

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ И СИНЕСТЕЗИИ В ЭСТЕТИКЕ ФРАНЦУЗСКОГО СИМВОЛИЗМА

В.А. МАСЛОВА

Символизм возник как рефлексия на утверждение индустриального общества, в котором законы науки являются основным принципом постижения мира, а господствующей является философия позитивизма; как художественно-эстетическое направление, протестующее против набирающей успех теории эволюционизма Дарвина; в качестве противовеса позиционированию человека как преобразователя природы. Схожее беспокойство выражали ранее и представители романтизма. Символисты во многом являются их последователями, но они по-новому осмысливают принципы искусства, и, в отличие от романтиков, первостепенной для них становится проблема его символической природы.

Возможность познания и выражения мира с помощью синтеза искусств становится одной из центральных проблем в эстетике французского символизма.

Синтез искусств представляет собой гармоничное соединение разных видов искусства в художественное целое, основной чертой которого является создание качественно нового художественного явления, не сводимого к сумме составляющих его компонентов. Такой принцип, по мнению Вагнера, существовал в имплицитной форме еще в Древней Греции, а именно, в древнегреческой хоре. А.Ф. Лосев пишет, что «порядок в движении носит название ритма, порядок в звуках, являющийся при смешении высоких и низких тонов, получает название гармонии. То и другое вместе называется хореей»¹.

Новый толчок развитию синтеза искусств дала теория соответствий, посредством которой Ш. Бодлер в сонете «Соответствия» утверждает принципы эквивалентности между различными областями чувственного восприятия. Именно следование идее соответствий стало «залогом синтетического характера символизма, стремящегося представить целостного человека посредством целостного искусства»². В качестве художественно-эстетического принципа синтез искусств характеризует поэзию Бодлера в целом. Впоследствии ряд его принципиальных положений станет отправной точкой авангардистских теорий XX в.

В основе концепции синтеза искусств лежит идея мировых аналогий, когда человеческий микрокосмос являет собой образ вселенского макрокосмоса. Синестезия определяется в данном случае как совокупность отношений подобия между различными чувствами человека, выражающаяся в принципе единства. Само восприятие

мира символистами рождает идею художественного произведения, воплощающего идею вселенской гармонии, что подразумевает преодоление границ между различными видами искусства. Создание высшего произведения искусства, например, как это представлял себе Р. Вагнер в концепции гезамткунстверк, объединяет разные виды искусства, но при этом нивелирует присущие каждому их них наиболее выразительные формы.

С 1885 г. по 1888 г. в Париже выходил «Вагнеровский журнал» («Revue wagnérienne»). В нем утверждалось, что Вагнер является одним из столпов доктрины символизма. Но хотя французские символисты буквально впитали его эстетику мистицизма, все же их мировоззрение сильно отличалось от вагнеровского. Вагнер придает музыке онтологический характер. Музыка для него — это «сердце человека», она выражает «бесконечную глубину», является «в самом точном смысле открытием некоего другого мира»³. Воплощением высшего произведения искусства Вагнер считает музыкальную драму.

Для французских символистов такое произведение рождается преимущественно в поэзии, главная цель которой — уловить связи (соответствия) посредством языка. Французские символисты подчеркивали, что в обыденной речи слово — это знак, средство обмена информацией, одновременно и продукт, и инструмент социальной жизни. Обычный язык в этом плане является системой упрощенных отношений, где каждый элемент способен выразить только один концепт или объект, причем смысл здесь однозначен. При этом символисты осознают, что обычный язык порой не способен выразить то, что человек думает, и особенно то, что он чувствует. Уходя внутрь себя, человек пытается отыскать язык, который обладал бы неограниченными возможностями, мог бы выражать все разнообразие душевных состояний. В этот момент, как пишет Г. Мишо, «мы находим в глубине нашего сознания, даже скорее внутри нашего бессознательного чувство некоего живого языка»⁴. Для того, чтобы показать реальность во всей ее сложности, нужен язык, отличающийся от повседневного — язык поэтический. Вместе с полнотой смысла слово должно обрести музыкальную ценность.

Такой язык родствен музыке. П. Верлен мечтал о том, чтобы поэт обладал языком, способным гибко следовать многообразным состояниям человеческой души, интуитивно соответствующим их неявной связи. И хотя невозможно достичь идеальной адекватности между языком и мышлением, статичным словом и постоянными эмоциональными колебаниями, их можно передать посредством символов. Ведь символ связан с индивидуальной перцепцией реальности, внутренней эмоциональной жизнью. Но, с другой стороны, если бы метафора, тесно связанная с понятием символа, была чисто субъективной, то поэт не мог бы донести до читателя нюансы своего

душевного состояния. Французские символисты полагали, что существуют некие объективные связи между меняющимися состояниями души, различными субъектами и поэтическим языком.

Задача поэта и состоит в поиске языка, отмеченного первоначальным родовым единством. Последнее можно обнаружить, лишь преодолев неупорядоченность эмоциональной жизни, в которой воспоминания, страсти и желания вступают в случайные сочетания. Как говорит А. Рембо в «Письме ясновидца», придет время нового универсального языка, для которого не нужны будут словари: «Этот язык будет языком от души к душе, вбирающим в себя все: запахи, цвета, мысль, цепляющую другую мысль и берущую из нее суть. Поэт станет выявлять неведомое путем пробуждения из состояния универсальной души»⁵. Рембо пишет о тождестве слова и мысли, идеи (*idée*), но идет еще дальше. Поэт словно хочет выйти за языковые рамки, стремится «преодолеть материальную природу языка и установить между людьми телепатическую, духовную связь»⁶. Он призван возвыситься над рассудочной деятельностью, подчиненной чересчур строгим, сковывающим многообразие бытия законам логики. Он «должен путем постоянных упражнений достичь состояния высшего сознания, сверхумственного уровня и сверхинтеллектуальной интуиции, что позволит ему идентифицировать свое Я с Универсумом и выявить хотя бы на мгновение незыблемые связи между духом и миром»⁷.

Музыка играла важную роль в эстетических теориях символизма, открывая путь процессам дематериализации визуальных видов искусств. Выход за пределы произведения искусства в его традиционном понимании сопровождался новыми представлениями о его структуре, тесно связанными с понятиями субъективности и синестезии.

Идея «соответствий», единства чувств появляется в концепции Бодлера как воспоминание о потерянной гармонии, глубоко спрятанной в человеческой душе. В этой связи Р. Рапетти подчеркивает, что символизм неразрывно связан с ностальгией по утраченному «золотому веку»: «Если современное состояние предполагает разрушение старого порядка, то именно по этой причине оно является необходимым условием для особого восприятия этой золотой, безвозвратно исчезнувшей эпохи, для ее меланхолического воплощения в поэтической форме»⁸. Большое значение в сборнике «Цветы зла» имеет месторасположение каждого стихотворения. Сначала возникает строгий параллелизм между человеческим микрокосмосом и макрокосмосом (например, во втором стихотворении «Альбатрос»), затем акцентируются способность поэта абстрагироваться, его слияние с космическими силами (третье стихотворение «Полет»), предшествующими символической сути мира, которая выявляется в «Соответствиях» (четвертое стихотворение). Согласно Р. Рапетти, исследователи не обращали достаточного внимания на то, что в этом

сборнике, где темы выстраиваются логически, стихотворение «Люблю тот век нагой, когда, теплом богатый...», которое идет сразу за «Соответствиями», написано как диптих. В нем противопоставляются «золотой век» и современная эпоха, «эпоха упадка и разложения». Такая последовательность сопряжена у Бодлера с его ностальгически-пессимистическим восприятием мира, свойственным французскому символизму в целом. В ситуации разрыва связей между человеком и вселенной возврат к исходной гармонии возможен лишь в области поэзии, которая по сути своей является символической и религиозной. «Соответствия» представляют собой «остатки утерянного единства, которое таится в сердце человека, в его аппарате чувственного восприятия»⁹.

Некоторые французские исследователи, в частности, А. Мешонник, связывают возникновение понятия «современная французская литература» именно с творчеством Бодлера и Малларме. Это сопряжено не только с особым восприятием ими времени, но и с радикальным изменением формы литературных произведений. Как отмечает П. Бурд, «декаденты изобрели систему литературных определений, от которой в гробу перевернулись бы все ушедшие из жизни грамматисты»¹⁰. Сказанное относится и к символистам.

Изменение формы происходит не только в символистской поэзии, но и в живописи. Кодирование формы и цвета, использование геометрических законов, ведущих к абстрактной гармонии, свидетельствуют об исключении из произведений искусства элемента случайности. В живописи это выливается в концепцию ровного и неявного цвета, в которой линия, в противоположность творчеству импрессионистов, вновь обретает свои права, что придает живописи черты абстракции, свойственные музыке.

Музыка для символистов — путь откровения, поиск целостного искусства, неразрывно связанного с параллелизмом между музыкой, созданной композитором, и природной гармонией, между земным миром и космическим порядком. Так, биморфизм, характерный для живописи Чюрлёниса, чье творчество отмечено переходом от символизма к нефигуративному искусству XX в., коррелирует с идеей всепроникающего космоса. Для Чюрлёниса космос связан с музыкальным порядком, гармонией. Композиция его картин ритмически структурирована, отчетливость пространственно-временных связей достигается посредством использования геометрических форм, создающих эффект наложения различных пространств, сравнимого с полифонической структурой.

Тенденция соединения разных видов творчества прослеживается не только в визуальных искусствах. Один из теоретиков символизма, Ж. Ванор, анализируя романы П. Адана, писал в книге «Символистское искусство»: «...каждый персонаж появляется в рассказе в сопровожде-

нии музыкальной темы, подобной тем, что используются Вагнером¹¹. А строчка из стихотворения Бодлера «Гармония вечера» «*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*» становится названием пьесы для фортепиано К. Дебюсси («Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют»). Идея синтеза искусств овладела умами. К. Моклер прямо призывал критиков искать параллели между различными видами искусств. Позднее подобной концепции придерживался Ален в своей «Системе изящных искусств». Все это характеризовало дух символизма.

С синтезом искусств неразрывно связано понятие синестезии. Существует множество определений этого явления. Мы будем исходить из следующего: феномен восприятия, при котором раздражение одного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями вызывает ощущения, присущие раздражению другого органа чувств. Существует множество определений этого явления. Мы будем исходить из следующего: синестезия — это сочленение элементов, принадлежащих к разным областям.

Синестезия является как психологическим, так и эстетическим явлением, наивысшей степенью абстракции, объединяющей все области художественного выражения. Этот феномен наилучшим образом отвечал требованиям символистов, предъявляемым к синтезу искусств. С одной стороны, синестезия позволяет достичь наивысшей степени утонченности в плане выражения, с другой — уходит корнями в первородную поэзию. Первобытный характер синестезии проявляется, в частности, в слиянии в единое целое звукового и визуального выражения и восприятия. Следствием такого единства стало появление абстрактных значений цветов. Благодаря синестезии цвет обретает нравственную окраску. Так, во французском языке такая окраска черного и зеленого цветов перешла из поэзии в повседневный язык: «*une noire trahison*» — «черное предательство», «*une verte réprimande*» — «зеленый», т.е. крайне злой упрек.

Наиболее ярким примером воплощения синестезии, а именно частного его выражения в виде «цветного слуха», является знаменитый сонет А. Рембо «Гласные», обсуждаемый в научной и популярной литературе более ста лет. Он становится программным произведением французских символистов, которое «заставило писателей и поэтов заметить явление «цветного» слуха и синестезию вообще»¹². В этом сонете, изобилующем синестетическими образами, речь идет о поиске соответствий между различными активными творческими процессами познания. И поскольку именно синестезия, по мнению Б.М. Галеева, обладает способностью воссоединения многомерности человеческого восприятия, то именно она способна сохранить его чувственную целостность.

Галеев отмечает, что символизм понимал синестезию часто противоречиво, немного наивно, но главное, «он продемонстрировал

саму возможность — на основе сходства общезначимых символических оценок разнородных явлений, — творческого конструирования межчувственных сопоставлений (сравнений, метафор), заставив обратить впоследствии внимание на более важные психологические, эстетические детерминанты синестезии, адекватные ее сущностным основаниям, ее роли в искусстве»¹³. В XX в. будет доказано, что существуют люди-синестеты, происходит непроизвольная синестезия, как «индивидуальная нейрокогнитивная стратегия в виде особого способа познания, проявляющегося в определенный, очень ранний момент жизни в виде необычно тесной связи мышления и системы чувств (когнитивно-сенсорная проекция)»¹⁴. Однако проявления синестезии носят сугубо субъективный характер. Один синестет видит буквы в одном окрасе, другой может воспринимать их в виде цветовых пятен или «аур».

Обладал Рембо «цветным» слухом или нет — установить уже невозможно. Главное то, что «ассоциация, которая лежит в основе синестезии, является в сонете “Гласные” организующим свойством мышления: буква внушает понятие цвета — цвет рождает метафору, причем сам процесс метафоризации движется по направлению к все большему абстрагированию»¹⁵. Стоит отметить, что для Бодлера первично обоняние. В трехстишии «Соответствий» синестезия используется как практический инструмент. В нем запахи представляют главный элемент, вокруг которого группируются прочие сенсорные компоненты, дополняющие его. К обонянию — «parfums frais comme des chairs d'enfants» («есть много запахов здоровых, молодых, Как тело детское») присоединяется осязание, затем слух — «doux comme les hautbois» («как звуки флейты нежных») и зрение — «verts comme les prairies» («зеленых, как луга» — пер. К. Бальмонта). Таким образом, это трехстишие объединяет сенсорные данные, относящиеся к четырем основным чувствам.

Примечательно, что «любая форма синестезии не может существовать автономно»¹⁶. Ее художественное значение определяется лишь связью с произведением, т.е. синестезия как стилистический элемент является лишь вспомогательным приемом. И только в исключительных случаях, как в стихотворении «Соответствия», она становится темой произведения. С другой стороны, как утверждает Б.М. Галеев, «синестезия как сущностное свойство художественного мышления содействует выполнению компенсаторных функций по опосредованному возмещению неполноты присвоения родовой сущности человека — конкретно, в сфере самой чувственности. Именно участием синестезии объясняется относительная индифферентность художественного образа к видовой спецификации, а также универсальность феномена единого художественного “пространства-времени” в искусстве»¹⁷.

Таким образом, мы могли убедиться, что идеи синтеза искусств и синестезии — неразрывные составляющие эстетики символизма. В XX в. они оказали существенное влияние на творчество многих теоретиков и практиков искусства в России и за рубежом.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Т. III. Высокая классика. — М., 1974. С. 74.
- ² *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. I. — Paris, 1951. P. 31.
- ³ *Ibid.* — P. 207.
- ⁴ *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. II. — Paris, 1951. P. 410.
- ⁵ *Rimbaud A.* Poésies. — Paris, 1993. P. 194.
- ⁶ *Гвоздиков Е.О.* Символ в поэзии Поля Верлена, Артура Рембо и Стефана Малларме: дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 2002. С. 94.
- ⁷ *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. III. — Paris, 1951. P. 412.
- ⁸ *Rapetti R.* Le symbolisme. — Paris, 2007. P. 144.
- ⁹ *Ibid.* P. 173.
- ¹⁰ *Bourde P.* Les premières armes du symbolisme. — Paris, 1889. P. 21.
- ¹¹ *Vanor G.* L'art symboliste. — Paris, 1889. P. 29 — 30.
- ¹² *Галеев Б.М.* Содружество чувств и синтез искусств. — М., 1982. С. 12.
- ¹³ *Галеев Б.М.* Синестезия в эстетике и поэтике символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы Четвертой научн.-практ. конф., посвящ. памяти А.Ф. Лосева. — М., 2004. С. 55.
- ¹⁴ *Сидоров-Дорсо А.В.* Синестезия — что это? — URL: <http://www.synaesthesia.ru/whatis.html>
- ¹⁵ *Гвоздиков Е.О.* Символ в поэзии Поля Верлена, Артура Рембо и Стефана Малларме. С. 95.
- ¹⁶ *Rapetti R.* Le symbolisme. P. 72.
- ¹⁷ *Галеев Б.М.* Содружество чувств и синтез искусств. С. 3.

Аннотация

В статье анализируется концепция синтеза искусств в контексте французского символизма. Для французских поэтов-символистов этот принцип играет ключевую роль в постижении мира, является основой для создания высшего произведения искусства с помощью выработки универсального языка.

Ключевые слова: синтез искусств, синестезия, французский символизм, эстетика, искусство, поэзия, теория соответствий, gesamtkunstwerk.

Summary

The article analyses the concept of synthesis of arts in the context of the French symbolism. This principle of cognition is very important for the French symbolist poets. It is the base for the creation of the supreme artwork by the elaborating the universal language.

Keywords: synthesis of arts, synesthesia, French symbolism, aesthetics, art, poetry, theory of correspondences, gesamtkunstwerk.