

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: СИНЕСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Н.П. Коляденко

Новосибирская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки

nk42-68@mail.ru

В статье рассматривается феномен синестетичности (межчувственной ассоциации), способствующий формированию в quasi-музыкальных литературных текстах невербальных художественных смыслов.

Ключевые слова: межчувственные связи, quasi-музыкальные тексты, неакустическая музыкальность, невербальный синестетический концепт, звучание, синестетический код.

Проблема музыкальности художественной литературы, входящей вместе с музыкой в подсистему временных искусств, обрела обширный резонанс в трудах зарубежных и отечественных ученых. В плане содержательно-смысловых параллелей весьма часто рассматривается роль в словесном искусстве (прозе и поэзии) таких феноменов, как «философия музыки», «музыка природы», «символика музыкальных инструментов», «музыкальные имена», «музыкальные сюжеты». Не ослабевает интерес к поиску в словесных текстах аналогий с музыкальными формами. Предметом изучения становится литературный симфонизм, о присутствии которого в своих литературных произведениях писали Т. Манн, М. Горький, А. Чехов, В. Катаев, А. Белый, В. Хлебников, Е. Гуро и др.

Между тем ни одна более или менее правомерная исследовательская попытка экстраполяции в словесное искусство музыкальности не включает в себя синесте-

тическую составляющую¹. Синестетичность как системное свойство формирования образного строя различных искусств является особым качеством невербального мышления. В ее основе лежит психологический феномен *синестезии* – межчувственной ассоциации, образующейся на пересечении различных модальностей восприятия – слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической. Установление при посредстве межчувственных связей глубинных синестетических кодов, фиксирующих невербальные «музыкальные» смыслы в словесном языке, может, как полагаем, минимизировать нередко встречающиеся элементы прямой детерминации художественной литературы музыкой. Привлекая к трактовке «неакустической музыкальности», проявляющейся в художественной литературе, синестетический аспект, мож-

¹ Данный вопрос рассматривается в работах автора статьи, в частности в монографии «Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века)». – Новосибирск: Гос. консерватория, 2005.

но избежать ее некорректной экстраполяции в смежное искусство.

Как можно установить, существует два варианта участия межчувственных связей в проявлении на вербальной «почве» музыкальности – «синестезия искусств» и скрытая, подспудная синестетичность.

Первый вариант – *синестезия искусств* как сознательно сконструированный художником сплав модальностей в словесной языковой сфере, становится, вне связей с музыкальностью, наиболее часто изучаемой областью. Вслед за Б. Галеевым, обобщившим многочисленные исследования немецких, английских, французских ученых и предложившим собственную концепцию синестезии-со-представления в искусстве², отечественные исследователи вербальной синестезии создали описание объемного вербально-синестетического фонда. В него входят, например, такие многочисленные межчувственные связи, как синестетические тропы, инициированные амодальностью вербального образа, не связанного с определенным сенсорным каналом и потенциально содержащего любой чувственный алгоритм или межчувственное скрепление цвета, света, звука, ритма.

В тех случаях, когда синестетические тропы-метафоры задействуют звуковые координаты, можно, как полагаем, с известной долей вероятности рассматривать их в рамках музыкальности. В вербальном образе, включающем описание звуковых феноменов, акустические элементы, входящие в синестетические «узлы связи», наделяются различными межчувственными характеристиками: визуально-световыми («сверкала музыка подсветкой

² См.: Галеев Б.М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). – Казань: КГТУ, 1987.

неземной, с восьмьюми, яркими, как птичий свист, долями»; «музыку с глаз, словно блестящий рай, вытирая» – А. Кушнер); визуально-цветовыми (хрестоматийный образ «флейты звук зарево-голубой, звук литавр – торжествуяще алый» – К. Бальмонт); визуально-линейными («я просто вот видел глазами этот смех: звонкую, крутую, как хлыст, кривую этого смеха» – Е. Замятин). В этих случаях музыкально-акустическое звучание является компонентом вербальных синестезий.

Однако гораздо большую степень пространности имеет второй вариант участия в системно-видовых контактах межчувственных связей, в которых интермодальный алгоритм не задает отчетливый вектор восприятия, а оказывает на реципиента подспудное воздействие. Необходимо отметить, что обнаружение синестетичности такого рода в «музыкальных текстах» художественной литературы до сих пор не становилось предметом исследований, хотя для обоснования этого явления в научных трудах содержится достаточно предпосылок. В этом варианте синестетизации вербальных текстов «межчувственный посыл» наиболее явно проявляется в модусе восприятия – *синестетической интерпретации* текста реципиентом или исследователем. Именно данный модус приобретает в данном случае решающее значение, поскольку для «раскодирования» синестетических связей нужен багаж полимодального чувствования интерпретатора. При этом, поскольку в отличие от явлений синестезии искусств с «афишированной» синестетической составляющей, в этом варианте межчувственный алгоритм скрыт, для его выявления необходимо использовать специальные аналитические синестетические процедуры.

Необходимо отметить, что интерпретация смысла любого вербального художественного текста в современной лингвистике осуществляется на основе тезиса об отличии дискретности вербального языка и непрерывности строения невербальных концептуальных систем автора и интерпретатора. Для близкого авторскому пониманию вербальных значений интерпретатор должен восстановить «окутывающее» точечные дискреты смысловое поле (как выразился О. Мандельштам, «любое слово является пучком, а смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку ... говорить – значит всегда находиться в дороге»)³. Восстановить живую, скрытую за дискретным символом подвижную смысловую связь можно лишь в том случае, если интерпретатор «оживит» слово автора с помощью непосредственной связи своих чувственных ощущений и представлений.

В русле изучаемой нами проблемы особенно значимым представляется то, что в интерпретации смысла художественных текстов в лингвистике ведущая роль отводится *внутренней речи* и внутренней форме языка. В сфере внутренней речи обнаруживаются чувственные коды невербальной информации, которые необходимо воссоздать интерпретатору для понимания художественного смысла. Погружение в предлогическую внутреннюю речь является первостепенным, неперенным условием действия в смежных искусствах общеэстетической музыкальности. Одновременно в континуальных потоках внутренней речи происходит смыкание музыкальности с синестетичностью как феноменом связи чувственных ощущений.

³ Мандельштам О. Слово и культура // Об искусстве. – М., 1995. – С. 203.

В применении же к вербальным художественным текстам акцентируем внимание на том, что в художественной литературе в первую очередь выделяются *интравертивные* (Е. Азначеева) музыкальные (или, как можно их обозначить, *quasi-музыкальные*) тексты. К интравертивным текстам в художественной литературе относятся произведения психологической и интеллектуальной прозы, близкой невербальным искусствам, в частности музыке (А. Чехов, Т. Манн, Г. Гессе, Ф. Фюман). Во всех многочисленных разновидностях интравертивных текстов преобладает отражение не объективно-реальностной действительности в форме фактуальной информации, а субъективно-реальностной, посредством подтекстовой и концептуальной информации. Иными словами, активизируется роль духовного плана и неизмеримо возрастает роль не внешних событий, а их внутреннего проживания (по Л. Толстому, «сцепления мыслей, а не сцепления событий»).

Для осмысления музыкальности интравертивных художественных текстов, как представляется, особое значение приобретает такая категория, как *концепт* («понятие», «зачатие»). В отличие от других единиц содержательного плана (идеи, темы) концепт, как полагаем, более всего способен вместить в себя музыкально-синестетическую составляющую. Кроме того, с его помощью можно определить в интравертивном тексте зоны, в которых обнаруживается подспудная синестетичность. Литературный концепт, обстоятельно проанализированный В. Зусманом, по его мнению, обладает такими чертами, как интуитивность, диффузность, в достаточной степени размытое содержание. Помимо смыслового ядра, заложенного создателем, в нем есть свободная смысловая зона, связанная

с потоком смыслов, идущих от реципиентов. Он содержит прямые и обратные связи, расширяющие его ассоциативный потенциал (ряды представлений, ассоциаций, воспоминаний, образов, символов, мотивов и лейтмотивов, возбуждаемых у участников процесса коммуникации). Как «пучок перекрещивающихся смыслов», литературный концепт фиксирует встречу внутренней формы произведения с процессом понимания»⁴.

В плане раскрытия поставленной нами проблемы особенно важно то, что, помимо вербальных в художественном тексте функционируют *невербальные концепты*, которые являются своего рода «агентами» других рядов культуры в художественном тексте⁵. Добавим, что невербальные концепты, в которых присутствует особый подбор чувственных элементов, «запускающих» межчувственный ассоциативный ряд, как полагаем, являются «агентами» неакустической музыкальности в художественной литературе. Поскольку концепт впитывает в себя «восприятие запахов, шума», «сигналы визуальной и акустической среды»⁶, уместно утверждать, что он является удобным методологическим инструментом для распознавания на его основе подспудных синестетических скрещиваний, обеспечивающих более адекватное понимание смысла.

Уточнить функцию концепта как инструмента, фиксирующего в интравертивных текстах зону перехода межчувственных связей в смысловое поле художественного текста, на наш взгляд, можно сделать с помощью синестетически трактованно-

го термина *звучание*. Намеченный В. Кандинским смысл данного понятия первоначально был предназначен для обозначения музыкально-синестетической образности визуальных беспредметных живописных образов («звучание краски», «звучание картины»). Вместе с тем, как полагаем, он может стать своеобразным синонимом невербального концепта как ступка семантических признаков, фиксирующих чувственную «плоть» непонятного значения. При этом важно подчеркнуть, что он означает не только фонетическое звучание слова, т. е. не собственно его аудиальную составляющую, но и целостный образ как «звучащий слепок формы, который предваряет написанное, внутренний образ, который осязает слух поэта»⁷. Подчеркнутая поэтом принадлежность к внутренней форме, а также межчувственные элементы осязания, слепка формы, конкретизирующие наряду со звуковой координатой смысл понятия, указывают, на наш взгляд, на его синестетический генетический код.

В целом невербальные концепты и звучание слова, как полагаем, являются в квази-музыкальных интравертивных текстах индексами своеобразной зоны, в которой на основе синестетического диалога с автором интерпретатор может установить идущее из внутренней речи размытое, диффузное «смысловое поле». Такой подход, на наш взгляд, дает основания для того, чтобы не экстраполировать в интравертивные тексты музыкальные методы анализа. Он дает возможность, учитывая эти методы (в частности, корректируя свои наблюдения элементами интонационного анализа), в то же время исходить из самодвижения и синхронизации межвидового опыта, которые

⁴ Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе: Литература и музыка. – Н. Новгород: Реком, 2001. – С. 7, 9, 16.

⁵ Зусман В.Г. Указ. соч. – С. 12.

⁶ Там же. – С. 31.

⁷ Мандельштам О. Указ соч. – С. 205.

совершаются в художественной литературе в зонах синестетической образности.

Рассмотрим проявление второго варианта межчувственных связей (подспудной синестетичности) на двух уровнях художественного текста: микроуровне художественно-языковых средств и образно-смысловом (драматургическом).

Микроуровень организации вербального текста, единицами которого являются фонемы, уже в силу присутствия в словесных знаках звукового элемента особенно часто дает основания для его анализа с точки зрения музыкальности звучания (звукосмысл, словесная инструментовка). Антиномия «значение» и «звучание» (звукосмысл) предназначена для отражения на фонетическом уровне двойственности дискретного, точечного выражения мысли и размытого, диффузного, музыкально-невыразимого смысла.

В рамках постепенного формирования образности интравертивных текстов возникает своеобразная недифференцированность понятийного и музыкально-смыслового. В современной лингвистике этот процесс обозначается как *деструкция словесных знаков*⁸, так же как в сонорных музыкальных композициях на смену отчетливости и артикулированности мелодического высказывания приходит нерасчетливая звуковая аура, в интравертивных текстах появляется беспредметное слово, в котором смысл формируется звучанием. В частности, знаменательным для интравертивных вербальных текстов становится появление концептов, именуемых *вербальными кластерами*. В кластерах, принадлежащих к системообразующим кон-

цептам в романах Ф. Кафки, «слова и звуки наезжают, накладываются друг на друга, разрывают отдельные, индивидуальные границы; кластер уничтожает членораздельность, артикулированность речи»⁹. К таким диффузным кластерам относится описание в романе Кафки «Америка» вида с балкона небоскреба Нью-Йорка «как дикого месива из перекошенных, сплюснутых человеческих фигурок, крыш автомашин, шумов, пыли и запахов, охваченных нестерпимо ярким светом, дробящимся, рассыпающимся и сливающимся вновь»¹⁰. Смешение аудиальных, визуальных и кинестетических ощущений в вербальном кластере, как полагаем, является примером невербального сонорного концепта, строящегося по законам межчувственных, формируемых во внутренней речи, связей. При этом деструкция слов и «регресс» к звучанию в вербальных текстах, как можно утверждать, компенсируется активизацией роли синестетического механизма. Теряя в понятийно-логической определенности утратившее отчетливую предметность, слово становится «пучком смыслов», поскольку, как полагаем, наполняется энергией разных сенсорных модальностей и приближается к синестетичности музыкальных образов.

Сонорные тембровые концепты, как функционирующие на микроуровне вербального текста акустические характеристики, лишь внешне возникают в результате омузыкаливания словесной образности. В действительности они являются следствием распространения по межвидовому каналу резонансной энергии, генерируемой синестезией, переключения в процессе самодвижения искусства с уровня по-

⁸ Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. – Т. 2. – С. 3.

⁹ Зусман В.Г. Указ. соч. – С. 157.

¹⁰ Там же. – С. 316.

нятийной логики в континуальность внутренней речи.

Подобный процесс происходит и на образно-смысловом (*драматургическом*) уровне quasi-музыкальных текстов. Как можно констатировать, в исследованиях музыкальности литературно-художественных текстов анализ процесса развертывания образов преимущественно сводится к установлению повторяющихся единиц развития и их преобразований. Данные носители развития вслед за авторами «музыкальных» текстов именуются *лейтмотивами* (о лейтмотивах в своих литературных произведениях писали Т. Манн, Г. Гессе, А. Белый, В. Брюсов).

Стоит подчеркнуть, что обозначаемая с помощью музыкальных аналогий повторность таких крупных единиц вербального текста, как лексемы, в интравертивных текстах является фактором сознательного сближения с музыкой, ориентацией на неакустическую музыкальность. Лексические повторы «на далеких текстовых позициях» осуществляют ассоциативную связь и служат средством тематического развития, подобным музыкальному. Однако, как и при обращении к музыкальности на уровне художественно-языковых средств, в исследованиях остается без внимания вопрос об участии в этом процессе синестетического механизма. Между тем в интравертивных текстах повторность и преобразование лексических единиц осуществляется на глубинном уровне, выполняя генетическую программу, которая формируется при активном участии межчувственных связей. Деструкция предметности в лексических единицах компенсируется «чувственно плотью», насыщенностью смыслового

поля повторяющейся лексемы синестетическими обертонами.

В обнаружении такого рода скрытой, глубинной синестетичности эффективно, на наш взгляд, применять элементы *музыкально-интонационного анализа*, но при этом совмещать его с установлением межчувственного смыслового поля слова с помощью таблицы синестетических признаков иноmodalного происхождения¹¹. Такой подход, как полагаем, предполагает обнаружение глубинных всеобщих законов трансформаций образного кода.

В качестве примера нами избран прием конструирования глубинного подтекстового идейно-тематического слоя в «музыкальной прозе» Ф. Фюмана. В образе из книги немецкого писателя «Двадцать два дня или половина жизни», как представляется, отчетливо проявлена структура музыкального невербального концепта с его подспудной синестетичностью, векторизирующей смысловую направленность становления идеи и осуществляющей глубинное развертывание образной сферы.

Основную смысловую сферу романа, как можно установить, формирует унаследованная от Т. Манна идея единства святости и демонизма. На уровне фактуальной информации носителем темы святости является образ Святого Геллерта – епископа, ученого, обратившего в христианство Венгрию (страну, в которую совершает путешествие немецкий писатель) и канонизированного католической церковью. Противоположное начало – демоническая нечистая сила – воплощено в образе-реминисценции из романа М. Булгакова – Воланде. *Вербальный концепт* романа – диалектическая антитеза-двуединство «святое–демоническое» обо-

¹¹ См. указ соч. автора статьи, с. 141.

значен самим автором как «внезапно возникший в уме страшный образ, от которого уже невозможно избавиться – «нечистый святой»¹².

Закрепляют же смысл вербального концепта составные внутренней формы – *невербального синестетического концепта*, на основе которого происходит «музыкально-интонационная» трансформация святости в демонизм. Во-первых, интонационное свертывание концепта осуществляется с помощью *фонетически-конструктивного инварианта* – схожести имен святой Маргит, связанной с именем Геллерта, и булгаковской Маргариты («Волад спускается к Дунаю, конечно, он едет на остров Маргит – остров Маргариты». Во-вторых, в интонационно-пластической генерализации основная функция принадлежит *объемно-пространственной* характеристике – ведущему параметру образа холма, горы как многократно повторяющегося смыслового инварианта («На холме над Дунаем стоит статуя Геллерта... Яросного Геллерта скатили с горы, с той самой, откуда он теперь грозит нам. Скатили в бочке, утыканной гвоздями, прямо в Дунай. Дата его мученической смерти 1047 г. ... В этом же году Макбету явились ведьмы ... И тут только я вспоминаю, что гора Геллерта звалась прежде Лысой горой»).

Наконец, в генетический код связи двух противоположных образов входит синестетический процесс развертывания *визуально-цветовых* характеристик в диапазоне белое (святость) – черное (демонизм) и их середины – серого. Преобладание белого (сверкающее белоснежное одеяние Геллерта, белые колонны на холме), сопровождаемого сопутствующими межчувственными ха-

рактеристиками «звучания» образа («ярко», «огромно», «расплаваясь», «вздвываясь»), содержит потенциальный вектор движения к противоположности – черный холм, серая вода в Дунае. Черный же цвет, изначально сопровождающий образ Волада («черная как смола» надпись с его именем на фургоне, прибывшем в Будапешт), с дополняющими «звучание» образа характеристиками («тяжело», «тревожно-чадающе», «вспыхивающе») во встречном движении сменяется белым (так же как булгаковская Маргарита, ведьма, летающая с хохотом над Будапештом, сменяется образом святой в белом облачении – принцессы Маргит), а затем, исчезая совсем, превращается в серый («прощальный привет Волада – и дым становится серым»).

В результате разворачивание музыкально-синестетического процесса в романе Ф. Фюмана обнаруживает двойственность. В вербальном концепте «нечистый святой» образная трансформация осуществляется на основе фонетического конструктивного инварианта Маргит–Маргарита. В то же время на невербальном уровне она корректируется синестетическими рядами, параллельно выполняющими заданную в концепте генетическую программу.

Таким образом, на образно-смысловом уровне интравертивных текстов вербальные концепты, обычно именуемые лейтмотивами, содержат более глубокий невербально-смысловый слой. Пульсирующие в тексте инвариантные лексемы являются лишь вербальной «вытяжкой» из живого интонационного целого – «смыслового поля», содержащего подвижный межчувственный код развития. Как представляется, рассмотренный синестетический код, механизм которого един во всех искусствах, позволяет классифицировать образный процесс в

¹² Фюман Ф. Двадцать два дня или половина жизни. – М.: Прогресс, 1976. – С. 100.

интравертивных текстах как синхронизированное с музыкальным саморазвитие, органичное вызревание плода творческого замысла.

Подводя итог выявлению связи в художественной литературе музыкальности с синестетичностью, подчеркнем, что и синестетические тропы в явлениях синестезии искусств, и подспудное синестетическое воздействие, сопровождающее неакустическую музыкальность, выполняют в интравертивных текстах общую задачу. Quasi-музыкальные тексты, связанные посредством общеэстетической музыкальности с синестетичностью, образуют одну из сфер проявления в смежных искусствах непрерывной пульсации, формирующей в системе искусств инфраструктуру межвидового поля. При этом обращение художников слова к музыкальному опыту является не прямой экстраполяцией в вербальный язык музыкальной логики, а органичным

«прорастанием» в смежной языковой среде межчувственного кода, несомого континуальностью внутренней речи и предлогического мышления.

Литература

Азичеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь: Изда-во Перм. ун-та, 1994. – Т. 2. – 228 с.

Галеев Б.М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). – Казань: КГТУ, 1987. – 263 с.

Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе: Литература и музыка. – Н. Новгород: Реком, 2001. – 168 с.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск: Гос. консерватория, 2005. – 392 с.

Мандельштам О. Слово и культура // Об искусстве. – М., 1995. – С. 202–206.

Фюман Ф. Двадцать два дня или половина жизни. М.: Прогресс, 1976. – 285 с.