УДК [18:7.01:7.03]«653»

ЗАЙЦЕВА М.Л.

Проблематика синестезийного восприятия и специфика ее решения в концепции соборного искусства западноевропейского Средневековья

Статья посвящена исследованию специфики искусства западноевропейского Средневековья с позиций генезиса и развития синестезийных идей. На основе анализа философско-религиозных обоснований синестезийных идей в искусстве данного периода и способов решения проблемы целостного восприятия в концепции соборного искусства выявлены основные принципы искусства-синестезсистемы западноевропейского Средневековья.

Ключевые слова: философия, эстетика, синестезия, искусство, Средневековье, эстетическое восприятие.

Значимость синестезии как системного свойства эстетического восприятия и художественного мышления долгое время недооценивалась. Возросший за последние годы научный интерес к синестезии свидетельствует о богатом эвристическом потенциале подобных исследований, о возможности рассмотрения синестезии как важнейшей составляющей чувствознания, как когнитивного основания, на базе которого формируются познавательные потенции эстетического опыта, отличающегося органичностью, цельностью, нераздельностью «ощущения и понимания». Рассмотрение искусства с позиций синестезии как системообразующего принципа позволяет обозначить глубинные механизмы художественного мышления, выявить роль синестезии в процессах эстетического восприятия[1].

Синестезия участвует в процессе художественного мышления и способствует возникновению семиотически сложных явлений, принадлежащих одновременно искусству (в художественных формах которого воплощаются перцептивные реакции поэта, музыканта, художника на явления окружающего мира) и культуре, в которой художественная идея обретают свою целостность, системность и ментальную определенность. Для успешного изучения когнитивных потенций синестезии необходимо объединить усилия лингвистов, искусствоведов и философов в построении объясняющей теории художественного мышления и эстетического восприятия и культурно-антропологической мотивации.

Методологически значимыми подходами в изучении синестезии как системного свойства эстетического восприятия стали идеи интегральности различных уровней сознания (К. Юнг, В. Налимов, Р. Ассанджоли, Ю. Лотман), синтетичности сферы целостного сознания (В.И. Коротаев, В.Н. Лосский, М.К. Мамардашвили, Г. Налчаджян, В.С. Степин), исследования синтетичности эстетического сознания (Г. Лихачев, В. Бычков). Методологической основой исследования является системный подход,

позволивший проанализировать изучаемое явление в широком историко-культурном, философско-эстетическом аспекте и установить проблему синестезийного способа эстетического восприятия как комплексную интегративную идею, присущую крупнейшим художественным системам.

Устойчивость синестезийных идей и форм их реализации в искусстве позволяет рассмотреть искусство именно с позиций системности синестезийных концепций.

Основной целью исследования является обоснование концепции искусства как синестезсистемы и изучение синестезии как глубинного свойства целостного художественного мышления и эстетического восприятия.

Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи:

– изучить влияние философско-религиозных систем на развитие искусства и формирование синестезийных концепций;

– проанализировать способы решения проблемы целостного восприятия в концепции соборного искусства;

– выявить основные системные принципы искусства-синестезсистемы эпохи западноевропейского Средневековья.

Искусство-синестезсистема эпохи европейского и русского Средневековья представляет собой художественно-эстетический комплекс, на формирование которого сильнейшее влияние оказывает христианство, богословская мысль, трансформирующая модели мышления античных философов под новые задачи. В данной системе доминирующую роль в процессе познания играли следующие типы восприятия: вербальное (письменное и устное-молитвенное слово) и зрительное (визуальность Слова и сакральные изображения). Информационной ее основой является Слово и свет («Христос идет собрать народы и языки, Ибо Он есть свет миру…»), основные принципы художественного мышления – направленность на духовное преображение, символизм, синестезийность, «духовное трезвение» и видение «глазами сердца».

Искусство традиционно рассматривается как специфическая система творческого отражения, воспроизведения действительности в художественных образах. Понимание искусства как синестезсистемы акцентирует сущностный характер искусства в акте его представленности для воспринимающего субъекта, для эстетического восприятия, системным свойством которого является синестезия. Она является глубинной основой процесса формирования художественного образа на основе межзнаковых и межсемиотических переходов.

Искусство создает свой собственный мир – художественную систему со своими нормами и принципами, направленными на прекрасное. Именно эти два взаимодополняющих вектора – направленность на прекрасное и на воспринимающего человека в искусстве – являются определяющими в способе осуществления искусства как феноменального акта.

Эстетическое восприятие неотделимо от эстетического сознания, поиска в художественном образе явленной (представленной в эйдологической форме) истины, на обретение которой направлен процесс художественного творчества. Эта гносеологическая составляющая познания искусства наделяет процесс эстетического восприятия особой значимостью для становления и совершенствования личности человека.

Внутри структуры искусства-синестезистемы существуют доминантные и недоминантные виды искусств. Степень их значимости (доминирования) в искусстве-синестезсистеме определялась на основе анализа философско-эстетических, культурологических и искусствоведческих рефлексий на тему целостного восприятия, практики применения синтетических форм в искусстве, апеллирующих к синестезийному восприятию. Художественная практика применения синтетических форм и теоретическое обоснование общности искусств свидетельствуют о том, что синестезийный аспект эстетического восприятия и художественного мышления является одной из ведущих тенденций искусства, изменяются лишь степень теоретической рефлексии и координаты отсчетов для синестезийных концепций

(идея космической гармонии, Божественного порядка, взаимосвязей на макро- и микроуровнях мирового целого).

Исторические изменения форм и типов культуры обусловливают трансформацию понятия «искусство». Но и само искусство влияет на социокультурный контекст, внедряя в социум через художественные объекты художественный идеал, определяющий специфику искусства. Именно эта взаимосвязь искусства с процессом культурного, экономического развития общества обусловливает тот факт, что в искусстве-синестезсистеме отмечается факт смены видов доминирующих искусств. Меняются типы сенсорных предпочтений, но неизменной остается установка на синестезийное восприятие.

Благодаря гносеологической направленности идеи синестезийного восприятия могут оформляться в синестезийные концепции, т.е. обладать исторически обусловленной логикой, структурой. Синестезийная концепция, таким образом, понимается нами как система взглядов на познание окружающей действительности, в основе которой лежит синестезийное восприятие.

В современной философии исследуется идея диалога различных форм духовного освоения мира, в том числе взаимосвязи рациональных и иррациональных сторон человеческого познания и бытия. Выдвигаемый в рамках концепции постнеклассической рациональности подход не ограничивается интересами и сферой рационального познания, а предполагает признание множества познавательных моделей, в том числе вненаучной, интуитивно-иррациональной формы знания. Внутренний духовный путь личности и характер знания особым образом взаимосвязаны. Таким образом, роль сквозного методологического принципа в исследовании играет принцип дополнительности и целостности человеческого познания и жизни.

Многие исследования, посвященные историко-теоретическим проблемам изучения культуры, содержат идеи о принципиальном отличии в методах познания и отражения действительности в искусстве разных эпох. При непременном наличии фактора развития интересом нашего исследования является выявление преемственности и векторов развития идей целостного восприятия и познания. Начиная с эпохи европейского Средневековья, данные идеи воплощаются прежде всего в концепции соборного искусства.

Как раскрывается способность целостного восприятия в идеале соборного искусства, какие проблемы видят отцы Церкви в соединении разных видов искусств в храмовых литургических действах?

В период европейского Средневековья науки инкорпорируются в состав богословия. Иоанн Дамаскин (VIII в.) вслед за Климентом Александрийским пользуется известным уподоблением богословия царице, а прочих наук в главе с философией – служанкам.

Теологизм как основание эстетики Средневековья определяет дихотомный характер восприятия Бога, мира, человека. Предыдущий опыт культуры, осуществленный в огромном количестве оппозиций, свелся к генерализующей оппозиции. Деление бытия надвое неизбежно для всякого аутентичного христианства, поскольку христианство учит, что для души существуют лишь два пути – ведущий к Богу и ведущий от Бога, третьего не дано. Мы находимся в беспрестанной дихотомии: единству Божественного образа, учением своим восстанавливающему единство социума («религия» – лат., букв. «восстановление единства»), противостоит дурная множественность непонимания и разлада; логике «символа» (греч. – «соединение», «объединение, сопряжение» элементов, предметов, понятий) – «диавола» (греч. – «разъединение» элементов, предметов, понятий); соборности – отделенность («секта» – лат., букв. «осколок»). Созидающей, объединяющей тенденции противопоставлена разрушительная; Софии – устроительнице быта людей и бытия миров по законам любви и мира – библейский образ неразумной жены, разрушившей свой дом, где обитает брань, рознь и нет любви. Софиологическая тематика христианства всегда включает в себя лейтмотив сплочения, общности, соборности.

Эстетически значимое для средневековой культуры понятие соборности рас-

крывается в мире дольнем прежде всего в феномене литургии. Для литургической эстетики характерно осмысление культового церковного действа как мистической целостности, объединяющей верующих с Богом и с духовными чинами в процессе богослужения, этого общего празднества для ангелов и людей. В этом контексте символ (или литургический образ) понимался поздними отцами Церкви (особенно архиепископом солунским Симеоном, XV в.) как сакральный носитель божественной энергии, духовной силы прообраза. Он был осознан не только как семиотическая единица, но и как сакрально-онтологический феномен, реально «являющий» членам богослужения духовный архетип.

Церковь представляет собой синтез элементов воздействия, где Божественное Слово, Логос подчиняет себе все элементы сакрального действа, реализуемого в феномене соборности. Почему же именно Логос стал метадискурсом данной культурной парадигмы? Размышляя над этим, А.А. Пелипенко отмечает, что «именно в пространстве Логоса с его предельно дискретизованными операционными единицами – словами и письменными знаками – возможно уплотнение и снятие опыта предшествующей культурной системы вместе с ее застывшим смысловым материалом. Никакая другая кодификационная система на это не способна»[2]. По мнению ученого, чем дальше от Слова, в направлении от сакрального к профанному, от трансцендентного к имманентному, от континуального к дискретному, от бесконечного к конечному, тем более смыслообразование вялое и разлаженное и тем менее значительны его результаты. Активное смыслообразование происходит лишь в тех вневербальных подсистемах культуры, что ближе всего к сакральной зоне Слова, где действует его притяжение и возможна относительно релевантная конвертация значений[3].

Симптоматичны аналогии искусствоведов, называющих средневековую архитектуру теологией в камне, иконографию – теологией в красках. П. Флоренский в статье «Храмовое действо как синтез искусств» отмечал особый колорит церковной традиции сочетания различных видов искусств, свойство художественных техник подстраиваться под литургический обиход для создания гармоничного впечатления. Исключение тех или иных сакральных искусств из пространства храма является нарушением смыслообразующего контекста: именно необходимостью восстановления целостности восприятия обусловливал П. Флоренский, в частности, недопустимость экспонирования икон в музейных залах, когда краски иконного письма начинают казаться чрезмерно яркими, сильными и, напротив, вновь увиденные в свете свечей, обретают теплоту и мягкость[4].

Однако идея синтеза искусств имела сложную судьбу на протяжении всего Средневековья и, по сути, является достижением уже зрелого этапа средневековой культуры. Проблемность заключалась в осмыслении характера взаимодействия Логоса и музыкального исполнения, архитектурно-скульптурного оформления. Особое место в патристике уделялось исследованиям особенностей воздействия синтеза сакральных видов искусств в богослужении, обнаружению тех «терний», которые способны заглушить Божественное Слово, снизить его воздействие на человека. Основная полемика в средневековой патристике разворачивалась именно по поводу умножения сенсорности, чувственного впечатления в процессе соединения разных видов искусств.

Единый, а значит, достигший полноты и совершенства для воплощения религиозных догматов архитектурно-скульптурный стиль появляется в Европе лишь к XI веку (романика). Гораздо раньше начинается формирование единых точек зрения на использование в церковной службе пения. Следуя обычаям Восточной Церкви, Амвросий Медиоланский вводит практику «утешать и наставлять с помощью пения»[5], определяя традицию церковного пения, впоследствии названную «амвросианской», где унисонное пение является символом церковного единомыслия. Ученик Амвросия Аврелий Августин видит опасность нововведения в сильном чувственном эффекте пропетого слова, когда «чувство, сопровождая разум, не идет

смиренно сзади, хотя только благодаря разуму заслужило и это место, но пытается забежать вперед и стать руководителем»[6]. Волновать должно, по мнению Августина, не пение, а то, о чем поется, «так и колеблюсь я, – и наслаждение опасно, и спасительное влияние пения доказано опытом»[7]. Склоняясь к тому, чтобы не произносить бесповоротного суждения, Аврелий определяет адресата интонированного слова: «пусть душа слабая, упиваясь звуками, воспрянет, исполняясь благочестия. Когда же со мной случается, что меня больше трогает пение, чем то, о чем поется, я каюсь в прегрешении; я заслужил наказания и тогда предпочел бы вовсе не слышать пения»[8].

Аврелий Августин, анализируя особенности объединения слова с музыкальной интонацией, с одной стороны, отмечает усиление характера воздействия художественных языков в процессе их синтеза, с другой – подвергает критике увеличение чувственных впечатлений, особенно удовольствия как чувства, направляющего нас на путь греха. Такое мнение характерно для христианской этики и эстетики, объединяющих свои позиции в эстетике аскетизма. Основные теоретики и практики этой эстетики – Макарий Египетский, Иоанн Лествичник, Исаак Сирин, Симеон Новый Богослов. Именно в среде византийского монашества, выдвинувшей вслед за ранними христианами идеал нестяжательной жизни, отказ от чувственных наслаждений в пользу духовных, постулируются основные темы эстетики аскетизма, имеющей, как правило, эстетический объект во внутреннем мире самого эстетического субъекта.

И в античности, и в средневековье философская мысль отмечала особое удовольствие от синестезийных аналогий, концепций, объединяющих разнородное, но этическая оценка этого удовольствия была различна. Способность прозревать единство элементов мирового и художественного целого для античности, как и для средневековья, связана с идеей воссоединения разума человеческого и божественного. Однако характер приятия высшего начала здесь радикально иной. Платон, философски осмысливая мистический опыт античности, пользуется словами «мания» – безумие, вдохновение, исступление; «энтузиазм» – божественное вдохновение. По его учению, безумие и неистовство могут быть и заболеванием, и действием в человеке богов – таковы прорицания, поэтическое неистовство (как одержимость Музами), безумство любви. В «Ионе» Платон определяет поэта как существо «легкое, крылатое и священное», способное творить лишь тогда, когда «сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка»[9].

Если Платон употребляет понятие одержимости каким-либо из богов со знаком плюс, то для средневековья «одержать» человека могут лишь духи тьмы, бесы. Чтоб не наполнилась душа «великим зловонием» и «не возгнездились в ней пресмыкающиеся – лукавые духи», человек должен отдаваться высшему началу не безрассудно, но в состоянии высшей духовной трезвенности, в бодрственном внимании сердца, различающего добро и зло. Критерием были действия благодати, которые бес не может воспроизвести: смирение, кротость, сочувствие, отсечение похотей. Когда же душа, отчистившись от страстей, соделавшись неукоризненной, сорастворяется со Святым Духом, то, по словам Макария, «делается она вся светом, вся оком… нет у нее ни одной части, не исполненной духовных очей света, … и возвращается ей ее естественная прозорливость»[10]. Опасно для человека не только ложное одухотворение, но и простое отпускание чувств и «скитание помыслов», что хуже, чем стрелять из лука наугад. Поэтому испытание помыслов – закон внутренней жизни человека.

Существовавший в средневековой культуре запрет на вымысел обосновывало мнение, что ложь – от дьявола, поэтому в литургии недопустимы игровые элементы, обманывающие впечатление слушателя (как, например, прием ложных реприз в барочной музыке). Аврелий Августин стремится выяснить причину популярности основанных на вымысле античных театральных зрелищ, приходя в «Исповеди» к выводу о том, что зритель сам бы не

хотел бы пережить тех событий, которые ему показывают на сцене, но сопереживание сценическим страстям приятно, потому что оно самодостаточно и не требует никаких иных усилий. Аврелий Августин критикует театральные зрелища именно потому, что человек приучается сочувствовать выдуманным страстям, оставляя без внимания обилие истинных проблем в окружающей его жизни, не трудясь над восстановлением мира и добра в реальной жизни. Средневековая эстетика, интериоризируя свои понятия, соединяя их с этикой и психологией, создает специфическое понимание удовольствия, которое греховно не только потому, что представляет собой разжигание, форсирование чувств, но и потому, что является следствием онтологического обмана, подменяющего истину заблуждением.

Таким образом, усиление чувственного воздействия полемически воспринималось отцами Церкви. Духовное учение нужно воспринимать бодро, по словам Исаака Сириянина, «никто не восходит на небо, живя прохладно». Во многих византийских гимнах повторяется призыв духовно «встать», сделать «усилие сердца», принять строгую и напряженную позу души, выпрямиться в присутствии святыни. Среди них есть один, само название которого выражает запрет сидеть при его исполнении: «гимнос акафистос» (букв.: «гимн, при слушании которого нельзя сидеть», в старославянском переводе – «неседален»). Любопытство и наслаждение, спровоцированные неправильным применением художественных элементов в рамках сакрального искусства, мешают молитвенному сосредоточению и закрывает путь вхождения Божественной истины в глубину человеческого сердца. Бернард Клерворский, рассматривая обилие причудливых скульптур на готических соборах, критикует своего современника, идеолога готического стиля аббата Сугерия: «…со всех сторон такое разнообразие и богатство форм, что забавнее изучать целый день этот пестрый мир скульптур, чем думать о заповедях Божиих»[11].

Отделить красоту от прелести, спасительное от гибельного, поставить поступки, мысли, чувства на должные места – это подвиг, приближающий к Богу. Это проявление преображенной сути человека, святости, которая красива в своей праведности, которая проявляется в феномене светового сияния: «можно сказать, что святой является человеком в большей мере, чем человек грешный, ибо, восстанавливая свое богоподобие, он достигает изначального смысла своего бытия, облекается в нетленную Красоту Царства Божия, в созидании которого он участвует своей жизнью. Красота есть святость в ее сиянии, причастие твари к Божественной красоте» (св. Дионисий Ареопагит). Средневековая религиозно-философская мысль объединяет понятия красоты – праведности – светоносности и придает им особую значимость не только в практике аскетизма, но и в художественной культуре. Эстетика света начинает проявляться в архитектуре: готику, характеризующуюся преобладанием витражей над пространством стены, называют «архитектурой света», световую семантику имеют нимбы и ассистки на иконах; церковный ритуал использует в особо чтимые дни светлые одежды священников, древнерусское церковное пение знало «светлые», праздничные регистры и т.д.

Проведенное нами исследование позволило выявить характерные черты искусства-синестезисистемы европейского Средневековья:

– оформление синестезийных концепций преимущественно в концепции соборного искусства;

– влияние на основные принципы соборного искусства эстетики аскетизма, осуждавшей принцип наслаждения и, напротив, культивировавшей принцип духовного трезвения;

– полемическое отношение к конкретно-чувственным формам восприятия, лежащим в основе античного художественного мышления; средневековые сакральные символы, лежащие в основе искусства, нацелены на выявление сакральной и онтологической ценности незримого и неизреченного;

– направленность процесса восприятия искусства на раскрытие всей сферы восприятия и познания, преображение разума Божественным светом, при котором открывалось видение единства сотворенного Богом бытия. Эстетическая выразительность образа определялась способностью всех элементов сакрального искусства выступать в роли импульсов для сенсорных ощущений и возникающего эмоционального резонанса;

– описание всего мироздания как системы знаков и символов самого различного сенсорного происхождения (кинетического – движение, покой, подъем, спуск), визуального (светового, образов природы, реальных предметов и явлений), тактильного (прикосновения, болевого ощущения), обонятельного, слухового;

– главенство Слова в литургическом целом. Именно Слово определяло не только структуру музыкальной интонации, но и весь характер использования художественных средств (иерархия культурных ценностей, в которой авторитет важнее авторства, традиция значительнее изобретения. Как в восприятии, так и в исполнении литургических текстов важнее всего было не наслаждение чистой музыкой, а особо проинтонированное («чинно и немятежно», от сердца и в чистоте духа) Слово, обращенное к Богу;

– активизация в процессе эстетического восприятия интенсивного переживание священных сюжетов и образов, строящегося на эмпатическом вживании в образ. Болевые ощущения выполняли важные эстетические функции;

– определение света в теологии и художественном творчестве как сущности Божества, Логоса, сообщаемой Божественным Словом истины и определяет характер эмоционального восприятия. Оно базируется на продуманной аудиовизуальной синестезии, включающей кинетические, тактильные, обонятельные, вкусовые ощущения;

– обоснование процесса восприятия в теологии как взаимосвязи созерцания красоты и состояния души; постижение смысла бытия и искусства не мыслится без духовной практики: только в союзе с Божественным началом осуществляется полнота эстетического восприятия мира и искусства.

Соборные искусства, направленные на синестезийное восприятие, безусловно, представляют собой не столько синтез, сколько своеобразный неосинкрезис, в котором происходит не смешение, а неразделение этического и онтологического. Синестезийное восприятие, подчиняющееся регламентации с помощью аскетической практики духовного трезвения, тем не менее становится важным этапом достижения сверхчувственного познания Божественных энергий.

Перспективой дальнейших исследований является выявление специфики искусства-синестезсистемы эпохи европейского Возрождения, изучение механизмов влияния искусствоведческих новаций на формирование синестезийных идей.

---

[1] Зайцева М.Л. «Чувствознание»: когнитивный потенциал синестезии // Вестник МГУКИ, 2010. № 6 (38) (ноябрь–декабрь). С. 33–35.

[2] Пелипенко А.А. Дуалистическая революция и смыслогенез в истории. М., 2007. С. 239.

[3] Там же. С. 240–241.

[4] Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 211.

[5] Августин А. Исповедь. П. Абеляр. История моих бедствий. М.: Республика, 1992. С. 119.

[6] Там же. С. 150–151.

[7] Там же. С. 150.

[8] Там же. С. 152.

[9] Лосев А. История античной эстетики. М., 1962. С. 458.

[10] Добротолюбие. Т. 1. М., 1895. С. 257, 233.

[11] Кляйн Б. Зарождение и развитие готической архитектуры во Франции и соседних странах // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Рольфа Томана. Konemann, 1998.