

Феномен синестезии в европейском музыкальном искусстве эпохи романтизма

Зайцева Марина Леонидовна

Государственная классическая академия имени Маймонида Московского государственного университета дизайна и технологий, кафедра аналитической методологии и педагогики музыкального образования, доктор искусствоведения, профессор, Россия

Аннотация. В статье выявлены синестезийные основы художественно-эстетического сознания философов, поэтов, композиторов романтической эпохи. На основе анализа эпистолярного и критического наследия композиторов-романтиков определены особенности проявления синестезии в их творческом мышлении. Обосновано значение визуальных, осязательных, вкусовых, кинестетических ощущений в процессах смыслопорождения и образотворчества.

Ключевые слова: синестезия; синестезийность; художественное мышление; романтизм.

УДК 78.01

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.16-3>

Введение

Исследовательский интерес к проблеме синестезии, усиливающийся в последние десятилетия, обусловлен необходимостью теоретического осмысления феномена, не сводимого к сфере перцепции, но имеющего отношение ко всей структуре сознания. Сложность изучения синестезии связана с необходимостью задействования данных из различных областей научного знания: психологии, нейрофизиологии, антропологии, лингвистики. Синестезия (от греч. *Συναίσθησις*: «σύν» «вместе», и «αἴσθησις» «ощущение») является определяющим фактором развития когнитивных способностей человека в процессе эстетического восприятия искусства, способствует установлению связи между элементами вербальных и невербальных (визуальной, аудиальной, кинестетической) систем. Выявление общности восприятия человеком цвета, формы и звука отвечает общей тенденции человеческой психики к целостности восприятия, сопротивляющейся дифференциации видов искусств и объединяющей их в процессе восприятия.

Феномен синестезии рассматривается в трудах по нейро- и психофизиологии, психосемантики и психофизиолингвистике, эстетике, теории и истории искусства, музыковедению. Искусство дает нам возможность уви-

деть культурно-значимые виды синестезий. Именно это обосновывает необходимость изучения синестезийности сознания на основе анализа основных синестезийных концепций в искусстве. Выявлению взаимообусловленности и взаимозависимости компонентов, составляющих структуру художественного сознания, посвящена данная статья.

Целью статьи является выявление синестезийных основ художественно-эстетического сознания философов, поэтов, композиторов романтической эпохи. Для достижения данной цели были поставлены следующие взаимосвязанные задачи:

- проанализировать и обобщить теоретические разработки отечественных и западных исследователей феномена синестезии;
- определить на основе анализа эпистолярного и критического наследия композиторов-романтиков особенности проявления синестезии в их творческом мышлении;
- обосновать значение визуальных, осязательных, вкусовых, кинестетических ощущений в процессах смыслопорождения и образотворчества;
- выявить взаимосвязь и взаимообусловленность перцептивных и эмоционально-оценочных характеристик музыкальных произведений.

Результаты исследования

Исследование синестезийности как системного свойства художественного сознания изначально предполагает уяснение проблематики, связанной с исследованием феномена синестезии и его роли в сложном комплексе художественного сознания, а также последующую выработку понятийного аппарата, отражающего специфику научного подхода к изучаемому предмету в рамках данного исследования.

Изучая сложную систему восприятия человека, современная психология выделяет в ней несколько уровней ощущений, первый из которых включает в себя три основных вида ощущений: экстероцептивные (зрение, слух, обоняние, вкус, осязание), проприоцептивные, передающие информацию о положении тела в пространстве, (статические, связанные с ощущением равновесия, и динамические, кинестетические, связанные с перемещением тела в пространстве), интероцептивные (органические, передающие сигналы о состоянии внутренних органов: температуры тела, болевые ощущения, внутренней легкости или тяжести, обусловленные внутренними процессами организма). Область интероцептивных ощущений психологи называют «смутной», «темной» вследствие слабой распознаваемости сознанием данных ощущений на начальной стадии их формирования. Тем не менее, именно эти ощущения наиболее активно влияют на эмоциональное состояние человека.

Синестезийность является свойством сознания, синкретичного по своей природе. Так, вибрационность пронизывает тактильные и слуховые ощущения; цвет, являясь видом электромагнитного излучения, влияет на внутреннее состояние организма. Экстероцептивные ощущения также обретают глубинный резонанс в сфере проприоцептивных и интероцептивных реакций.

Понятие синестезии вошло в искусствоведение и философию благодаря исследованиям психологов и нейрофизиологов в области мультисенсорного восприятия. Одним из первых ученых, обратившихся к проблеме синестезии, был выдающийся отечественный нейрофизиолог А. Р. Лурия. Его определение синестезии считается классическим в нейро- и психофизиологии. Синестезия, по его мне-

нию, не является исключительным явлением, а есть физиологический механизм, присущий каждому человеку, но не всегда рефлекслируемый. Особенностью синестезии, полагал А. Р. Лурия, является перенос раздражений от одних рецепторов в другие [1, с. 287].

Автором первой монографии, посвященной проблематике синестезии, является Р. Цитович. Он подтверждает наличие сложного механизма восприятия, при котором активизация одной сенсорной модальности может вызывать реакцию в зонах, связанных с восприятием стимулов одной или нескольких других модальностей [2]. Ученый выдвигает гипотезу о том, что синестезия является функцией наиболее древних структур головного мозга (гиппокампа и лимбической системы мозга). В развитии синестезии, по мнению учебного, участвует преимущественно левое полушарие головного мозга, ответственное за память и эмоциональную сферу сознания человека, поэтому у синестетов хорошо развита образно-эмоциональная память, но слабее (по сравнению с обычными людьми) развиты математические способности и ориентирование в пространстве. Именно запоминаемость и эмоциональность (как и непроизвольность, недетализированность) являются, по мнению Р. Цитовича, одними из важнейших особенностей, отличающих феномен синестезии от других явлений деятельности мозга. Симптоматична аргументация идей автором первой монографии: синестезия редкое, почти исключительное явление (встречается у одного человека из двадцати пяти тысяч) и она распространена преимущественно среди левшей и женщин [2]. Синестезия, по мнению ученого, является врожденной способностью, которая передается генетически. На наш взгляд, автор настойчиво сужает область применения термина, отделяет синестезию от того, что, с его точки зрения, к синестезии не относится: за рамками научного интереса оказываются такие формы и принципы художественного мышления как метафора, звуко-символизм, часто рассматриваемые другими исследователями с позиций синестезии. В целом, преобладающее мнение по поводу синестезии у большинства современных исследователей в области нейро- и психофизиологии является узкое понимание синестезии как действующего на уровне подсознания механизма, функционирующего на подсознательном

уровне, характеризующегося спонтанностью и невербальностью.

Раскрытие особенностей психологической природы синестезии и выявления ее значимости в процессе мышления способствовали исследования в области психосемантики и когнитивной психологии. Результатами данных исследований стало раскрытие внутренних структур, на базе которых складывается система мировидения человека. Определяя синестезию уже не как функцию мозга, а функцию сознания, Л. Маркс расширяет возможности применения новых подходов к изучению феномена синестезии. Ученый считает синестезию разновидностью когнитивной способности, которая не сводится к чисто перцептивному уровню получения информации и связана с семантическими структурами [3]. Синестезия не является частным явлением соощущения, а представляет собой некий общий, хоть и специфический, механизм кодирования информации.

На рубеже XX-XXI веков мы обнаруживаем усиление интереса к изучению явления синестезии. Пожалуй, это можно объяснить возросшим желанием понять, каким образом человек получает знания о мире, как действует его мозг, как происходят процессы художественного творчества, Синестезия представляет, полагает В. Ф. Петренко, «уровень глубинной семантики, отражающий те когнитивные структуры, на языке которых «говорят» метафора, аналогия, поэзия» [4, с. 97]. Будучи явлением глубинного смыслогенеза, синестезия может находиться за пределами сознания и не поддаваться вербализации. Однако многочисленные случаи проявления синестезии на речевом уровне позволяют использовать при изучении данного феномена наработки из области лингвистики и психолингвистики. Целесообразно исследовать, как синестезия отражается в структурах языка.

Исследования отечественных ученых позволили обобщить множество эмпирических наблюдений на различных уровнях языка (словосочетательном, фонемном, морфемном). Были сделаны выводы о том, что синестезийность сознания во многом обуславливает формирующуюся в сознании человека картину мира [4, с. 98]. В рамках проведенных Л. П. Прокофьевой исследований отмечается, что язык фиксирует национальные особен-

ности соответствий между звуками речи и цветовой палитрой, причем эта специфика выявляется преимущественно на фоносемантических свойствах согласных, национально и социально детерминированных, в то время как гласные обладают иным, более универсальным фоносемантическим потенциалом [5, с. 257]. Данные исследования внесли значительный вклад в изучение не только семантики языка, синестезийных механизмов ее формирования, но и зафиксированной в языке картины мира. Важно отметить, что положения, выдвинутые отечественной психолингвистикой в 80-х годах XX века, намного опередили зарубежную лингвистику, подошедшей к сходным идеям благодаря развитию когнитивного подхода к языку.

Под влиянием лингвистических исследований была скорректирована концепция иерархической дистрибуции С. Ульманом, согласно которой синестезийные переносы осуществляются по схеме: осязание → вкус → запах → слух → зрение [6, с. 73]. Движение при этом возможно только от «низших» к «высшим» областям сенсорики человека. Однако, позднее, в исследованиях ученых, работающих в области когнитивной лингвистики, выяснилось, что значительное число метафор соответствуют модели «вкус → осязание», являются «обратными» и противоречащими логике ульмановской концепции. В частности, в исследовании Е. Н. Колодкиной излагается идея пересмотра трактовки осязания как «низшей» чувственной сферы [7, с. 105]. Выяснилось, что в языке искусства, эстетики и философии концепт «пространство», являющийся составляющей тактильной сферы, занимает совершенно особое место. Это еще раз свидетельствует о сложности иерархического выделения «низших» к «высшим» сфер сенсорiums.

Большую роль в осознании специфики феномена синестезии сыграл основатель Казанского НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» Б. М. Галеев, автор многочисленных трудов по светомузыкальному синтезу и синестезии. Он определяет синестезию как «форму восприятия, характеризующуюся связями между чувствами в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях искусства» [8, с. 409]. Полагаем, что столь широкая трактовка понятия синесте-

зии приводит к расплывчатости, семантической неопределенности понятия. В данной формулировке понятие синестезии включает в себя не только форму восприятия со специфическим психическим механизмом, но и «продукты» синестезийного мышления в искусстве: от поэтических троп и стилистических фигур, связанных с межчувственными переносами, до синтеза искусств. В противоположность современной нейропсихологической трактовке, синестезия определяется Б. М. Галеевым прежде всего как социальный, культурный феномен, как способность, формирующаяся в течение жизни под влиянием широкого спектра культурных компонентов. Понимая синестезию как существенное свойство художественного мышления, как высшую мыслительную способность, Б. М. Галеев намечает перспективные пути изучения процессов развития синестезийных идей в искусстве.

С целью устранения данных недостатков в трактовке синестезии Н. П. Коляденко вводит различие между синестезией и синестетичностью. Синестезия трактуется автором как «психический механизм межчувственных ассоциаций», а синестетичность понимается как «системное свойство невербального художественного мышления, определяемое наличием в нем интермодальных ассоциаций и проявляющееся не только в опредмеченных художественных образах, но и на других этапах творческого процесса» [9, с. 18]. Данная дефиниция носит уточняющий характер, сужающий понимание синестезии и переводящий весь спектр специфических свойств восприятия и мышления в понятие синестетичности.

Применяемый многими исследователями синестезии подход к объяснению синестезии как ассоциативного явления требует, на наш взгляд, уточнения и, возможно, дополнения. В качестве психофизиологической основой ассоциации обычно выступает условный рефлекс. Согласно теории ассоцианизма, целое складывается из простого, элементарного: запомнившийся рефлекс-ячейка (единица анализа психики) при появлении нового раздражения сравнивается, затем по принципу схожести-контраста возникает ассоциация. Таким образом, сознание представляется как процесс сложения на базе принципа ассоциации первичных элементов (ощущений и про-

стейших чувствований), преобразованных на вторичном уровне сознания в представления, мысли, чувства. Полагаем, что процесс художественного творчества нельзя свести только к условно-рефлекторным актам. Неслучайно уже на рубеже XVIII–XIX вв. Д. Милль называет свою ассоциативную концепцию «ментальной механикой», полагая, что основной психической деятельностью человека являются механические связи (ассоциации).

Критика ассоцианизма, начавшаяся уже в начале XX века, на сегодняшний день накопила достаточный опыт для построения иной модели процесса восприятия и мышления. В рамках гештальтпсихологии формируется концепция нервной деятельности, уподобляющейся «полю» по своей нестабильности, невозможности определить четкие границы и вместе с тем целостности. Представителями этого направления в психологии экспериментально было доказано, что сознание состоит из целостных образов (гештальтов), вычленение же в них отдельных элементов может носить только искусственный характер. Свойства составляющих элементов специфичны и не сводимы к свойствам простейших ощущений, а определяются структурой. Прогрессивным качеством теории гештальтпсихологии является отход от понимания психики как целостности суммативного характера (ассоцианизм) и разработка концепции психики как целостной органической системы. В последние десятилетия элементаристский подход сменяется целостной методологией к исследованию сложных объектов. Представление об изначальной целостности сознания стало основанием разработки новой методологии изучения целостнообразующих факторов сознания [10, с. 59]. Однако представителями гештальтпсихологии данная проблема не могла быть решена в силу понимания психики как исключительно субъективного процесса, как замкнутой системы, отличной от объективного мира.

Обобщая анализ исследований в области нейрофизиологии, психологии, философии и искусствознания, посвященных изучению синестезии, отметим, что в них выдвигаются гипотезы и осуществляется их обоснование по таким важным вопросам, как: что есть синестезия, деятельность мозга или сознания, существуют ли общие биологические основы

синестезии, каким образом осуществляется опосредующая общие генетико-органические основы синестезии функция культуры. Для ответов на эти вопросы накоплен обширный эмпирический материал, однако исследовательские подходы настолько не согласованы, что одним и тем же термином «синестезия» могут называться, смешиваясь, такие разнородные явления как аномальная образность, появляющаяся при помощи симуляции мозга галлюциногенами, либо при эпилепсии, шизофрении, медитации (В. Вундт), специфические типы мышления, свойственные для примитивного, недифференцированного сознания человека (М. Нордау, Х. Вернер), механизм взаимосвязи ощущений при восприятии разнородных явлений (Л. Маркс, Ч. Осгуд), психический механизм межчувственных ассоциаций (Н. П. Коляденко).

На данном этапе изучения феномена синестезии в рамках гуманитарных и естественнонаучных дисциплин существует достаточно большое количество толкований понятия и самого явления синестезии, однако их противоречивость позволяет сделать вывод об отсутствии единой теории синестезии. Можно констатировать открытость и дискуссионность проблемы синестезийного аспекта художественного сознания, требующей выработки новых методологий для более глубокого осмысления его особенностей.

Синестезия, по нашему мнению, есть воплощение принципа эмпирического холизма, синкретизиса сенсорных систем, наличия перцептивной идентичности и перцептивного взаимодействия в процессе обработки информации и отражения этих соответствий в языковой и художественной форме [11, с. 72]. Синестезия представляет собой явление, отражающее интегративный характер сознания, единства его личностных и социокультурных компонентов, взаимосвязь телесности (перцептивной сферы) психики (образно-эмоциональной сферы) разума (речи, мышления) социума (социокультурного контекста синестезийного восприятия), при котором телесность является не только базой, первичным этапом всего взаимосвязанного процесса, но и дополняется моделью обратного процесса обусловленности, подготовленности перцептивных реакций «априорными» суждениями, зависящими от социаль-

ного опыта, ментальных установок, настроения человека [11, с. 74].

Спецификой синестезийных идей искусства эпохи романтизма является усиление в них роли иррациональных механизмов постижения действительности. По своей природе интуитивное знание метафизично. От дискурсивного знания его отличает именно момент «переживания», «прочувствования» то есть задействованность в познавательном процессе не только сугубо интеллектуальных механизмов, но также эмоциональных и иных духовных «актов-событий» целостного внутреннего опыта человека. Напомним, что романтическая эстетика и теория искусства является своеобразным откликом на идеи классицизма. В эпоху классицизма понимание механизма взаимодействий языков искусств основывается на идее буквального перевода знаков из одной сфер искусства в другую. Классицистская модель синтеза искусств базировалась на рационалистическом методе постижения явлений действительности и их художественного воплощения. Доведение до абсолютизации данного метода в художественной практике привело в дальнейшем к появлению его диалектической противоположности, культу чувства и интуиции, легшего в основу романтического мировидения.

Романтическая философия познания, сменив акцент с исследования внешней предметной реальности на поиск внутричеловеческих оснований, обращает внимание на внутренний опыт и его составляющие, на постижение механизмов, порождающих такой опыт. Одним из компонентов внутреннего опыта оказывается синестезия как глубинный аспект чувствования.

Определяя специфику немецкого романтического мироощущения, А. Шопенгауэр подчеркивал, что романтизм – это «менее всего расслабленная мечтательность; это глубина, которая ощущает себя силой и полнотой, это пессимизм честности, ... это, скорее, некая неосознанная мощь и благоговейность, можно даже сказать, первозданность души, которая ощущает свою близость к стихийным, иррациональным и демоническим силам жизни, т. е. к истинным источникам жизни, и которая чисто рассудочному миропониманию и отношению к жизни противопоставляет свое более глубокое знание, свою более глубокую связь со святыней бытия» [12, с. 321]. Процесс

художественного переживания способен возвращать целостность человеческой личности. Это убеждение романтиков базируется на идее тотальности эмоционально-образного мира человека.

Мысль о сенсорном синкрезисе, лежащем в основе любого творческого акта была принципиальна для философии XIX века и являлась ключевой в определении художественно-эстетической позиции художника. В эстетико-философских трудах Ф. В. Й. Шеллинга и А. Шлегеля, Ф. Новалиса, Л. Тика, В. Г. Вакенродера содержатся мысли о синтезе искусств как идеальной модели творчества, насыщенного полнотой красок и не имеющего границ. Траектория развития идей синестезийной общности искусств в философии и художественной теории романтизма позволяет сформулировать мысль об онтологическом тождестве всех видов искусств: «всякий отдельный звук определенного инструмента подобен оттенку цвета» (В. Г. Вакенродер), «Не соответствует ли такт фигуре и звук цветам?» (Ф. Новалис) [12, с. 86].

Поиск синестезийных сопоставлений зачастую романтиками интерпретировался чудесной природой ощущаемых соответствий: «Не столько во сне, писал Э. Т. Гофман, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забытию, в особенности, если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известные соответствия между цветом, звуками и запахами» [13, с. 75]. Великий русский неоромантик, символист К. Бальмонт, отмечал: «Творчески мыслящий и чувствующий художник ... знает, что звуки светят, а краски поют, и запахи влюбляются» [14, с. 16].

В философии романтизма разрабатываются принципы эстетического восприятия цвета, основанные на понимании целостности световой субстанции, их многообразия в единстве. В 1798 году Иоганн Гете приступил к разработке цветовой теории, полагая, что она станет «историей человеческого духа в миниатюре» [15, с. 36]. В статье «О порядке цветов и их взаимоотношении друг к другу» он предложил классификацию цветов на чистые, основные (желтый, голубой), находящиеся на полюсах восприятия: желтый связан с ощущением яркости, голубой тьмы. Следовательно, близкие цвета группируются вокруг полюсов. К желтому цвету примыкают оранжевый и красный солнечные, активные,

теплые, положительные. К синему цвету присоединяются синий и фиолетовый холодные, пассивные, цвета ночи, навевающие тоскливое настроение. В дальнейшем Гете приходит к выводу о возможности деления цветов по эстетическим критериям воздействия цвета на эмоциональное и моральное состояние человека. По производимому эффекту цвета разделились на «энергетические» желто-красный, пурпурный, «благородные» доминирование голубого и приближающихся к нему цветов, «светящиеся» группы цветов, которые при гармоничном колорите обретают свойство свечения [15, с. 294].

Идеи И. Гете о цветовой целостности развил его современник Отто Рунге. В 1810 году он предложил модель «цветовой сферы», полюсами которой были белый и черный цвета, экваторами чистые цвета цветового круга. На меридианах располагались смеси чистых цветов с белым и черным, внутри хроматические смеси различных цветов. Рунге дает символическое истолкование цветов: три основных цвета желтый, голубой, красный символы святой Троицы. Белый и черный, по его мнению, чистыми цветами не являются, будучи цветом добродетели и порока. В целом цветовая сфера рассматривалась Рунге как «математическое изображение философских размышлений» [16, с. 218].

Фридрих Шеллинг продолжил развивать эстетику зрения, полагая, что зрение синтезирует в себе реальную и идеальную стороны бытия, что созерцание есть тождество мышления и бытия. Свет, цвет и тень понимаются как метафизические категории. На основе средневековых аналогий Ф. Шеллинг уподобляет колорит музыкальному ритму [17, с. 95]. Свето-теневая моделировка, так же как и музыкальный ритм, позволяют оформить хаос в структуру, способную быть воспринятой как художественный образ. Вершиной светотеневой живописи Шеллинг считал творчество Корреджо.

В эпистолярном наследии композиторов-романтиков, в их критических статьях чрезвычайно ценными для исследователя могут быть фразы, сказанные как бы между прочим и вместе с тем отражающие определенные свойства художественного сознания. Таково, к примеру, высказывание Ф. Шопена о картинной галерее в Дрездене: «Если бы я тут жил, то ходил бы туда каждую неделю, пото-

му что когда я смотрю на некоторые картины, то кажется, что слышу музыку» [18, с. 185]. В данном примере мы обнаруживаем не только осознание композитором специфических процессов, происходящих в его творческом сознании, но и достаточно ясно выраженную мысль о самом механизме аудио-визуальной синестезии, при котором зрительные впечатления обретают глубокий резонанс в слуховых ощущениях.

Необходимо отметить, что деятели искусства эпохи европейского романтизма считали, как правило, личные высказывания результатом их собственного индивидуального мировосприятия: «Каждый видит в музыке, как в облаках, разные вещи» (Ф. Мальфиль) [18, с. 260]. Манифестация крайнего индивидуализма в вопросах, связанных с представлением о творческом процессе, является прерогативой романтической эстетики. Понимание диалектической взаимосвязи индивидуального и общего в процессах формирования социальных, личностных качеств человека обуславливает поиск ответов на вопросы, связанные с обнаружением в чередующихся индивидуалистических рефлексиях неких объединяющих признаков, отражающих фундаментальные свойства мышления человека. Анализ теоретического и эпистолярного наследия композиторов этого художественного направления позволяет выявить черты, свойственные для сознания человека в целом. Так, синестезийность, в большей или меньшей степени рефлекслируемая субъектом, является важнейшим свойством мышления, наиболее ярко раскрывающимся в процессах смыслопорождения и образотворчества.

Рассмотрим подробнее литературное творчество композиторов-романтиков XIX века с целью выявления наиболее характерных типов синестезийных соответствий. Наиболее часто для оценки особенностей композиции или музыкальных средств, используемых в том или ином произведении, для характеристики композиторского или исполнительского стиля используются визуальные образы. Данная особенность художественного мышления композиторов-романтиков не является случайной, она отражает тенденции развития эстетической мысли данного периода. В частности, Н.Я. Берковский отмечал особенности философско-эстетической концепции Ф. Шеллинга, согласно которой созерца-

ние есть тождество мышления и бытия [17, с. 95]. Представление Ф. Шеллинга о том, что зрение синтезирует в себе реальную и идеальную стороны бытия позволяло трактовать свет, цвет и тень как метафизические категории и обнаруживать их глубинное онтологическое тождество: на основе средневековых аналогий Ф. Шеллинг уподобляет колорит музыкальному ритму и отмечает, что свето-теневая моделировка, так же как и музыкальный ритм, позволяют оформить хаос в структуру, способную быть воспринятой как художественный образ [17, с. 96]. Показательно, что в характеристике «Песен без слов» ор. 38 Ф. Мендельсона Р. Шуман подчеркивает схожесть музыкального произведения и живописным полотном: «Песни представляют собой нечто среднее между картиной и стихотворением; легко было бы выразить их красками или словами, если бы музыка уже не говорила достаточно сама за себя» [19, с. 73]. Композитор-критик отмечает, что ему менее всего понравилась четвертая песня цикла, создавая для ее характеристики оригинальную портретную зарисовку: «Она словно лежит, зарывшись в мягкие подушки, а не на воле, среди цветов и соловьиного пения» [19, с. 73]. Здесь мы обнаруживаем описание кинестетических и тактильных ощущений, которые контрастируют с образами природной шири, многоцветия и многоголосицы.

Среди визуальных образов, возникающих у романтиков при восприятии музыки, преобладают картины природы, предстающие чаще всего в виде динамической сценки, а не статичности художественного полотна. Мир природы не враждебен романтику, напротив, эмпирические воспоминания о блаженном пребывании на лоне природы помогают музыканту-критику сформулировать субъективное видение художественного образа. В частности, описывая переполняющую душу впечатления о Четвертой симфонии И. Брамса, К. Шуман сознается, что не может определить, какой из ее частей отдать предпочтение, и дает при этом следующую примечательную характеристику второй части (Andante moderato) Симфонии: «все это, как будто лежишь весной под цветущими деревьями, и через душу проходят то радостные, то печальные мысли» [20, с. 196]. Для того чтобы передать монументальность музыкальной драматургии четырех вариантов увертюры к

«Фиделио» Л. Бетховена Р. Шуман использует образ грандиозного дерева: «Подобно тому, как это бывает в природе, мы видим в нем сначала сплетение корней, из которых во втором варианте поднимается исполинский ствол, простирающийся налево и направо свои ветви; под конец все завершается легкой цветущей порослью» [19, с. 222].

Для передачи кинетической энергии разворачивающегося музыкального образа зачастую используется образ морской бури. Так, описание Г. Берлиозом картины застигнутого морской бурей корабля помогает отразить впечатление композитора об оркестровке и характере звучания оперы «Летучий Голландец» Р. Вагнера: «Она начинается оглушительным взрывом оркестра, и в этом звучании можно тотчас же различить рокот бури, и крики матросов, и свист снастей, и грозный шум разъяренного моря» [21, с. 77]. Показательно, что определенную кинетическую особенность (текучесть), свойственную водной стихии, приписывают музыковеды романтическому и – особенно – позднеромантическому произведению, в котором усиливается линейное начало, в гармоническом движении активно используется «прием постоянно ускользающей тоники» (М. Тараканов) [22, с. 141].

Визуальные образы, появляющиеся при восприятии романтической музыки, природны, эстетически совершенны, а порой необычны, как явление внеземной красоты: «То, что у других являлось изысканным украшением, у него напоминало окраску цветка. То, что у других было техническим совершенством, у него напоминал полет ласточки... Всякая мысль об этой игре, как о чем-то телесном была невозможна. Это было словно сверкание чудесного метеора, который восхищает нас своей таинственной непостижимостью» (Ф. Хиллер о музыке Ф. Шопена) [18, с. 267].

Возникший при восприятии музыки образ может подчеркнуть сходство музыкальных и литературных жанров по некоторым архитектурным и драматургическим особенностям: «А эти божественные длинноты – будто какой-нибудь четырехтомный роман, ну, например, Жан Поля, который тоже никак не мог завершить свой текст, и при том из самых лучших побуждений: чтобы дать возможность читателю творить дальше» (Р. Шуман) [19, с. 248]. Синестезийные характери-

стики наполняют универсалии, обеспечивающие упорядоченность в художественной форме, охватывающие различные качественные аспекты: «Античной красотой наполнен маленький и такой солнечный вариант первоначального мотива. Вне зависимости от фантастически-мистического колорита начала он действует необычайно архитектурно, разделяя и соединяя оба мажорных раздела, – отмечает в письме к И. Брамсу Т. Бильрот по поводу «Песни парок». – Целое представляется мне в виде трех арок средней высоты с двумя чудесными классическими постройками в середине. Нечто подобное мы найдем у Пабло Веронезе» [20, с. 184].

При анализе эпистолярного наследия деятелей романтической эпохи поражает частота появления наряду с визуальными образами вкусовых определений при характеристике музыкальных произведений. Отметим, что вкусовые ощущения являются основой многих психо-эмоциональных характеристик и имеют большое значение в процессе художественного восприятия, способствуя формированию эстетических ощущений, эмоций. Качество вкусовых характеристик (сладость, пресность и т.д.) становится одним из критериев художественно-эстетической оценки музыкального произведения. Изначальное перцептивное значение слова при этом преобразуется в эмоционально-оценочное, выражающее определенное психическое состояние музыкального критика: «Чем дольше жуешь произведение искусства, – пишет Т. Бильрот в письме дочери Эльзе, – тем вкуснее оно становится» [20, с. 247]. Р. Шуман отмечал, что в большинстве фуг К. Черни эпизодически «пробивается мощный поток пресной музыки» [19, с. 93].

Порой в литературных текстах тактильные, вкусовые характеристики как бы «притягивают» к себе другие определения с перцептивной семантикой (сладенькое и холодное), усиливающие смысл слов: «Этот ноктюрн во все не из тех, какие некогда трубадур подносил своей даме с опасностью для жизни, перескочив ради этого через живые изгороди и стены; это просто салонное объяснение в любви, сладенькое и холодное, как лед, который при этом глотают» (Р. Шуман о ноктюрне ор. 24 Т. Делера) [19, с. 181]. Подобное сочетание характеристик (сладкое и холодное) мы также встречаем в отзыве К. Дебюсси о музыке Э. Грига, в которой «все тянется, как

алтейный мармелад, который продают в ларьках на ярмарке и на котором предварительно повисают руки продавца, что как будто бы абсолютно не обходимо для того, чтобы лакомство удалось. Слушатели снова млеют... А во рту чувствуется странный и прелестный вкус розовой конфеты, как будто начиненной снегом» [23, с. 348].

Использование парадоксальных сочетаний вкусовых и тактильных ощущений (сладости и холодности) для характеристики произведения оказываются необходимыми для передачи специфических эстетических ощущений. При изучении механизма смыслообразования, выявлено, что слова, обладающие обширной эмоциональной коннотацией («любовь», «жизнь» и т.п.) вызывают синестезийные реакции, при этом данные слова чаще всего сопоставляются в метафорах именно с вкусовой сферой перцептивных ощущений («вкус жизни», «сладкая надежда», «горькая правда», «преснота повседневности», «всепоглощающая любовь» и т.д.) [24, с. 31].

Тактильные ощущения тепла и холода как художественные антиномии могли дополнять характеристики музыкальных произведений и исполнительских манер музыкантов. В таких высказываниях мы находим подтверждение идеи о том, что синестезийность является свойством сознания, отражающим синкретический характер сенсорных систем в процессе обработки информации и отражения этих соответствий в языковой и художественной форме: «Всепроникающая теплота. Трогательное зрелище – Шопен за инструментом. Достойна изумления легкость его бархатных пальцев, передвигающихся, летающих, если можно так сказать, по клавиатуре» (Генриетта Фойгт) [18, с. 325]. В отзыве Роберта Шумана об исполнении Гензельтом вариаций Р. Шумана мы обнаруживаем тактильные и обонятельные характеристики, дающие представление о некоей «теплоте» и «аромате» исполнительской интерпретации: «Его игре недостает теплоты, поэзии, что для этих вариаций просто необходимо. Иначе аромат целого пропадает, а он и не чувствует этого» [25, с. 170]. Описывая вокальный стиль Гейнефеттер Ф. Шопен отмечает полное эмоциональности при безупречной технике: «все великолепно спето, – но все так холодно, что я чуть было не отморозил себе нос, сидя в первом ряду кресел» [18, с. 198]. Схожие определения мы встречаем в критическом на-

следии Р. Шумана: отзываясь о сонате op.29 Г. Дорна, он писал: «В ней можно найти многое – нежность и смелость, простоту и искусственность, но... в то мгновение, когда полностью отдаешься музыке, окатывает нас ледяной волной» [19, с. 153].

Холодность, как правило, является для романтиков негативной характеристикой музыкальной композиции или чьей-либо исполнительской манеры, однако концепт «прохлада», напротив, приобретает в отзывах положительные смыслы, соотносясь с представлениями о желанном отдыхе от зноя и жары. По признанию Р. Шумана при слушании увертюры С. Беннета «Наяды» он испытывал «ощущение, подобно тому, которого добивался Гёте в своем «рыбаке», а именно ощущение лета, ищущего прохлады в волне. Таково впечатление от этой музыки, расстилающейся перед нами как водное зеркало, благодатное и прозрачное» [19, с. 92].

Выводы

Обобщая вышесказанное, отметим, что характерными особенностями искусства романтической эпохи являются:

- модификация синестезийных концепций под воздействием философско-религиозных, научных и искусствоведческих исследований, приходящих к идее формирования нового миропонимания, в котором преодолевается дуальность субъекта и объекта и признается онтологическое единство жизни и творчества (романтизм, символизм);
- контрастность подходов к проблеме эстетического восприятия и художественного мышления, обусловленное развитием искусства на полюсе двух, понимаемых как антагонистические, категорий: чувства (барокко, романтизм) и разум (классицизм);
- наличие инварианта, объединяющего разные способы определения сущности художественного творчества и его восприятия: понимание синестезийной основы восприятия и мышления, теоретическое обоснование общности художественных языков; выделение ведущего принципа художественности (пластичность в барокко, литературность в классицизме, музыкальность в романтизме и символизме, живописность в импрессионизме), на который ориентируются все осталь-

ные искусства; построение различных концепций синтеза искусств;

- онтологизация синестезийности художественного сознания, основывающаяся на идее взаимосвязи и взаимозависимости всех элементов мирового целого, на понимании дуалистического принципа существования бытийственной целостности: идеи динамизма, хаотичности, дисгармоничности бытия и необходимости воплощения данного принципа в искусстве (барокко, романтизм) сочетаются с идеями преодоления хаотичности при помощи построения художественной системы, базирующейся на принципе гармоничности бытия и отражения этого принципа в художественном творчестве (классицизм, символизм). Итогом поисков идеальной модели творчества становится понимание онтологической тождественности всех видов искусств;

- актуализация в процессе эстетического восприятия и художественного мышления чувственного восприятия и выдвигание интуиции как одного из важнейших методов познания;

- усиление гносеологической значимости аспектов эстетического восприятия и художественного мышления, направленных выявления связей и аналогий между предметами и явлениями, определение их в качестве остроумия и прозорливости;

- проективный характер концепций воздействия искусства на сознание человека, основанных на разработке приемов усиления коммуникативной, дидактической функции искусства (применение синтетических форм, принципов метафоризации, символизации художественных языков), возможности реализации искусством преобразовательных задач в сфере социальной жизни.

- оформление синестезии как важной компоненты формообразующих принципов. Разработка универсальных принципов упорядоченности формы (способов членения, группирования/объединения) на основе принципа симметрии и синестезийной общности ощущений при восприятии элементов различных художественных языков. Актуализация синестезийных характеристик в восприятии художественной формы: выпуклость и рельефность, фактура, окраска, замкнутая и открытая форма (тектоничность и атектоничность), плоскость и глубина, линейность и живописность.

В письмах, критических статьях и иных литературных жанрах, используемых композиторами-романтиками XIX века, проявляются синестезийные основы их художественного мышления. Романтик формирует свое впечатление на основе оценки таких факторов, как цветовая насыщенность (плотность), плоскостность или пространственная глубина композиции, оперируя семантическими кодами из визуальной, вкусовой, тактильной, кинестетической сфер. В целом, авторские высказывания формируют семантически сложные, «колеблющиеся», «зыбкие» образы, однако их перцептивно-эмоциональная направленность позволяет достичь определенного уровня конкретизации, выявить характерные особенности психики музыканта, его художественного мышления, а также обнаружить некие общие тенденции в способах романтического мировидения и мироощущения. Перцептивно-эмоциональная характеристика остановится основой аксиологической оценки, становится обоснованием основного результата деятельности: создания смыслового пространства личности.

В общей семантической структуре обнаруживаются определенные формулы, свидетельствующие о дихотомии романтического мышления, разделяющего разнообразные впечатления на антиномии «свет – тьма», «мягкость – жесткость», «вкусно – пресно» и т.д. Визуальность не является у романтиков доминирующим типом восприятия. Обилие в характеристике музыкального произведения или стиля определений, связанных с индивидуальными вкусовыми, тактильными, кинестетическими ощущениями, свидетельствует об особом внимании романтиков к сфере субъективных ощущений и переживаний, об интериоризации психических процессов, лежащих в основе самопознания и творчества [26].

На примере анализа литературного наследия композиторов и критиков романтического направления в европейском искусстве XIX века мы можем сделать вывод о проявленности на уровне языка синестезийных основ их художественного мышления, о том, что в процесс творчества в данном случае базируется не столько на рациональных, сколько на творчески-интуитивных, нестандартных сторонах мышления, познания и концептуализации человеком действительности.

Список информационных источников

1. Лурия А. Р. Основы нейропсихологии. Москва : МГУ, 1973. 376 с.
2. Cytowic R. E. *Synaesthesia: Phenomenology and Neuropsychology. A Review of Current Knowledge. Synaesthesia: classic and contemporary readings* / eds. S. Baron-Cohen, J. E. Harrison. Cambridge, Mass : Blackwell, 1997. P. 17–39.
3. Marks L. E. *The Unity of the Senses*. N. Y. : Academic Press, 1978. 380 p.
4. Петренко В. Ф. Введение в экспериментальную психосемантику: исследование форм репрезентации в обыденном сознании. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1983. 176 с.
5. Прокофьева Л. П. Изучение звуко-цветовой ассоциативности в европейских языках: история и современность. *Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение*. 2008. № 4. С. 256–262.
6. Ullman S. *The Principles of Semantics*. Glasgow : Jackson, Son and Co, 1957. 348 p.
7. Колодкина Е. Н. Вкусовая синестетическая метафора. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2009. № 1. С. 104–107.
8. Галеев Б., Ванечкина И. Синестезия. *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* / под общ. ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 408–410.
9. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века : дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск : НГК(А) им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
10. Соколова Е. Е. Проблема целостности в психологии (лейпцигская школа). *Вестник Московского университета. Сер. Психология*. 1982. Т 4. С. 56–64.
11. Зайцева М. Л. Синестезийность как системное свойство художественного сознания : дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов : СГК, 2014. 335 с.
12. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
13. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. Санкт-Петербург : Аxiома, 1996. 228 с.
14. Серебрякова Ю. В. Проблема синестезии в культурно-историческом аспекте (На материале русской поэзии, музыки и живописи к. XIX – н. XX вв.) : автореф. дис. ... канд. культурологических наук. Москва : МГИИ, 2004. 20 с.
15. Лиманская Л. Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. Москва : Рос. гос. гумант. ун-т, 2008. 351 с.
16. Gade J. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley : University of California Press, 1993. 250 p.
17. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2003. 512 с.
18. Кухарский Г. С. Ф. Шопен. Письма. Москва : Музыка, 1976. 527 с.
19. Шуман Р. Собрание статей о музыке и музыкантах / сост. Д. В. Житомирский. Москва : Музыка, 1978. Т. 2. 327 с.
20. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса. Москва : Композитор, 2003. 640 с.
21. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. Москва : Музыка, 1975. 552 с.
22. Рихард Вагнер. Сборник статей / ред.-сост. Л. В. Полякова. Москва : Музыка, 1987. 228 с.
23. Бенестаф Ф., Шельдеруб-Эббе Д. Эдвард Григ – человек и художник. Москва : Радуга, 1986. 376 с.
24. Лупенко Е. А. Эмпирическое исследование психологической природы интермодальной общности субъективных ощущений. *Ананьевские чтения – 2007* : материалы Международной научно-практической конференции, 23-25 октября 2007 г., Санкт-Петербург. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2007. С. 31–33.
25. Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Р. Вагнера, Л. Шпора, Р. Шумана. Москва : Дека-ВС, 2004. 344 с.
26. Зайцева М. Л. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса. *Траектория науки*. 2016. № 9. С. 1.1–1.9. doi: 10.22178/pos.13-6.

© М. Л. Зайцева

Статья получена 20.10.2016, принята 03.11.2016, опубликована online 11.11.2016

The Phenomenon of Synesthesia in the European Musical Art of Romanticism

Zaytseva Marina

Maimonides State Classic Academy of Moscow State University of Design and Technology,
Department of Analytical Methodology and Pedagogy of Music Education,
Doctor of Sciences (Arts), Professor, Russia

Abstract. The article reveals synesthetic foundations of artistic and aesthetic consciousness of philosophers, poets, composers of the Romantic era. Based on the analysis of the epistolary and critical heritage of Romantic composers, the particularities of synaesthesia manifestation in their creative thinking have been identified. The importance of visual, tactile, gustatory, kinesthetic perception in the process of meaning and image creation has been proved.

Keywords: synesthesia; synesthesiability; artistic thinking; romanticism.

UDC 78.01

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.16-3>

References

1. Lurija, A. R. (1973). *Osnovy nejropsihologii* [Basics of neuropsychology]. Moscow: MGU (in Russian).
2. Cytowic, R. E. (1997). Synaesthesia: Phenomenology and Neuropsychology. A Review of Current Knowledge. In S. Baron-Cohen, J. E Harrison (Eds.), *Synaesthesia: classic and contemporary readings* (pp. 17–39). Cambridge, Mass : Blackwell.
3. Marks, L. E. (1978). *The Unity of the Senses*. N. Y.: Academic Press.
4. Petrenko, V. F. (1983). *Vvedenie v jeksperimental'nuju psihosemantiku: issledovanie form reprezentacii v obydenom soznanii* [Introduction to experimental psychosemantics: study of the forms of representation in everyday consciousness]. Moscow: Izd-vo Mosk. un-ta (in Russian).
5. Prokof'eva, L. P. (2008). Izuchenie zvuko-cvetovoj asociativnosti v evropejskih jazykah: istorija i sovremennost' [The study of sound-and-colour associations in the european languages: history and the present]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N. I. Lobachevskogo. Filologija. Iskusstvovedenie*, 4, 256–262 (in Russian).
6. Ullman, S. (1957). *The Principles of Semantics*. Glasgow: Jackson, Son and Co.
7. Kolodkina, E. N. (2009). Vkusovaja sinesteticheskaja metafora [Taste synesthetic metaphor]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 1, 104–107 (in Russian).
8. Galeev, B., & Vanechkina, I. (2003). Sinesteziya. In V. V. Bychkov (Ed.), *Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-jesteticheskaja kul'tura XX veka* (pp. 408–410). Moscow: ROSSPJeN (in Russian).
9. Koljadenko, N. P. (2005). *Sinestetichnost' muzykal'no-hudozhestvennogo soznaniya: na materiale iskusstva XX veka* [Sinestetichnost musical and artistic consciousness: on the art of the XX century material] (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://www.dissercat.com/content/sinestetichnost-muzykalno-khudozhestvennogo-soznaniya-na-materiale-iskusstva-xx-veka> (in Russian).
10. Sokolova, E. E. (1982). Problema celostnosti v psihologii (lejpcigskaja shkola) [The integrity problem in psychology (Leipzig School)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. Psihologija*, 4, 56–64.
11. Zajceva, M. L. (2014). Sinesteziynost' kak sistemnoe svojstvo hudozhestvennogo soznaniya [Sinesteziynost as a system property of artistic consciousness] (Doctoral dissertation). Retrieved from http://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/000199_000009_005096670 (in Russian).
12. Shestakov, V. P. (Ed.). (1971). *Muzykal'naja jestetika Zapadnoj Evropy XVII-XVIII vekov* [The musical aesthetics of Western Europe XVII-XVIII centuries]. Moscow: Muzyka (in Russian).
13. Zhirmunskij, V. M. (1996). *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika* [German romanticism and modern mystic]. Saint-Petersburg: Axioma (in Russian).
14. Serebrjakova, Ju. V. (2004). *Problema sinestezii v kul'turno-istoricheskom aspekte (Na materiale russoj poezii, muzyki i zhivopisi k. XIX – n. XX vv.)* [The problem of synaesthesia in the cultural

- and historical aspect (On a material of Russian poetry, music and painting in the XIX - . Mr. XX centuries.]) (Doctoral thesis). Retrieved from <http://www.dissercat.com/content/problema-sinestezii-v-kulturno-istoricheskom-aspekte-na-materiale-russkoi-poezii-muzyki-i-zh> (in Russian).
15. Limanskaja, L. Ju. (2008). *Opticheskie miry: jestetika zrenija i jazyk iskusstva* [Optical worlds: the aesthetics of art and language]. Moscow: Ros. gos. gumant. un-t (in Russian).
 16. Gade, J. (1993). *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley: University of California Press.
 17. Berkovskij, N. Ja. (2003). *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika (in Russian).
 18. Kuharskij, G. S. (1976). *F. Shopen. Pis'ma* [F. Chopin. letter]. Moscow: Muzyka (in Russian).
 19. Zhitomirskij, D. V. (1978). *Shuman R. Sobranie statej o muzyke i muzykantah* [Collection of articles about music and musicians] (Vol. 2). Moscow: Muzyka (in Russian).
 20. Rogovoj, S. I. (2003). *Pis'ma Iogannesa Bramsa* [Letters by Johannes Brahms]. Moscow: Kompozitor (in Russian).
 21. Kurt, Je. (1975). *Romanticheskaja garmonija i ejo krizis v "Tristane" Vagnera* [Romantic harmony and its crisis in "Tristan," Wagner]. Moscow: Muzyka (in Russian).
 22. Poljakova, L. V. (1987). *Rihard Vagner. Sbornik statej* [Richard Wagner. Collection of articles]. Moscow: Muzyka (in Russian).
 23. Benestad, F., & Shel'derub-Jebbe, D. (1986). *Jedvard Grig – chelovek i hudozhnik* [Edvard Grieg - man and artist]. Moscow: Raduga (in Russian).
 24. Lupenko E. A. Jempiricheskoe issledovanie psihologicheskoy prirody intermodal'noj obshhnosti subektivnyh oshhushhenij [An empirical study of the psychological nature of intermodal generality subjective sensations]. In *Anan'evskie chtenija – 2007 : materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, 23-25 oktjabrja 2007 g., Sankt-Peterburg* (pp. 31–33). Saint-Petersburg: Izd-vo S.-Peterburgskogo un-ta (in Russian).
 25. Saponov, M. A. (2004). *Russkie dnevniki i memuary R. Vagnera, L. Shpora, R. Shumana* [Russian diaries and memoirs of R. Wagner, L. Spohr, R. Schumann]. Moscow: Deko-VS (in Russian).
 26. Zajceva, M. L. (2016). Osobennosti muzykal'nogo myshlenija Iogannesa Bramsa [Features of Johannes Brahms's Musical Thought]. *Path of Science*, 9, 1.1–1.9. doi: 10.22178/pos.13-6.

© M. Zaytseva

Received 2016-10-20, Accepted 2016-11-03, Published online 2016-11-11