

Г.М. Фадеева

ВЕРБАЛИЗАЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ КАК ПЕРЦЕПТИВНОГО ПРОЦЕССА

В статье рассматриваются следующие важные признаки искусствоведческого дискурса: взаимодействие и взаимопроникновение дискурсов, посвященных различным видам искусства; сочетание художественного типа описания с научным; метафоричность терминологии; особая роль эстетической синестезии в восприятии искусства и ее репрезентация в лингвистической (языковой) синестезии. Вербализация этих признаков, т.е. передача словами эмоциональных переживаний, образов и впечатлений, определяет специфику стиля искусствоведческого дискурса.

Ключевые слова: восприятие искусства; вербализация искусства; искусствоведческий дискурс; синестезия искусств; лингвистическая (языковая) синестезия.

The article deals with the essential features of artistic discourse, among which are the mutual interaction and the pervasiveness of discourses on arts, the combinability of literary and scientific descriptions, the metaphoric nature of terminology, the special role of aesthetic synaesthesia in the perception of art and its representation in linguistic synaesthesia (speech synaesthesia) in the act of verbalizing emotional experiences, images and impressions.

Keywords: art perception; verbalization of art; artistic discourse; synaesthesia of arts; linguistic synaesthesia (speech synaesthesia).

В фокусе данной статьи находятся синестезия искусств в процессе перцепции (восприятия) произведений искусства и ее выражение (вербализация) в искусствоведческом дискурсе.

Восприятие искусства рассматривается в русле теории Д. Юма о зависимости простых идей (чувственных образов памяти) от внешних впечатлений, т.е. о психологии художественного восприятия, в котором различаются: а) первичные восприятия, непосредственные впечатления внешнего опыта (ощущения); б) вторичные восприятия, т.е. чувственные образы памяти («идеи») и впечатления внутреннего опыта (аффекты, желания, страсти) [цит. по: Философский энциклопедический словарь, 1983, с. 813–814].

Размышления автора текста (научной статьи, книги, рецензии, эссе, дневниковой записи или фрагмента из частной переписки), посвященного произведению искусства, и сопровождающие эти размышления эмоциональные переживания, удержанные в душе образы и впечатления, требуют их словесного описания, т.е. вербализации. Искусствоведческий дискурс является вторичным способом представления искусства с помощью его анализа, интерпретации и вербализации. При этом задача достижения адекватности интерпретационных текстов снимается как невыполнимая и нерелевантная и заменяется задачей достижения общего эстетического эффекта от текста [Елина, 2003]. Об этом писал и Ю.М. Лотман в работе «Культура и взрыв» (1992), размышляя «о степени адекватности мира, создаваемого языком, миру, существующему вне связи с языком, лежащему за его пределами» [Лотман, 2004, с. 12]: «Если же рассмотреть случай перевода с языка поэзии на язык музыки, то достижение однозначной точности смысла делается в принципе невозможным» [Лотман, 2004, с. 16].

Искусствоведческий дискурс понимается нами как виртуальный, постоянно развертывающийся во времени и пространстве **корпус высказываний** на тему искусства, реализуемых в рамках искусствоведческих наук в различных типах текста, коммуникативных сферах и в ходе рассмотрения отдельных вопросов в русле основной темы [Фадеева, 2009, 2012]. В таком подходе к дискурсу мы опираемся на теорию немецкого исследователя М. Юнга и его модель дискурса (Würfelmodell), которая наглядно демонстрирует внутреннюю дифференциацию любого дискурса по трем критериям [Jung, 1996, p. 457–460].

1. **Дифференциация по содержанию** предполагает, что в рамках одного «общего» дискурса Dn на определенную тему можно выделить частные дискурсы B1, B2, B3... Bn, посвященные отдельным вопросам в русле данной темы.

2. **Дифференциация по сферам коммуникации** предполагает, что высказывания, относящиеся тематически к одному дискурсу, могут реализовываться в различных сферах общения $A_1, A_2, A_3 \dots A_n$.

3. **Дифференциация по типам текстов** предполагает, что высказывания, принадлежащие к данному дискурсу, могут реализовываться в разных типах текстов $C_1, C_2, C_3 \dots C_n$ (рис.).

Gesamtdiskurs D_n

Textsorten

Kommunikationsbereiche

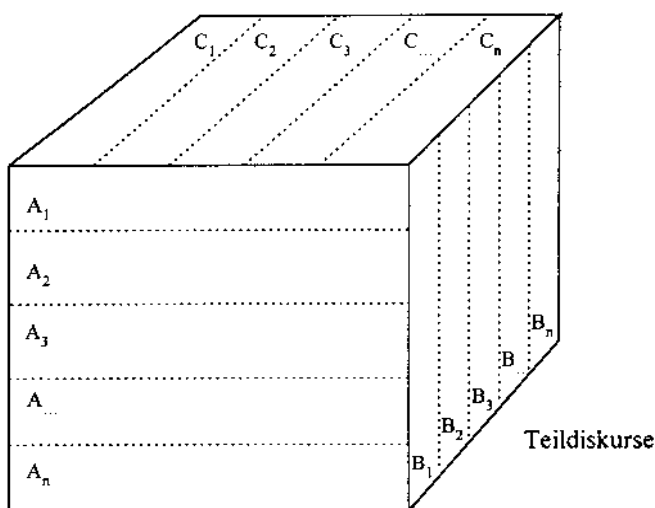


Рис. 1.

Модель дискурса по М. Юнгу

(das «Würfelmodell» von M. Jung) [Jung, 1996, p. 457]

Искусствоведческие науки (а следовательно, и искусствоведческий дискурс) включают литературоведение, музыковедение, театроведение, киноведение, а также искусствоведение в наиболее узком и наиболее употребительном смысле – науку об изобразительных искусствах как раздел пластических искусств, объединяющий живопись, скульптуру и графику [БЭС, 1998, с. 437]. Высказывания в рамках данных наук реализуются в частных искусствоведческих дискурсах.

В соответствии с моделью М. Юнга можно рассматривать искусствovedческий дискурс как вышестоящую единицу, т.е. как общий дискурс D_n , состоящий из множества частных дискурсов D_1 , D_2 , D_3 и т.д., посвященных различным видам искусства (музыке, архитектуре, скульптуре, живописи и т.д.).

Частные искусствovedческие дискурсы, например, искусствovedческий дискурс, посвященный живописи, членятся далее по трем вышеназванным критериям на более мелкие. По содержанию искусствovedческий дискурс живописи можно дифференцировать на частные дискурсы различных направлений живописи, методов, жанров, на дискурсы о творчестве отдельных художников, об отдельных произведениях и т.д. В качестве конституентов вышестоящей единицы рассматривается более мелкая единица. Например, в рамках общего дискурса, посвященного живописи, можно выделить в качестве его конституента и объекта исследования частный дискурс В. Кандинского как автора теоретических работ о живописи (авторский искусствovedческий дискурс). С другой стороны, можно выделить частный дискурс искусствovedов о живописи В. Кандинского. Все частные дискурсы делятся на более мелкие конституенты также по их предназначенности для специалиста или неспециалиста.

Частные дискурсы могут пересекаться в рамках общего дискурса, т.е. имеют общие площади сечения и используют общий лексикон.

После определения сегмента, репрезентирующего искусствovedческий дискурс (или его конституент, т.е. частный дискурс) и являющегося объектом исследования, в фокусе внимания должен находиться **дискурсообразующий лексикон**, поскольку именно лексикон в первую очередь конституирует и реализует любой частный дискурс. Дискурсивный анализ вокабуляра позволяет выделить опорные (ключевые) для дискурса лексические единицы, которые образуют изотопические цепочки и сетки, обеспечивая его семантическую связность [Вицинская, 2009; Фадеева, 2009, 2012].

Вопрос отношений между языком и музыкой как одним из важнейших видов искусства успешно изучался известными немецкими исследователями К. Хубигом [Hubig, 1973], К. Дальхаусом [Dahlhaus, 1988], Т. Штёрелем [Störel, 1998].

К. Хубиг рассматривает два основных подхода к вербализации музыки:

а) музыка трансформируется, т.е. «переводится» в другую систему знаков на художественном уровне высказывания, что представляет собой попытку художественного, поэтического перевода музыкального смысла на естественный язык, попытку передать словами эмоции и впечатления, которые музыка вызывает у слушателя (процесс аналогизации) (цит. по: [Störel, 1998, с. 1335]);

б) музыка «расшифровывается», т.е. объясняется с помощью другой системы знаков на ином, нежели художественный, уровне высказывания (процесс дигитализации). Цель такого подхода – описать с научной точностью формальные, «технические» стороны музыкального процесса.

Полагаем, что все, сказанное К. Хубигом и поддержанное Т. Штёрелем в отношении вербализации музыкального искусства, в полной мере применимо и к изобразительному искусству, в частности к живописи, т.е. в связи с темой вербализации восприятия искусства можно говорить о двух тенденциях:

1) с одной стороны, – это желание найти соответствующий данному виду искусства наглядный поэтический (художественный) язык;

2) с другой стороны, – это стремление при необходимости и в зависимости от вида частного дискурса к научной точности предметно-специального языка.

Вследствие указанных признаков в искусствоведческих дискурсах на тему музыки и живописи широко представлены как терминология, так и поэтические средства образности, что отвечает потребности вербальной рефлексии на тему произведения искусства [Störel, 1998; Вицинская, 2009; Фадеева, 2012].

Вербализация языка живописи на материале русского языка была подробнейшим образом рассмотрена в монографии Е.А. Елиной [Елина, 2003].

Е.А. Елина предлагает различать четыре типологические группы текстов, интерпретирующих произведения изобразительного искусства, в зависимости от социально-профессиональной принадлежности авторов текстов (интерпретаторов произведений изобразительного искусства):

1) специальные «искусствоведческие» тексты;

2) «авторские» тексты, т.е. тексты, созданные авторами-художниками;

3) «литературные» тексты, т.е. тексты, входящие в состав литературно-художественного произведения;

4) «наивные» тексты, т.е. тексты, написанные дилетантами-неспециалистами [Елина, 2003].

Е.А. Елина останавливается на эстетической синестезии, предлагая классификацию синестетических терминов и анализируя их репрезентацию в словаре искусствоведения, составленном ею в рамках исследования.

Как наиболее распространенный способ создания синестетических образований Е.А. Елина справедливо отмечает перенос звука на цвет в результате слуховых ощущений, вызываемых цветовыми воздействиями. Автор рассматривает такие лингвистические синестезии как утратившие в силу своей частотности первоначальный метафорический характер (например: «звучание цвета», «красочный аккорд», «звонкие цвета», «цветовая гамма» и т.д.) [Елина, 2003].

Нам представляется, однако, что метафорический (синестетический) характер подобных выражений не только сохраняется, несмотря на их частотность, но и в полной мере ощущается как автором текста, так и реципиентом, т.е. они не могут быть отнесены к так называемым «стертым метафорам». Следует подчеркнуть, что речь идет как о лингвистической синестезии, так и о синестезии как единстве природы всех видов искусств в понимании В. Кандинского [Елина, 2003; Фадеева, 2012].

Рассуждая о дискурсе на тему музыки, К. Дальхаус утверждал, что «профессиональный жаргон музыкантов» в вербальном тексте о музыке является своего рода лишь «формальным протоколом» музыкального произведения, но не может передать его художественную сторону (цит. по: [Störel, 1998, p. 1335]). Именно поэтому одним из широко используемых средств описания музыки является метафоризация, которая служит не только «поэтизации музыкальных фактов», но также дидактическим и эвристическим целям.

За последние 200 лет в немецком языке сформировался устойчивый репертуар типичных метафорических полей, который «управляет» процессом метафоризации в специальных текстах на тему музыки и влияет на образование новой музыкальной терминологии [Störel, 1998, p. 1335].

Приведем примеры из дискурса музыкального экспрессионизма, исследованного И.А. Вицинской:

...семантическое поле *Klangfarbe* (тембр) приобретает в XX в. особый вес. «Красочной» стороне музыки, которая считалась ранее декоративной, второстепенной, теперь уделяется гораздо большее внимание. Представление о звуке как о чем-то видимом или даже осязаемом, лежащее в основе синестетической метафоры *Klangfarbe*, породило целый ряд терминов, «заимствованных» как из общеупотребительной лексики, так и из других терминосистем (научная метафора): *Cluster / Tontraube, Tonmasse, Tonschar* (кластер, букв. «тоногроздь»); *weißes Rauschen, farbiges Rauschen, pink noise* (техн.: белый шум, «цветной шум»); *Permeabilität* (хим., физ.: «проницаемость»); *Klangfarbenmelodie* (мелодия тембров / тембровая мелодия). Последний термин, авторство которого принадлежит А. Шёнбергу, – сравнительно редкий случай метафоризации собственно музыкального термина *Melodie*. В основе метафоры – мысль о том, что, последовательно изменяя тембр звука, можно составить «мелодию» из разных тембров, подобно тому как обычная мелодия складывается из звуков разной высоты.

Ср. современные русские музыкальные термины из сферы сонорной музыки: *точка, россыпь, линия, пятно, поток, полоса; музыкальная ткань* [Вицинская, 2009, с. 108–109].

Не углубляясь в два аспекта анализа произведений искусства (содержательный и формальный), отметим как отличительную черту искусствоведческого дискурса широкое применение эстетической **синестезии**, которая позволяет наполнить формальные стороны изображения чувствами и различными эмоционально-аффективными состояниями. Лингвистические выражения синестезии становятся элементом анализа и интерпретации [Елина, 2003].

Приведем несколько примеров отражения эстетической синестезии в лингвистической синестезии, т.е. в процессе вербализации восприятия искусства, которые свидетельствуют о том, что это устойчивый признак исследуемого нами частного дискурса:

– название сборника искусствоведческих эссе П. Клоделя «Глаз слушает» (2006) (Paul Claudel «L'œil écoute»);

– высказывания датского живописца, скульптора и графика Эмиля Нольде (Nolde, 1867–1956): *Ich liebe die Musik der Farben. <...> Die Farben sind meine Noten, mit denen ich <...> Klänge und*

Akkorde bilde («Я люблю музыку красок <...> Краски – мои ноты, которыми я <...> создаю аккорды») [Emil_Nolde];

– многочисленные высказывания В. Кандинского в книге «О духовном в искусстве» (Über das Geistige in der Kunst, München 1912), которая впервые была опубликована на немецком языке: «Die Farbe ist die Taste. <...> Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand...» (Цвет – это клавиша. <...> Душа – многострунный рояль. Художник – это рука...) [Kandinsky, 1912];

– характеристика немецким живописцем, графиком и скульптором Ф. Марком (Marc, 1880–1916) картин лидера французского авангарда Р. Делоне (Delaunay) как «чисто звучащих fug» [Энциклопедический словарь экспрессионизма, 2008, с. 367].

Синестезия живописи и музыки, т.е. единство природы этих видов искусств, что горячо отстаивал В. Кандинский, находит яркое выражение в языке его «Ступеней» (1918), которые, как и другие его работы, изданы как на немецком, так и на русском языках. Ограничимся примерами на русском языке:

«Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой потрясающий всю душу.

Нет, не это красное единство – лучший московский час. Он только *последний аккорд симфонии*, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей *звучать* всю Москву подобно *fortissimo огромного оркестра*. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фиштакшковые, пламеннокрасные дома, церкви – всякая из них как отдельная *песнь* – бешено-зеленая трава, *низко гудящие* деревья, или на тысячу *ладов поющих снег*, или *allegretto голых веток и сучьев* <...>

...я все же, вопреки видимой недостижимости, пытался перевести на холст “*хор красок*” (так выражался я про себя), врывавшийся мне в душу из природы» [Кандинский, 2011, с. 22–24].

«“Лоэнгрин” же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокие басы и прежде всего духовые инструменты воплощали в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я *видел все мои краски*, они стояли у меня перед глазами. *Бешеные, почти безумные линии* рисовались передо мной. Я не решался только сказать себе, что *Вагнер музыкально написал “мой час”*» [Кандинский, 2011, с. 28].

«Живопись есть грохочущее столкновение различных миров. <...> Каждое произведение <...> проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся, в конце концов, в симфонию, имя которой – музыка сфер [Кандинский, 2011, с. 43]» (курсив наш. – Г. Ф.).

Лексикон, конституирующий искусствоведческий дискурс, в том числе терминология той или иной области искусства, может метафорически употребляться и в литературоведческом, и в музыковедческом дискурсах, и в дискурсе, посвященном изобразительному искусству, что подтверждает как эстетическую синестезию искусств в процессе рецепции, так и особую роль лингвистической синестезии при ее словесном описании, а также «сцепление» различных частных искусствоведческих дискурсов. Например: *аккорд; симфония; оркестр; allegretto; fortissimo; музыкальная полифония; словесная полифония; мелодия; увертюра; словесные сонаты; fuga; диссонанс; словесная музыкальность; лирическое (драматическое) звучание; абсолютное звучание линий* и др.

Анализ немецких и русских искусствоведческих текстов, посвященных музыке и живописи, позволяет выделить следующие важные дискурсообразующие особенности вербализации восприятия музыки и живописи:

- взаимодействие и взаимопроникновение дискурсов, посвященных различным видам искусства, что дает основания для подхода к искусствоведческому дискурсу как к интердискурсу;
- сочетание художественного типа описания с научным;
- метафоричность терминологии и, в первую очередь, ее синестетический характер;
- отражение синестезии искусств как особенности восприятия произведений музыки и живописи в широком использовании лингвистической синестезии в процессе вербализации как непосредственных впечатлений внешнего опыта (ощущений), так и чувственных образов памяти.

Список литературы

1. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Прохоров А.М. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Большая рос. энциклопедия, 1998. – 1456 с.

2. Вицинская И.А. Лингводинамические процессы в современной немецкой музыкальной терминологии: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2009. – 218 с.
3. Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства: (Номинативно-коммуникативный аспект): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Волгоград, 2003. – 42 с.
4. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2011. – 240 с.
5. Клодель П. Глаз слушает / Пер. с фр. Кулиш Н. – М.: Б.С.Г. – Пресс, 2006. – 379 с.
6. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство–СПб., 2004. – 704 с.
7. Фадеева Г.М. «Лексикон – текст – дискурс» с позиций исследовательской практики // Язык в мире дискурсов: Лексикон – текст – дискурс. – М.: МГЛУ, 2009. – С. 91–100.
8. Фадеева Г.М. Искусствоведческий дискурс с позиций концепции М. Юнга // Дискурс как социальная деятельность: Приоритеты и перспективы. – М.: МГЛУ, 2012. – Ч. 2. – С. 259–271.
9. Философский энциклопедический словарь / Под. ред. Ильичева Л.Ф. и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.
10. Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. Топер П.М. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.
11. Jung M. Linguistische Diskursgeschichte // Öffentlicher Sprachgebrauch. Praktische und historische Perspektiven: Georg Stötzel zum 60. Geburtstag gewidmet. / Hrsg. von Böke K., Jung M., Wengeler M. – Opladen: Westdt. Verl., 1996. – S. 453–472.
12. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst [Free EBook]. – München: R. Piper&CO. Verl., 1912. – Mode of access: http://www.gutenberg.org/ebooks/46203?msg=welcome_stranger
13. Emil Nolde – Mode of access: https://en.wikipedia.org/wiki/Emil_Nolde
14. Störel Th. Die Fachsprache der Musikwissenschaft // Fachsprachen: Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung u. Terminologiewissenschaft / Hrsg. von Hoffmann L. et al. – B.: de Gruyter, 1998. – Hbd 1. – S. 1334–1339.