

УДК 882

СИНЕСТЕЗИЯ КАК СПОСОБ ПРЕДВИДЕНИЯ НОВЫХ ИСКУССТВ (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКИХ РОМАНТИКОВ)

С.В. Синцова

Аннотация

Статья посвящена способам предвидения искусства. Исследователь показывает, что синестезия параллельна процессу формирования новых видов искусства, демонстрирует различные способы выражения синестезии, указывает на роль хаотических процессов в искусстве как на важнейшие условия «возбуждения» синестезии и на ряд других факторов, способствующих ее возникновению.

В ходе изучения художественного предвидения новых искусств исследователями была выявлена активная роль синестезии в этом процессе [Нигматуллина 1990, Першагина 1988, Пухначев 1981]. Исследователи, изучающие те или иные аспекты предвидения, зафиксировали его неразрывную связь с синестезией.

В ходе нашего исследования предполагается выявить роль синестезии в механизме художественного предвидения, показать, что формирующееся новое искусство стимулирует появление синестезии в словесном творчестве.

Художественное предвидение спонтанно. Оно опирается на достаточно случайное фантазирование о возникающем явлении искусства как уникальном феномене. Акцент на индивидуально-неповторимых, специфических свойствах такого феномена предполагает разворачивание мыслительного процесса художника по принципу ризомы, то есть случайного, вероятностного выстраивания связей вокруг возможного новообразования искусства. Такой подход не только стимулирует свободное ассоциирование, значительную долю непредсказуемости подобных предвидений, но и обуславливает их собственно художественное качество, поскольку в постоянной динамике связей вокруг угадываемого феномена искусства возникает потенциал «проектов целого» (Сартр). В результате еще не существующее явление искусства изначально формируется как художественное.

Создание подобной ризомы проявляется не только в индивидуальном творчестве писателя. Это еще и специфическое «коллективное творчество», поскольку чем-то похожие предчувствия нового искусства можно обнаружить у самых разных авторов. Это свидетельствует о том, что в искусстве начинает подспудно возникать некая неясная пока возможность к обновлению, рождению новых форм, выразительных средств, которую самые разные художники выражают по-своему. Но как бы ни отличались их «образные модели» новых искусств, в них есть нечто общее, обнаруживающее в кажущейся случайности

подобных предвидений некую закономерность. Особенно много таких предощущений новых тенденций искусства в словесном творчестве можно обнаружить в те периоды, когда на передний план выдвигаются нелинейные, хаосоподобные принципы мышления, как в эпоху романтизма.

В явлениях, изображенных писателем как часть вымышленной действительности, угадываются возможные новообразования искусства. Такое оказывается возможным потому, что здесь есть центр, некая порождающая матрица, которая предвещает новые образования в искусстве. Этим ядром, без сомнения, является то, что в эстетике принято называть «внутренней формой».

Одним из наиболее продуктивных аспектов развития и углубления понятия «внутренняя форма» стал анализ ее связей с активностью творящего субъекта. В этом направлении немало сделал М.К. Мамардашвили, разработавший в «Картезианских размышлениях» (М., 1993) теорию «точек интенсивности» сознания. В свете этой теории М.К. Мамардашвили трактует «внутреннюю форму» как избыточное проявление духовно-творческой активности субъекта, приводя в качестве примера таковой «демона» Сократа и пророческие видения Декарта.

Художники создают некий образ внутренних форм, у которых есть такие признаки этого феномена искусства, как процессуальность, пластичность и незавершенность, порожденные духовной работой. Они представляются как бы неким зримым воплощением движущейся мысли. Пластика форм, предметов, линий, описываемых художником, – это попытка зримого воплощения духовно-мыслительной активности, ее текучести, изменчивости, способности к бесконечным трансформациям. У предметов размытые контуры, текучие линии, меняющиеся цвет и свет. Один оттенок, одна форма готовы немедленно перетечь в другую. Этот процесс очень часто как бы самоуправляется, не подчиняется воле человека, созерцающего его со стороны. И конец его только предполагается, угадывается в другом мире, откуда приходят эти видения.

Тот факт, что «внутренняя форма» – это, в первую очередь, порождение духа, его эманация, очень интересно фиксируется художником. Используются образы тонкой материи, отличной от той, в которой протекают реальные события произведения. Это сны, видения, фантастические образы и фигуры. Даже если это реальные образы, например природы, они наполняются присутствием тонкой духовной материи. Это связано со светом, цветом, звуком. Все это как бы некие знаки тонких миров, где дух обретает особую свободу, особую раскованность. Таким образом, в основе художественного предвидения пока только угадываемых новообразований искусства лежит попытка как бы высвободить некие образы внутренних форм, освободить их пластику, текучесть, изменчивость от сковывающих и структурирующих начал грубой материальности.

Из этого можно сделать вывод, что зарождение нового вида искусства лежит в ощущении противоречия между накопленным предощущаемым потенциалом внутренних форм и теми внешними материальными формами, которых достаточно в уже имеющемся, существующем виде искусства. Это вполне естественно и объяснимо, поскольку любой вид искусства, развиваясь, накапливает некие каноны и стереотипы тех внешних форм (материально-вещественных), что становятся своеобразными рамками и руслами, по которым устрем-

ляется движение творящего духа. Этот феномен имеет частное свое проявление в том, что М. Бахтин назвал «памятью жанра». Это некое «окаменение» тех каналов и приемов, по которым может двигаться мысль художника. Рано или поздно такие рамки оказываются тесными для бесконечной текучести творящей силы мысли и чувства. И вот тогда-то, видимо, и возникает иногда смутное, иногда острое ощущение, стремление обрести другое материально-вещественное пространство, где еще нет предустановленных правил, канонов и шаблонов.

Неслучайно в этой связи мы обнаруживаем большое количество потенциальных зародышей «внутренних форм» новых искусств именно у романтиков. Романтизм стремится к свободе, к преодолению любых канонов, любых шаблонов. Он сближает, стягивает к себе (как аттрактор в синергетике) самые различные культурные слои, объединяя в рамках даже одного произведения десятки жанровых признаков, то пародируя их, то «остраяя», то имитируя. Отсюда столь явно культивируемая романтиками свобода новых форм, импровизационность их создания, текучесть, изменчивость, неуловимость структурирующих связей, выстраивающих целое произведения. Все это и есть косвенные признаки того, что понимается под внутренней формой искусства.

В романтической литературе особенно много зародышевых образований новых видов искусства еще и потому, что это литература возможного, стремящаяся к его рефлексии. Эта литература не знает ограничений, и писатель в изображении невероятной возможности руководствуется лишь художественным чутьем, интуицией, подчиняет материал логике художественного развития. Так возникают творческие предпосылки в выстраивании ризомы будущих искусств.

Ее выстраивание начинается именно с нарушения привычной «логики» мышления, с попытки преодолеть привычные стереотипы, создав совершенно иные исходные посылки для выстраивания «образной модели». Поэтому очень часто внутренняя форма потенциально возможного искусства возникает в произведении словесного творчества как некое чудо, нарушающее привычные формы бытия материи. Такое чудо приковывает к себе внимание писателя, побуждая его выстраивать новую систему отношений между чудесным (желаемым) и реальным, привычным. Не случайно многие новообразования искусства возникли в образах своих внутренних форм, очень давно существовали и в словесном творчестве как воплощенное чудо. Нарушение привычных, устоявшихся связей сопровождается мощным «выбросом» синестетических соощущений. Разрушение устойчивых структур возбуждает хаотические процессы в искусстве, в том числе чувственный хаос, провоцирует состояние недифференцированности, синкретичности чувства и мысли. «Слипшаяся», недифференцированная мысль апеллирует ко всей чувственности человека. Соощущения синестетического характера являются одновременно возвратом к истокам искусства и способствуют его вопрошению будущим. Стремясь заглянуть в будущее, художник напрягает все свои силы, все свои чувственные возможности, тем самым восстанавливая свою связь с первичным клубком соощущений, породивших искусство. По сути дела он возвращается к некоему первичному хаосу, воспоминание о котором может стимулироваться попытками предвидения. Об-

рашаясь к сфере возможного, еще не существующего, художник оказывается в том же состоянии хаоса, когда нет смыслов, нет форм, а есть только напряжение всех чувств.

Синестетический фон внутренних форм создается различными способами. Как показало изучение примеров словесного творчества, синестезия у романтиков осуществляется в самых различных формах *на речевом уровне*, участвует в формировании *синтетического художественного образа*, проявляется как движущая сила *сюжетно-композиционного уровня*.

Рассмотрим подробнее указанные способы осуществления синестезии, сопровождающие внутренние формы – «зародыши» новых искусств. Так, к *речевой синестезии* мы относим следующие примеры. «Звуки» для Себастиана Баха из одноименной повести В.Ф. Одоевского «носятся» в воздухе, для него же «звучало каждое радужное движение» и «благоухал каждый звук». В музыке Бетховена под пером того же автора обнаруживается «темное, не понимающее себя чувство», когда, как выражается герой, в нем «звучит каждая мысль» и «кровь» «кипит в жилах». Поэтическое творчество «тянется» «из другого мира», «как долгий поцелуй любви», для Киприано, другого персонажа из повести одноименного автора. У него же состояние вдохновения и творческого порыва рождает ощущение «неземной теплоты», воспоминание о которой вызывает «сладкое страдание». Невозможность адекватно выразить это состояние представляется «фантомом», облеченным в «одежду слов». «Веет солнце», «звучат цветы», «благоухают звуки» в царстве духов «Сильфиды» Одоевского. При виде мужа возлюбленной герой «Косморамы» Одоевского «слышит» «могильный запах» – так играет с ним его воображение. Герою А.Д. Полевого в «Блаженстве безумия» девушка Адельгейда представляется «созданием из звуков музыки и слов поэзии». А само это имя соединяет в себе для него «и звуки музыки, и слова поэзии, и цветы живописи, и формы ваяния, и все мечты души, и все думы сердца». «Неумолкаемые гусли» Севастьяныча из «Сказки о мертвом теле» В.Ф. Одоевского разыгрывают словесное представление на разные голоса, «на удивление всему городу»: «начиная самым густым басом и кончая самым тоненьким голоском». «Сладко и страшно вместе» «сделалось» Вальтеру Эйзенбергу (герою одноименной повести К.С. Аксакова), погруженному в мечту о чудесном мире. «Сладким голоском» разговаривают с ним три прекрасные девушки, им нарисованные. «Душа летит» у Лотария в другой фантастической повести К.С. Аксакова «Облако», испытывающего «чудное состояние, какое-то безответное, безграничное стремление», материализующееся в образе «девушки-облака».

Речевая синестезия представлена различными видами тропов – эпитетами, сравнениями, метафорами, а также «разворачивающимися» метафорами, которые могут воплотиться в многогранный художественный образ. Последняя группа близко примыкает к широко развернутому *синтетическому художественному образу*, в создании которого синестезия играет конструктивную роль («Марьяна роща» В.А. Жуковского)

В видении Себастиана Баха (В.Ф. Одоевский, одноименная повесть) музыка предстает в виде «бесконечного, дивного здания, которого наяву описать не может бедный язык человеческий... Все здесь жило гармоническою жизнью,

звучало каждое радужное движение, благоухал каждый звук, – и невидимый голос внятно произносил слова религии и искусства...».

Полнота чувства, вызванная «пламенным благоговением», потребовала дополнения иным измерением, обращения к другим модальностям человеческого восприятия, напряжения всех чувств для выражения душевного подъема, экстатического состояния, охватившего музыканта. Апеллирование к другим модальностям вызвано недостаточностью собственно музыкальных средств для того, чтобы передать состояние «благоговения», охватившее музыканта. Это музыка и... еще что-то, что больше ее и одною ею невыразимо.

В повести О. Сомова «Сказки о кладах» «нескладный шум», переходящий «в непрерывный, резкий рев, от которого было больно ушам и кружилась голова» (т. е. нестерпимый для восприятия звук) разрешается светодинамической картиной, интенсивностью воздействия, близкой к звуковой: «В глазах у нас то мелькали светлые полосы, то как будто с неба сыпались звездочки, то вдруг яркая искра светилась вдали, неслась к нам ближе и ближе, росла больше и больше, бросала лучи в разные стороны и, наконец, почти перед нами разлеталась как дым».

«Звуки невидимой гармоник», сопровождавшие появление Адельгейды («Блаженство безумия» Н.А. Полевого) и потрясающие душу зрителей, вызывали у них необычное ощущение: «Каждый думал тогда, что видит в Адельгейде какое-то воздушное существо, каждый ждал, что она рассеется, исчезнет легким туманом».

Герой К.С. Аксакова Вальтер Эйзенберг из одноименной повести испытывает странное состояние, вызванное словами другого персонажа, Цецилии: «Казалось, он весь перелился в зрение... казалось, что он перешел в глаза Цецилии и что это чудный какой-то мир; со всех сторон блещут искры; он плавает в какой-то черной влаге, плещется, играет ею и вдруг исчезает, и он тонет, тонет...».

В развитии образа синестезия выполняет двоякую функцию. Она может выступать в роли *конструктивного принципа*, когда художественный образ является развернутой синестезией. Наряду с этим случаем, часто сопутствуя конструктивной синестезии, происходит усиление синестетичности внутри самого художественного образа, за счет речевой синестезии, в результате чего образуется мощный синестетический «заряд» и формируется «густой» синестетический фон. Одна синестезия как бы нанизывается на другую, провоцируя ее усиление.

Достаточно распространенными являются случаи проявления синестезии на *сюжетно-композиционном* уровне. Синестезия используется как прием для развития действия. В развитии сюжета синестетические явления нередко сопровождают появления мистических существ, разного рода фантомов. Очень часто они сопряжены с появлением привидений или других существ из «иных», «тонких» миров. Среди этого рода синестезий наиболее часто встречается слухозрительная, основанная на «превращении» звука в визуальные явления. Например, один из действующих персонажей в повести А. Погорельского «Двойник» «страшными заклинаниями» вызывает «злых духов из ада».

Одному из лейпцигских докторов, чья история также попала в реестр невероятных событий, описанных А. Погорельским в повести «Двойник», стала после смерти являться жена, страстно любимая мужем при жизни: спустя несколько дней после смерти «гитара ее, висевшая на стене, сама собою начала издавать звуки, а потом и целые аккорды... Когда доктор приучился к этому необыкновенному явлению, то в один вечер ему послышался голос покойницы... а кончилось тем, что и сама она показалась».

В «Лафертовой маковнице, также являющейся частью сочинения А. Погорельского «Двойник, или Мои вечера в Малороссии», звуки колокола и вторящее ему мяуканье черного кота являются причинами появления необычных светодинамических явлений. «Жалостный стон» убитого героя (Е.П. Гребенка. «Страшный зверь») отзывается тем, что «по небу чистому покатила звездочка ясная; стон стих, и звездочка светлыми искрами рассыпалась в синем воздухе». В повести К.С. Аксакова «Облако» «невыразимое чувство» томления «девушки-облака» Эльвиры от любви к смертному находит выражение в песне, пробуждая воспоминание о загадочных событиях детского прошлого.

Синестезия возникает на фоне обострения чувственности, предельной заостренности восприятия, максимально «объемного» и многогранного отражения действительности и репрезентации её в тексте художественного произведения. Там, где писатель выходит за пределы отражения действительности, воспроизведения окружающего мира, где появляются попытки разрушить каноны этого восприятия и явить собственную индивидуальность, – там рождаются синестетические образы. Их возникновение связано с необходимостью сломать штампы восприятия, чтобы явить собственную творческую активность. Художник тем самым оказывается в состоянии первичного хаоса, когда нет смыслов, форм, а есть только напряжение всех чувств. По сути дела, он возвращается к некоему первичному клубку соощущений, породивших искусство. Разрушая устоявшиеся связи в отражении и передаче действительности, художник вторгается в сферу возможного и даже невероятного. Он порождает новые связи, невероятные с традиционной точки зрения. Синестезия с этих позиций – один из способов самовыражения, творения новых форм, проявление активности творящего субъекта. Она связана с явлением хаоса и с горизонтом новых возможностей. Обращаясь к сфере возможного, еще не существующего, художник напрягает все свои силы, все свои чувственные способности, чтобы выразить новые типы связей. Хаосогенные процессы, таким образом, стимулируются попытками предвидения.

Почему хаотические процессы в искусстве становятся важнейшим условием «возбуждения» синестезии? Синестезия – это «межчувственные соощущения» (Б.М. Галеев), своего рода «смычка» между чувствами, предназначенная для выражения того или иного понятия, традиционно воспринимаемого в «закрепленной» за ним модальности. Синестезия способствует расширению горизонта возможностей, дает дополнительное измерение и объем предмету, помогает установить новые связи в хаосе соощущений, внести элемент упорядоченности в хаотические процессы. Возникает своего рода «цепь замыкания» между чувствами, переводящая восприятие в иное измерение, дающая ему новый и неожиданный ракурс. Главное в этом процессе – это момент новизны и уста-

новление нетрадиционных связей. Полнота чувств, избыток душевного напряжения, сопровождающие появление внутренних форм, невозможно выразить обычным способом. (Понятие невыразимого включено в манифест романтизма и является ключевым словом в определении этого метода.) Они всегда больше, чем только звуки, или визуальные образы, или ароматы, или тактильные ощущения. Например, это музыка и еще что-то, переходящее её пределы, выходящее за границы видového образования. Это «что-то» требует дополнительного измерения, выраженного при помощи других чувств. Избыточность внутренней формы воплощается при помощи синестезии, включающей новые способы её выражения. Так, поздняя музыка Бетховена в интерпретации В.Ф. Одоевского превратилась «в скачки и трели, невозможные ни на каком инструменте», за этим писателю видится «стремление к эффектам, не существующим в музыке; везде какое-то темное, не понимающее себя чувство». То, что нуждается в выражении, но выходит за пределы возможностей данного вида искусств, актуализирует его потенциальные связи со всей чувственностью человека. Потенциально мыслимые элементы становятся, таким образом, реальным качеством нового искусства, порождая новации в морфологических формах культуры. Так устанавливается не только неразрывная связь между чувствами, но и их художественное единство, создавая принципы их взаимопереходов. Писатель пробует различные варианты таких взаимодействий, накапливая подобным образом художественный потенциал для будущего новообразования искусства.

Summary

S.V. Sintsova. The synesthesia as one the conditions of the foresight of the new arts (at the material of the Russian romantics).

The article is devoted to the mechanism of the art foresight. The explorer shows that the synesthesia accompanies the process of the forming new arts in oral creation. The forms of using the synesthesia in the romanticism in vocal level, in the process of the forming synthetic art are analysed.

Литература

1. *Нигматуллина Ю.Г.* Комплексное исследование художественного творчества. Проблемы прогнозирования. – Казань: Казан. гос. ун-т, 1990. – 150 с.
2. Поиск методов прогнозирования литературы и искусства. – Казань: Казан. гос. ун-т, 1988. – 192 с.
3. *Пухначев Ю.В.* Число и мысль. Вып. 4 (Четыре измерения искусства). – М.: Знание, 1981. – 176 с.
4. Сильфида. Фантастические повести русских романтиков. – М.: Современник, 1988. – 716 с.

Поступила в редакцию
16.02.05

Синцова Светлана Викторовна – кандидат философских наук, старший преподаватель кафедры русского и татарского языков Казанского государственного энергетического университета.