

Често се твърди, че връзката между визуалните изкуства и музиката (звучите) е строго субективна, като същевременно опитите за доказване на обратното са също толкова многобройни. Така, че малко предистория би ни помогнала ако не да отговорим на всички въпроси, то поне да ги формулираме по-точно.

Опитите за свързване на визуалното и акустичното едва ли могат да бъдат консолидирани в категорично обособена традиция, но предшестващите нашето време експерименти представляват една значима съвкупност – от музикално вдъхновените абстрактни творби на Василий Кандински до цветовете органи от ранния XVIII век.

Първият известен опит за сливане на визия и звук е на отец Луи Бертран Кастел, изобретил така наречения оптически клавиесин, даващ начало на семейство инструменти с общо название цветови органи. Инструментът е конструиран на базата на обикновено чембало, над което е монтирана рамка с шейсет малки прозорчета от цветно стъкло, отговарящи на всеки клавиш, зад които са поставени свещи. Всяко натискане на клавиша повдига миниатюрна завеса, позволявайки на светлината да премине. Този подход, основан на концепцията за отделен цвят за всеки тон от клавиатурата, е много специфичен за различни подобни инструменти от различни епохи.

Интересът на изобразителното изкуство към аудиовизуалните взаимодействия е друг съществен аспект. По време на разцвета на инструменталната музика през XIX век, значителен брой художници започват да виждат в нейната абстрактност идеала, към който визуалното трябва да се стреми, за да се разграничи от репрезентативните форми на предишната епоха. Василий Кандински е една от големите личности на движението по посока на „музикалната“ абстракция. В „За духовното в изкуството“ той декларира твърдението, че „различните изкуства рисуват заедно“, намирайки в музиката най-добрия учител. С малко изключения, именно музиката, в продължение на векове, е изкуството, посветило се не на изобразяване на природни феномени, а на изразяването на човешката душа. Точно това, към което се стреми Кандински чрез рисуването, търсейки начин да сътвори визуална инкарнация на тази абстрактност, виждайки в нея рефлексия на вътрешния душевен живот на артиста. Във всеки случай, Кандински е между най-известните, но не е единственият художник, намиращ инспирация в музиката. Морган Ръсел и Стентън Макдоналд-Райт, например, създават система, в рамките на която цветовете биват разглеждани като „сродни хроматични вълни“, служещи за създаване на комплексни хармонии и ритми, довели до построяването на „кинетична светлинна машина“, позволяваща композирането на музика въз основа на движения.

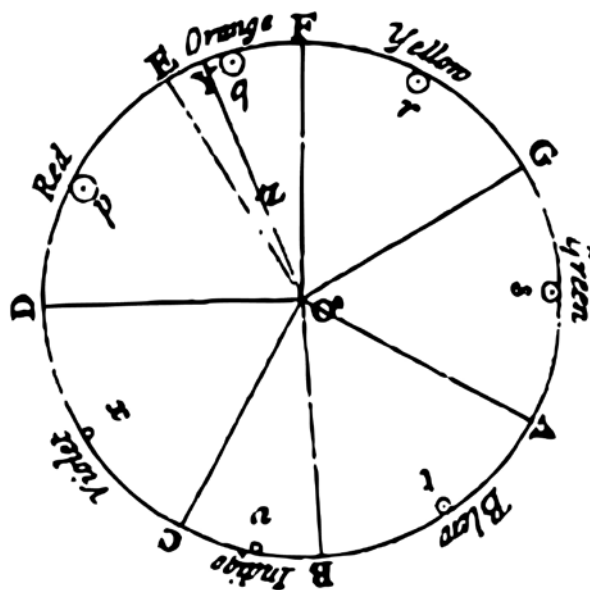
Кандински положително би изпитал наслада от факта, че в наши дни, благодарение на технологиите, сме в състояние да анализираме и измерваме мозъчната дейност, в подкрепа на неговите теории за въздействието на цветовете и звучите върху нервната система.

Вероятно, тук е мястото да споменем синестезията – явлението, основаващо се на динамичното обединяване на сетивата. Всъщност, синестезията е може би най-вече област, даваща материал за безкраен дебат между невярващите (а те са много) и фанатично настроените невробиолози, твърдящи, че „синестетите“ виждат звука във формата на цвят (и обратно). Малко фактология и по този въпрос:

синестезията представлява особен начин на чувствено възприятие на различни понятия, имена, явления, емоционални състояния и други категории. Синестетичното възприятие се изразява в това, че определени явления придобиват допълнителни асоциации и усещания в субективния вътрешен свят на човека, като например цвят, аромат, вкус, прозрачност, обемност и форма, разположение в



пространството - накратко казано, възприятието на дадено обективно явление чрез определено сетиво бива транспортирано към друго такова, като процесът е непредвидим и конгломератът от асоциации е крайно субективен. Синестезията отдавна е обект на систематични научни изследвания, за които в мрежата има огромно количество информация. Авторът на този текст е дълбоко скептичен към практическата полза от тези изследвания, имайки предвид екстремната самодостатъчност на научния бранш. В този контекст, все пак е интересно да видим как стоят нещата с хората на изкуството, погледнати в светлината на свързаните с тях легенди и митове.



Два от по-известните мита се отнасят до споменатия по-горе Кандински и до композитора Александр Скрябин. Синестети ли са били тези творци? Струва си да прочетем внимателно „За духовното в изкуството” и „Точка и линия в равнината”, за да стигнем до извода, че у основателя на абстрактната живопис отсъстват всякакви експлицитни признаци на синестезия. Богатството на неговите „чисти” образи, принадлежащи към различни сфери на чувственост, тяхната преднамерена интелектуална претовареност говорят повече за емоционално-символистичната фантазия на художника, отколкото за трайно наличие на систематични съответствия, познати ни днес като признаци на „синестезия”. Освен това, няма да намерим у Кандински даже намеци или признания за съществуването на такъв вид възприятие. Руският композитор Скрябин е по-особен случай. Сведенията за неговата фантазия, „цветно слушане” и необуздано въображение са многобройни, противоречиви, украсени и крайно деформирани. Както стоящите в близост до него, като неговият приятел, биограф и изследовател Сабанеев, така и огромна група от музиковеци, са опитват през изминалото столетие да систематизират духовното му наследство, повече или по-малко успешно, като общото впечатление е, че и най-точната аналитичност не е в състояние да се докосне до сърцевината на творческия му генезис. В допълнение към това, неяснотата, породена от склонността на руснака към мистика, артистичният му фанатизъм и безгранична импулсивност са достатъчно силни, замъгляващи материята фактори. В рамките на този кратък текст трябва да спестя на читателя значително количество подробности, стигайки до таблицата на „Скрябиновите звуко-цветови съответствия”, публикувана от А. Сабанеев през 1911 година. Тук всички скрябинови асоциации, иначе натоварени с многопосочна асоциативност и емоционален заряд, са представени схематично и достатъчно нагледно:

- До – червено
- Сол – оранжево-розово
- Ре – жълто
- Ла – зелено
- Ми – мътносиньо
- Си – подобно на Ми
- Фа диес – яркосиньо
- Ре диес – виолетово
- Ла бемол – пурпурновиолетово
- Ми бемол – стоманен цвят с метален блясък
- Си бемол – стоманен цвят с метален блясък
- Фа – тъмночервено

Очевидно, самият Скрябин е систематизирал своите възприятия (или по-скоро концепции) в услуга на първоначалните си цели, а именно създаване на партия на светлината („Прометей”), дублираща въздействието на самата музика (впоследствие той сам се отказва от тази примитивна идея). Във таблицата, Сабанеев обозначава тоновете с главни букви, изключвайки понятието мажор-минор, така и така нетипично за зрелия Скрябин. Знаем също, че Скрябин е имал интервалов, относителен слух, а не абсолютен, от което следва, че абсолютната височина на тона не би могла да генерира сине-

стетични реакции у него извън контекста на конкретната музика и тоналност. След няколко подобни анализа неминуемо ще направим констатацията, че Скрябин едва ли е бил синестет в точния смисъл на думата. По-скоро умозрително-психологическата природа на споменаваните от него аналогии създава у нас образа на детинска утопия, и в никакъв случай – на сериозна, аргументирана перцептивна система.

Спонтанна (непроизволна) синестезия е наблюдавана (вероятно) при много хора на изкуството – Лудвиг Витгенщайн, Владимир Набоков, Ференц Лист, Оливие Месиен, Ян Сибелиус, Дюк Елингтън, както и някои изпълнители от съвременната поп-сцена, като Били Джоел, Тори Амос, Лейди Гага, но, разбира се, наличието на синестезия може да бъде категорично доказано само с поредица от тестове и продължителни, всеобхватни изследвания.

Поп-културата, по отношение на някои аспекти, се оказва друго, изключително плодотворно поле за аудиовизуални идеи. Ранен пример за това е „Фантазия” на Дисни, над която аниматорът и художник Оскар Фишингер работи интензивно, преди разрива с Уолт Дисни, причинен от естетически и концептуални различия. Значителна част от идеите на Фишингер остава във финалната версия на филма, въпреки че някои от тях биват отхвърлени. В по-нови времена, по време на рок концерти масово се практикува интензивно осветление, постепенно трансформиращо се в синхронизирано светлинно шоу, не по-малко важно от самото музикално изпълнение. Впоследствие, с развитието на компютърната култура, синхронизирани софтуерни визуализатори се предлагат масово и се превръщат в неотменен елемент на слушането на музика, въпреки, че в повечето случаи става дума за най-примитивен осцилоскоп. През изминалите няколко години сме свидетели и на създаването на приложения за смартфон, генериращи у потребителя илюзията, че може да твори едва ли не своя авторска музика, забавлявайки се с цветовете и комбинациите им.

При всички случаи, съпоставяйки художествения подход към аудиовизуалната интеграция и интеракция с аналитично-научния, постепенно кристализира констатацията, че двата свята, артистичният и научният, говорят на различни езици, разминавайки се по отношение на терминологията и общия дискурс, особено в новородената ситуация в началото на XXI век, характеризиращ се с големи претенции на науката и техниката като решаващи фактори за развитието и съществуването на изкуството в бъдеще. Тази тенденция може да бъде проследена и в миналото, но сега може да се окаже решаваща.

Тук прилагам една съвсем схематична таблица, илюстрираща в компактна форма еволюцията на синестетичните концепции на различни личности със сериозно реноме, в продължение на три века.

		До	До #	Ре	Ре #	Ми	Фа	Фа #	Сол	Сол #	Ла	Ла #	Си
Исак Нютон	1704	Red		Orange		Yellow	Green		Blue		Purple		Magenta
Луи Бертран Каstel	1734	Blue	Green	Green	Green	Yellow	Yellow	Orange	Red	Red	Pink	Blue	Purple
Джордж Фийлд	1816	Blue		Purple		Red	Orange		Yellow		Green		Green
Д. Д. Джеймисън	1844	Red	Red	Green	Yellow	Yellow	Green	Cyan	Blue	Purple	Purple	Purple	Pink
Теодор Земан	1881	Brown	Red	Orange	Yellow	Yellow	Green	Cyan	Blue	Purple	Pink	Brown	Black
А. Уолъс Римингтън	1893	Red	Red	Red	Orange	Yellow	Green	Green	Cyan	Cyan	Purple	Blue	Pink
Бейнбридж Бишоп	1893	Red	Red	Orange	Yellow	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	Pink	Pink	Purple
Х. фон Хелмхолц	1910	Yellow	Green	Cyan	Blue	Purple	Green	Purple	Red	Red	Red	Red	Orange
Александр Скрябин	1911	Red	Pink	Yellow	Blue	Blue	Red	Blue	Orange	Purple	Green	Blue	Blue
Адриан Бернард Клайн	1930	Red	Red	Red	Orange	Yellow	Light Green	Green	Cyan	Blue	Purple	Pink	Purple
Аугуст Епли	1940	Red		Orange		Yellow	Yellow	Green	Cyan		Blue	Purple	Purple
Л. Ж. Белмонт	1944	Brown	Red	Orange	Yellow	Yellow	Green	Green	Blue	Purple	Pink	Brown	Black
Стив Зиверинк	2004	Yellow	Green	Green	Blue	Purple	Pink	Purple	Red	Red	Orange		Yellow

От гледна точка на психокустиката, всяка от тези концепции е несъстоятелна, поради факта, че игнорира транспозициите на съответните тонове – абсолютно наясно сме, че един и същи тон, транспониран в една или друга октава, се възприема по абсолютно различен начин от сетивата и предизвиква различни реакции.

Ето и два цитата от първата половина на XX век, показващи ясно относителността на нещата и обосноваващи невъзможността от категорични изводи по отношение на възможните съответствия между цвят и звук:

„И все пак, не трябва да се забравя, че всяко сравнение между звуковите вълни и светлинните вълни престава да има какъвто и да било смисъл, в момента в който числените стойности на музикалните интервали изцяло се променят чрез процеса на повишаването им до определена фракционна мощност/сила. Нещо повече, спектърът се разбива произволно и в двата края, защото, всъщност, избледняващите цветове в края на спектъра се простират много по-далеч и от двете страни. И накрая разделянето им от Нютон в седем основни цвята е било от самото начало съвсем произволно и съзнателно (преднамерено) основаващо се на музикалните аналогии. Златното жълто има точно толкова право на място между жълто и оранжево колкото индиго има между синьо и виолетово; същото важи и за жълто-зеленото и синьо-зеленото. Всъщност няма реални граници между цветовете на спектъра. Тези разделения са повече или по-малко въпрос на каприз и до голяма степен са резултат на чистата любов да се дават имена на нещата. Поради това, според автора, това сравнение между музика и цвят трябва да бъде изоставено”.

Х. фон Хелмхолц, Трактат върху физиологичната оптика, 1910, Том II, стр. 117.

„Ако би могло безапелационно да се докаже, че аналогично разделените скали на цветове и музикални звуци нямат достатъчно общи черти за да се установи каквато и да е емоционална аналогия основана на числово разделение, общата теория и основните предимства на цветната музика (музика в цветове) като изкуство и като начин на експериментално изследване биха останали незасегнати, както и силата на основните аргументи в подкрепа на това, че може да е отделно и различно изкуство, няма да бъде отслабена в ни най-малка степен. Въпросът за евентуална аналогия между двете скали е интересен, но доколкото той е добър, не е от толкова голямо значение”.

А. Уолъс-Ремингтон, Цвят-музика: Изкуството на подвижния цвят, 1912, стр. 33.

Може би именно липсата на достатъчно респект към научния подход към синестезията даде на автора на настоящия текст необходимата свобода да се впусне в субективно третиране на въпросната материя, разработвайки две музикално-генеративни компютърни приложения през изминалите няколко години: „Циклоп”, версия 1.0, трансформиращо цветови данни от обкръжението (с помощта на уеб-камера) в музикални текстури, чрез прилагане на заложен в програмата композиционни алгоритми, модулирани от генератор на случайна информация, и „Synaestizer” („Синестизатор”), версия 1.2 – приложение, основано на генеративна интерпретация на жестовете на потребителя, рисуващ с мишката цветни скици върху виртуално платно. И в двата случая става дума за своеобразен виртуален инструмент, подходящ за различни артистични ситуации – концерти, перформънси и инсталации. Приложенията са некомерсиални и безплатни, и са достъпни за изтегляне от 20 август 2018 г. на адрес <http://orangefactory.net/mg/apps>. Приятно забавление!