

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78.072

А. А. ТОМАШЕВАЭкспериментальная детская
музыкальная школаОмский государственный университет
им. Ф. М. Достоевского

ПРИРОДА СИНЕСТЕЗИИ И ЕЕ РАЗВИТИЕ У ДЕТЕЙ НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Синестезия (от гр. *synaisthes's* — соощущение) — возникновение у человека ощущений не только в органе, на который воздействует раздражитель, но одновременно и в другом органе чувств, часто используется в музыкальной педагогике. Природа синестезии определяется связью между вегетативным состоянием организма, звуковой природой музыки и формой выражения этой природы в речи и представлениях. На учебных занятиях в музыкальной школе знание синестезии поможет педагогам координировать состояние детей и эффективно организовывать уроки.

В психологии известно явление синестезии (Т.П.Зинченко, А.И.Худяков, А.И.Абраменко, А.И.Щербаков [1] и др.). В музыковедении и музыкальной педагогике внимание ученых направлено на однокоренное слово «эстет» (гр. *aisthetes* — воспринимающий — поклонник искусства, ценитель прекрасного) и синестезия определяется как межчувственные связи в психике и результаты их проявлений в конкретных областях искусства (Ч.Осгуд, Б.М.Галеев, Н.П.Коляденко [2] и др.)

На сегодня существует много теорий, объясняющих суть феномена синестезии, иногда противоположных. Есть предположение, что синестезией наделен каж-

дый человек, как способностью образно воспринимать мир и искусство (П.А.Флоренский, Е.Ю.Артемьева, П.В.Яньшин, Г.Орлов [3] и др.). Из многих форм проявления синестезии часто встречается соединение «звук — цвет»: например, люди не только слышат звуки, но и видят их форму, объем, цвет. Оно не у всех ясно выражено, так как, по мнению ученых, синестезия находится за пределами любого волевого контроля, ее нельзя вызвать «нарочно» точно так же, как нельзя «подавить». Отметим, что сами по себе цвет и звук есть волновые потоки энергии, воздействующие на человеческий организм независимо от его волевого настроя как факторы извне.

Особенно интересным, на наш взгляд, является то, что синестезию начали развивать как приобретенную способность. То есть, в противовес предыдущему мнению, в ее формировании задействовать волю человека. Часто это происходит на психологических тренингах, различных уроках эстетического плана в общеобразовательных и музыкальных школах. Не случайно в настоящее время в психологии актуальны здоровьесберегающие технологии из арттерапии и артпедагогике для детей и взрослых, использующие воздействия цветом и звучанием (Д.Олдридж, В.И.Петрушин, Т.Н.Овчинникова, А.Н.Собчик [4] и др.). Конечно, не всегда путем такого погружения учащихся или пациентов в контекст элементов искусств заострено внимание именно на феномене синестезии. Однако в данном случае используются необходимые знания о сдвигах в человеческом организме, происходящих под влиянием музыки или цвета.

В общешкольной и музыкальной педагогике психофизиологический аспект восприятия стоит не на первом месте. Все внимание уроков направлено на роль синестезии в развитии у детей воображения, ассоциативной памяти и мышления в процессе занятий музыкой через различные полихудожественные методики (И.А.Ванечкина, В.Г.Ражников, Н.А.Терентьева, М.В.Карасева, С.В.Долгушин [5] и др.). Стоит отметить, что природа музыки интонационная, поэтому постижение ее смысла возможно прежде всего через пение. Но к концу XX столетия в нашей стране ситуация изменилась. Меньше стало интонирующих детей, большинство увлечено массовой культурой и не понимают ценности классического наследия. Следовательно, новые методы обучения актуальны для пробуждения творческого потенциала учащихся, так как они через другие каналы восприятия, например визуальность, воспитывают умения понимать и ценить музыку. Однако, по мнению ученых, многоканальное видение мира, выраженное в синестезии, есть часть искусства, значит оно естественно для людей любого возраста, воспринимающих, например, музыку. Интенсивность межчувственных синтезов при этом не диагностируется.

Следовательно, в обозначенной проблеме можно выделить те или иные аспекты ее раскрытия в теории и практике разных наук. Если обратить внимание именно на музыковедение и музыкальную педагогику, то на сегодня в теории музыковедения мало разработана психологическая природа синестезии, а в педагогической практике не уточняется степень интенсивности синестезии, например, звучания и цвета в состоянии ребенка.

Для того, чтобы уточнить природу синестезии в звуке и цвете (разную степень ее интенсивности) и определить условия ее развития у детей на учебных занятиях в музыкальной школе, проведено специальное исследование. Оно проводилось на базе государственного образовательного учреждения культуры Омской области «Экспериментальная детская музыкальная школа» (ГОУК «ЭДМШ»). В исследовании принимали участие учащиеся ГОУК «ЭДМШ» в возрасте 7-9 лет.

Выбрана одна возрастная категория детей в связи с теоретическими положениями о различных проявлениях синестезии в детстве и во взрослой жизни. Обоснован выбор детей именно одного учебного заведения в целях исключения проникновения внешних факторов (социальных, организационных, образовательных и др.), способных повлиять на ход эксперимента. Кроме того, музыкальная школа в качестве площадки исследования более органично подходит для

изучения синестезии, чем общеобразовательная, так как в учебных заведениях данного типа целенаправленно происходит погружение детей в эстетические сферы познания. Наконец, исследования проводились в рамках дисциплины слушание музыки, самой «свободной» с точки зрения вариативности содержания дисциплины. Причем больше всего примеров внедрения синестезийных методик встречается именно на уроках слушания музыки.

Гипотеза, если учитывать тот факт, что синестезия в звуке и цвете возникает непреднамеренно на различных уровнях нервной деятельности человека (от инстинктов до интеллектуальных действий), а сами по себе звук и цвет влияют на функционирование организма, то природа синестезии может определиться связью между вегетативным состоянием организма, звуковой природой музыки и формой выражения этой природы в речи и представлениях.

В качестве методов исследования использованы: «музыкальное рисование» (термин Н.П.Коляденко), в процессе которого дети, используя мягкие цветные карандаши, изображали звучание музыкального произведения в цвете на уроке слушания музыки; анализ использования цветового изображения музыкального произведения осуществлялся с помощью компьютерной технологии; метод музыковедческого анализа звуковой природы используемых произведений на предмет наличия синестезий в звуке и цвете; регистрация частоты сердечных сокращений (ЧСС, осуществлялось пальпаторно, количество ударов в минуту); метод кожно-гальванической реакции (прибор биометр, показания стрелки на шкале); метод экспертных оценок (проявление активности детей оценивалось тремя педагогами, работающими с детьми в музыкальной школе); анализ результатов обработки проведен с помощью корреляционного анализа Пирсона.

Биометр измеряет изменения кожно-гальванической реакции (КГР) как показателя непроизвольной вегетативной активности. Метод, описанный И.Р.Тархановым, Ю.А.Гусевым и другими, используется для оценки функциональных состояний и эмоциональных реакций. Кожные импульсы связаны с деятельностью центральной нервной системы, то есть с импульсами, поступающими из подкорковых глубинных образований головного мозга. По словам Ю.А.Гусева, КГР — это «своего рода сигнальная лампочка в организме человека, которая начинает «мигать», как только изменяется его эмоциональное состояние». Следовательно, «свои» излучения и определенные изменения функционального состояния, возникающие при синестезии, могут быть измерены биометром.

Музыкальным материалом для выявления синестезии были произведения «Сирены» К.Дебюсси и «Поэма экстаза» А.Скрябина. Синестезию может вызвать любое произведение музыки, вызвавшее яркую ответную реакцию у слушателя. Выбор именно этого материала обоснован теоретическими положениями о том, что музыка композиторов-синестезов имеет в своей звуковой природе яркую синестезию, поэтому сильнее повлияет на испытуемых вне зависимости от их личных пристрастий.

У детей в течение месяца до исследования измерялось фоновое состояние испытуемых, которое сопоставлялось с экспертными оценками педагогов (в рамках школы преподаватель может дать точную характеристику темперамента ребенка). Так, в результате анализа средних показателей частоты сердечных сокращений, кожно-гальванической реакции и оценок педагогов получилось три статистически значимые



Рис. 1. Реакция разного типа детей на музыку К.Дебюсси и А.Скрябина, выраженная в показаниях пульса (уд. в мин.)

корреляции. Связь темперамента, внутреннего настроя и вегетативных функций указала на целостность организма. Кроме того, испытуемые были разделены на группы активных, пассивных и детей со средним проявлением активности.

В ходе процедуры погружения испытуемых в синестезию путем одновременного слушания и рисования музыкальных произведений состояние детей измерялось теми же методами (ЧСС, КГР). Основываясь на результатах вычислений, показанных на рис. 1, оказалось, что активные дети, средний фоновый пульс которых составил 105,45 ударов в минуту, отреагировали на музыку К.Дебюсси пульсом 108 ударов в минуту, на Скрябина — 116,25; пассивные (фоновые показатели — 82,55 уд. в мин.), соответственно, 83,5 и 86; дети со средними показателями активности (фоновые показатели — 87,36 уд. в мин.) — 92,1 и 96 ударов в минуту. Значит, дети всех типов восприняли музыку верно. Реакция на спокойное произведение Дебюсси «Сирены» была менее заметной, что выражается в меньших учащениях пульса; под музыку восторженной «Поэмы» сердцебиение участилось. В целом реакция разного типа детей на музыку К. Дебюсси и А.Скрябина, выраженная в показаниях пульса, одинакова у разного типа детей. Аналогичные изменения наблюдались на уровне электрокожного сопротивления.

Анализируя реакцию каждого типа в отдельности, заметим, что у спокойных детей есть ресурсы для эмоционального подъема, а у активных, за счет постоянного состояния душевного волнения, мало ресурсов для усиления пульса и вибрации.

Синестезии в звуке и цвете обосновывались музыковедческим анализом содержания музыки. Так, К.Дебюсси раскрашивал свою партитуру «Сирены» в сине-зеленые тона, выражая символы «морского», поэтому на рисунках детей среди различных цветов выбирались только оттенки данного спектра. А.Скрябин обладал способностью цветового слуха: он «видел» звуки скрипки и трубы в желтом и красном цвете, в этом случае также из рисунков к обозначенному произведению выбирались оттенки «огня». Испытуемым программа и название не сообщались. Тем не менее компьютерный анализ рисунков показал, что дети использовали правильные с точки зрения образного содержания, цвета: «морских оттенков» — по Дебюсси в среднем 25% «огненных» оттенков — по Скрябину в среднем 24%. Не зная программы произведений, учащиеся интуитивно ощутили их звуковую природу.

В результате сопоставления средних показателей процентного соотношения «правильного» цвета, ЧСС и КГР по каждому произведению (с учетом музыковедческого анализа) все корреляции получились статистически значимые: $r = 0,65$; $r = 0,80$, $p < 0,01$; $r = 0,32$, $p < 0,05$. Соединение слуховых и зрительных ощу-

ний есть одно из проявлений организма как единого целого. У детей оно происходит непреднамеренно, вне зависимости от степени активности ребенка, и выявляется на учебных занятиях по музыке через взаимосвязь между выборами цвета на рисунках к музыкальным произведениям и состоянием организма во время слушания музыки.

Следовательно, синестезия есть результат вибрации организма как проявление эмоционального состояния, когда происходят изменения всех функций. Если в имеющихся учебниках и учебных пособиях синестезия понимается и раскрывается как слияние ощущений, например, слуховой и зрительной модальностей, обусловленное индивидуальными особенностями, то нами предлагается синестезию считать не особыми индивидуальными способностями, а результатом эмоционального состояния человека, например, ребенка в момент активного творчества. На основе этого следует, что синестезией обладают все люди, а уровень ее проявления составляет индивидуальные особенности.

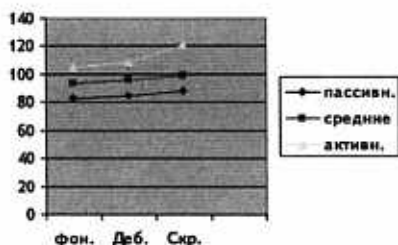
Испытуемые впервые выполняли подобные упражнения, поэтому у них возникли неинтенсивные синестезии. Это подтверждается не высоким процентом выбранного «нужного» цвета на рисунках, не большим различием в вегетативных сдвигах по каждому музыкальному произведению. Опытнo-экспериментальная работа показала, что с учетом психофизиологического состояния детей природу синестезии у них можно развить до высокой степени интенсивности.

Для решения поставленной цели из испытуемых, проходивших по исследованию проявления непреднамеренной синестезии, были скомплектованы две группы: экспериментальная (20 человек) и контрольная (20 человек). Они имели равнозначное разделение детей по типам возбужденности: активные, пассивные и средние, обоснованное теоретическими предположениями о зависимости проявлений синестезии от психо-эмоционального состояния (Б.Галеев). Дети экспериментальной группы занимались по специальной программе, дети контрольной — по традиционной. Музыкальный материал и порядок прохождения тем у всех групп были одинаковыми. Время эксперимента — 15 уроков: по одному уроку в неделю.

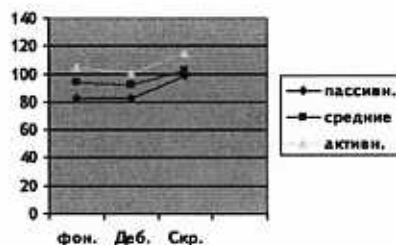
В программе эксперимента используются два приоритетных метода: 1) рисование как представление элементов музыки в цветах, линиях, формах; 2) упражнения на развитие в словарном запасе детей метафорических словосочетаний на связи звука (неакустического) и цвета. С одной стороны, тренировка и закрепление аудиовизуальных синестезий непроизвольного характера и активизация художественного мышления (рисование); с другой — уточнение и различение возникших путем вибрации организма чувств.

При повторном исследовании состояния детей после 15 экспериментальных уроков при погружении в синестезию выяснено следующее:

1. Частота сердечных сокращений и вегетативные сдвиги больше соответствуют звуковой природе произведения. До эксперимента различия между частотой сердечных сокращений и показаниями по Биометру на музыку К.Дебюсси и А.Скрябина у детей обеих групп были статистически не достоверными. После эксперимента различные реакции на данные произведения возникли у детей экспериментальной группы (организм под музыку Дебюсси успокаивался, под Скрябина — активизировался: $t = 4,427$, $p < 0,01$). Следовательно, учащиеся экспериментальной группы при восприятии музыки на конечном этапе исследо-



На исходном этапе эксперимента



На конечном этапе эксперимента

Рис. 2. Изменение частоты сердечных сокращений под воздействием музыки К.Дебюсси и А.Скрябина у детей разных типов активности в экспериментальной группе.
Условные обозначения: фон. — фоновая частота сердечных сокращений;
Деб. — пульс под воздействием музыки К.Дебюсси «Сирены»,
Скр. — пульс под воздействием музыки А.Скрябина «Поэма экстаза».

вания погружались в особое эмоциональное состояние, у них в организме происходили определенные вегетативные сдвиги, соответствующие «вибрации» звуковой природы музыкальных произведений.

Обращено внимание на эмоциональное проявление детей с разными типами активности. В результате анализа различий фоновых состояний испытуемых до и после эксперимента выяснилось, что оно практически не изменилось у детей обеих групп. По окончании эксперимента оказалось, что испытуемые всех типов активности экспериментальной группы отреагировали верно (рис. 2). Вибрация организма под звучание «Сирен» была менее интенсивной, чем под музыку «Поэмы экстаза»: под музыку К.Дебюсси пульс активных (фоновые — 105 уд. в мин.) успокоился от 109,2 ударов в минуту до 100,8, детей со средними показателями (фоновые — 93,8) — от 96,6 до 92,6, сердцебиение пассивных детей (фоновые 82) изменилось от 85 до 83 уд. в мин.; под музыку А.Скрябина пассивные сильно активизировались, их средний пульс возрос от 88 ударов в минуту до 99, волнение детей со средними показателями также возросло, но не на много — от 99,3 до 102 уд. в мин., активные дети, наоборот, успокоились, их средний пульс после эксперимента составил 114,6 уд. в мин., в отличие от первоначального показателя — 121,2 уд. в мин.

Аналогичные изменения наблюдались на уровне электрокожного сопротивления. Следовательно, характер сдвигов под воздействием специальных упражнений у детей экспериментальной группы показал практически схожие состояния разного типа испытуемых на музыкальные произведения. В результате развития межчувственных синтезов чрезмерно активные дети при повторном исследовании показывают более вдумчивое отношение к заданию, внимательность при выполнении рисунков к звучащей музыке. Внешне спокойное состояние в поведении на музыку пассивных детей достигает повышенной эмоциональной активности. Значит, сдвиги организма в определенной степени гармонизируют состояние детей: активные успокаиваются, пассивные повышают свое состояние.

2. При рисовании увеличивается процентное соотношение цветов, соответствующих звуко-эмоциональной природе музыки (см. табл. 2).

Если различия между процентным соотношением цветов на музыку Дебюсси и Скрябина у детей обеих групп до эксперимента не были статистически значимыми ($p > 0,05$), то после эксперимента различная реакция наблюдалась у детей экспериментальной группы. По Дебюсси на рисунках этих детей в среднем было 44% цветов сине-зеленого спектра, у детей контрольной группы — 23% ($t = 2,08$, $p < 0,05$, различия

статистически значимые); по Скрябину, соответственно, в экспериментальной группе — 43% цветов желто-красного спектра, в контрольной — 19% ($t = 2,60$, $p < 0,05$, различия имеют статистическую достоверность). Следовательно, дети экспериментальной группы в цвете более точно выразили образность «морского» и «огня», тем самым, показали различия между произведениями, чего не было у детей контрольной группы.

Выбор того или иного цвета к звучащему произведению связан с эмоциональным состоянием детей. Спокойная музыка К.Дебюсси повлияла на выбор «спокойных» цветов, и, наоборот, активизация нервных процессов от музыки А.Скрябина проявилась в возбуждающих оттенках. Следовательно, развивающие синестезию занятия способствуют адекватному пониманию эмоционально-образной природы звучания музыки у детей. В контрольной группе не наблюдалось существенных отличий по тем же параметрам.

Следовательно, путем сочетания рисования и речевых упражнений, межчувственные синтезы звука и цвета начинают иметь произвольный характер и ярче проявляться. В программе эксперимента объединяются три компонента: музыка (звук), цвет (рисование) и слово. Звук и цвет порождают вибрацию и формируют невербальный интеллект, чувства. Дополнительные упражнения на слова уточняют, различают возникшие чувства. Как известно, слова — это прерогатива коры головного мозга. Они активизируют подкорку, интенсивнее становится работа подсознания и синестезии ярче проявляются.

Таким образом, получены положительные результаты, подтверждающие возможность развития синестезии на учебных занятиях в музыкальной школе. В музыкальной педагогике следует использовать явление синестезии разной степени интенсивности. Развитие синестезии у детей происходит в рамках учебных музыкальных занятий и определяется сменой неинтенсивного ее проявления интенсивным, произвольного-произвольным.

Общеизвестно, что музыка благоприятно сказывается на состоянии организма и в обучении детей положительно влияет на их память, мышление. Но на практике случается так, что занятия в музыкальной школе приводят к усталости или нервному возбуждению, а материал плохо усваивается или быстро забывается. Поэтому современный педагогический опыт музыкального воспитания нередко сочетает в себе психологические и психофизиологические компоненты теории восприятия музыки для того, чтобы помочь детям легче адаптироваться к учебным условиям и воспитывать у них интерес к занятиям.

В связи с этим определяется практическая ценность данного исследования. Выяснилось, что сдвиги организма, возникающие под воздействием синестезии, гармонизируют психологическое состояние детей. Процесс музыкального восприятия формируется при участии различных невербальных компонентов — процессуально-динамических, энергетических, эмпатических, созерцательно-релаксирующих. Значит, переживать синестезию возможно и при возбужденном, и при расслабленном состоянии организма. Ведь могущество звука, по Г. Орлову, состоит в том, что он вводит слушающего в мир музыки, переживаемый не только интеллектом, но и всем человеком.

Примечания

¹ Принцип работы с прибором биометр АБО-5М — кисти рук кладутся на две пластины на несколько секунд, до остановки стрелки на циферблате. Стрелка указывает степень эмоционального состояния в данный момент. Оно может быть очень спокойным — от 0 до 5, спокойным — от 6 до 14, умеренным — от 15 до 24 и взволнованным — от 25 до 30.

² Гусев Ю.А., Кузнецова В.М., Андрианов В.К. Взаимосвязь эмоционального состояния и вегетативных реакций / Перспективы социализации лиц с проблемами в развитии. Мат. Регион. науч.-практ. конф. (Бийск, 20–21 апреля 2006 г.). — Бийск, БПГУ им. В.М. Шукшина, 2006. — С. 117.

³ В процессе компьютерной обработки каждый рисунок разбивается на сектора: 100% — область рисунка, заполненная цветами, не закрашенные участки определяются как «белый цвет». Процентное соотношение цветов каждого рисунка заносится в индивидуальные таблицы для каждого участника. Затем из таблиц выбираются цвета двух спектров, соответственно, замыслам композиторов: синий, голубой и зеленый — с одной стороны («морской» образ К. Дебюсси); красный, оранжевый и желтый — с другой («огненный» образ А. Скрябина), суммируются.

Библиографический список

1. Зинченко Т.П. Ощущения. Гл. 9 // Общая психология. Учебник для студентов педагогических институтов / Под ред. А.В. Петровского. — М.: Просвещение, 1977. — 479 с.; Практикум по общей психологии. Учебное пособие для студентов педагогических институтов / Под ред. А.И. Щербакова. — М.: Просвещение, 1990. — С. 139 и С. 148; Худяков А.И. Психопсихика. Гл. 5 //

Психология. Учебник для студентов высших учебных заведений. Изд. 2-е / Под ред. А.А. Крылова. — М.: Проспект, 2004. — С. 89.

2. Osgood Ch., Suci G., Tannenbaum P.H. The measurement of meaning. — New York, 1978; Галеев Б.М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). — Казань: КГУ, 1987. — 264 с.; Коляденко Н.П. Музыкально-эстетическое восприятие: синестезия и комплексное воздействие искусств: Учебное пособие / Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки. — Новосибирск: НГК, 2003. — 258 с.

3. Артемьева Е.Ю. Основы психологии субъективной семантики. — М.: Смысл, 1999. — 350 с.; Орлов Г. Древняя музыка. — СПб: Композитор, 2005. — 440 с.; Флоренский П.А. Абсолютность пространственности / Свящ. Павел Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — М.: Мысль, 2000. — С. 274–295.; Яньшин П.В. Эмоциональный цвет. Эмоциональный компонент в психологической структуре цвета. — Самара: СамГПУ, 1996. — 218 с.

4. Aldridge, David. (1995) Music therapy and treatment of Alzheimer's disease. *Clinical Gerontologist*, 16: 41–57; Собчик Л.Н. Метод цветовых выборов — модифицированный восьмицветовой тест Люшера. Практическое руководство. — СПб: Речь, 2007. — 128 с.; Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия. — М.: Владос, 2000. — 176 с.; Овчинникова Т.Н. Музыка для здоровья. — СПб: Союз художников, 2004. — 230 с.

5. Ванечкина И.А., Трофимова И.А. Дети рисуют музыку. — Казань: Фэн, 2000. — 120 с.; Долгушин С.А. Синестетический метод и его роль в креативном подходе к процессу музыкальной деятельности ребенка // Новые технологии в музыкальном образовании. Материалы Всерос. науч.-практ. конф. — Омск, 2000. — С. 57–65.; Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Ражников. — М.: Классика-XX, 2004. — 136 с.; Карасева М.В. Сольфеджио — психотехника развития современного профессионального слуха // Воспитание музыкального слуха: Сб. статей. Вып. 4. — М.: Музыка, 1999. — С. 67–85.; Терентьева Н.А. Художественно-творческое развитие младших школьников на уроках музыки в процессе целостного восприятия различных видов искусств. — М.: Прометей, 1990. — 184 с.

ТОМАШЕВА Ангелина Аркадьевна, преподаватель кафедры теории и истории музыки Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского, преподаватель Экспериментальной детской музыкальной школы.

Статья поступила в редакцию 02.04.08 г.

© А. А. Томашева

Книжная полка

ББК 78.5/К70

Коряковцева, Н. А. Хрестоматия по информационной культуре [Текст] / Н. А. Коряковцева. — М.: Либерия-Библинформ, 2007. — 140 с. — (Библиотекарь и время. XXI век; вып. 59). — Библиогр.: с. 137–138. — ISBN 5-85129-175-3.

В книге собраны разнообразные материалы по информационной культуре человека и общества. Представлены наиболее значимые выдержки из произведений классиков информатики, выдающихся историков, социологов, книговедов.

Первый раздел аккумулирует подборки текстов по общим вопросам культуры, связанным с содержанием понятий «цивилизация», «традиция», «культурология», «знание». Второй раздел содержит фрагменты из трудов по истории развития информационной культуры. Охарактеризованы мифологический период накопления информации, рукописная эпоха в истории книжности; возникновение и распространение книгопечатания. Раскрывается содержание «информационных революций» в жизни человечества. Третий раздел посвящен современному и будущему состоянию информационной культуры.

Предлагаемое издание представляет собой первую на русском языке хрестоматию по информационной культуре.

ЭСТЕТИЗАЦИЯ СМЕРТИ В ЛИРИКЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Статья посвящена исследованию топоса смерти. Анализ лирических текстов позволяет сделать вывод о том, что механизм урбанистической культуры уничтожает ее живой дух, а демоническая красота лирической героини влечет к гибели. Таким образом, эстетическое начало в творчестве Брюсова заключает в себе пафос разрушения.

В первые десятилетия XX века философы, а вслед за ними и писатели заговорили о новом типе человека, «жить не желающего и изверившегося в жизненных ценностях» [1, с. 109]. Основными чертами жизненной и поэтической атмосферы начала века стали бессилие, уныние, усталость, тоска. Своеобразным опознавательным знаком декадентских творений Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, В. Брюсова стала тема смерти. В чем же коренятся причины столь пессимистического мировосприятия?

Во-первых, в качестве главной причины необходимо назвать кризис веры. Общество рубежа веков — это безрелигиозное общество. Заявление Ф. Ницше «Бог умер!» лишило людей привычного уклада жизни, нивелированы оказались все человеческие ценности: любовь, дружба, творчество, красота и в коечном счете сама человеческая жизнь. Весь трагизм положения человека в мире Л. Шестов охарактеризовал словом «безнадежность»: «До сих пор нам помогали — теперь мы предоставлены только себе. До сих пор мы имели дело с людьми и человеческими законами — теперь с вечностью и отсутствием всяких законов» [2, с. 12].

Во-вторых, в идейно-эстетическом плане русский символизм при своем зарождении опирался на завоевания европейской литературы, прежде всего французской. Воздействие эстетики «проклятых поэтов» на русскую поэзию особенно ярко чувствуется на первом этапе развития символизма, который австрийский исследователь А. Ханзен-Лёве определил как «бунтарский панэстетизм» или декадентство. Поэты 90-х годов (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Анненский) считали своими учителями французских символистов Бодлера, Верлена, Рембо и Малларме. Именно в их творчестве возникла та совершенно новая структура образа, которая определила своеобразие всего символистского движения.

Среди французских писателей, оказавших значительное влияние на русскую литературу рубежа веков, особое место занимал автор «Цветов зла». В поэзии Бодлера видят, прежде всего, ниспровержение морали, раскрепощение страстей и эстетический культ порока. Во временном пространстве стихотворения «Падалъ» оказываются уравненными красота молодой женщины и разлагающийся труп: «А вот придет пора — и ты, червей питаешь, // Как это чудно, вдруг станешь смрад и гной, // Ты — солнца светлый лик, звезда очей золотая, // Ты — страсть моей души, ты — чистый ангел мой!» (перевод Эллиса).

Бодлер не приемлет однозначной оценки Красоты как ее принадлежности только миру божественному, миру Добра. Поэт с наслаждением наблюдает превра-

щение «звезды его очей» в «гниющий труп». Только тлен может освободить возлюбленную от бремени телесности и конечности, присущие жизни, только через смерть она станет достойна его любви и обретет бессмертную красоту.

Высший смысл стихотворения «Падалъ» заключается в том, что «проведя свою подругу сквозь своеобразное чистилище, поэт может поместить ее в область Прекрасного Царства Смерти» [3, с. 137]. Таким образом, Смерть оказывается в эстетике Бодлера единственным проводником в бесконечность, в область божественного, к которому всеми силами стремиться поэт. Танатос в его художественном мире выполняет функцию катарсиса.

Этическая позиция Бодлера выявляет здесь своеобразие. В творчестве он видит возможность воплотить помимо реального мира еще и мир «невозможного», приблизиться к Истине, а значит, и к Богу. В рамках художественного пространства Бодлеру оказалось доступно то, чего жизнь предложить не могла — перешагнуть границу Смерти, отгораживающую его от ворот божественного Рая. Поэт сознательно избирает для себя Зло как единственный способ поставить его на службу Добру. Он продолжает поиски Добра на протяжении всего своего поэтического сборника: свидетельство тому его ранние стихотворения («Воспарение», «Люблю тот век нагой...», «Sed non satiat» и др.). И несмотря на то, что надежда обрести Истину с каждым новым стихотворением ослабевает, Бодлер идет до конца. Он, как Данте, проходит по спирали все круги Ада, т. е. все глубже погружаясь в Зло в надежде приблизиться к Идеалу: «Сам Дьявол нас влечет сетями преступленья, // И смело шествуя среди зловонной тьмы, // Мы к Аду близимся, но даже в бездне мы // Без дрожи ужаса хватаем наслажденья...» (перевод Эллиса). Но и достигнув окончательного дна, поэт замечает, что чуда не происходит. Единственным выходом оказывается Смерть. «Идея смерти, которой завершаются «Цветы Зла», остается для поэта более реальной, чем идея бога» [4, с. 120].

В начале века Брюсов переводит «Красоту» Бодлера, сыгравшую ключевую роль в его эстетике. Содержание бодлеровского сонета — красота вечная, красота, преобразующая мир, красота внеличностная и торжественная — соответствовало исканиям Брюсова в начале века.

Так, одной из наиболее ярких сфер выявления декадентского эстетического начала в человеке становится эротика. К. Чуковский отмечал, что в книгах Валерия Брюсова очень много стихов о любви. Но эта любовь не есть «застенчивая», «робкая», питающаяся «сладкой мечтой и надеждой», она есть «жаркая, испепеляющая страсть» [5, с. 48].

В художественном сознании В. Брюсова эротизация смерти имеет принципиальное значение. «Страсть, — писал В. Брюсов, — это тот пышный цвет, ради которого существует, как зерно, наше тело, — ради которого оно изнемогает в прахе, умирает, погибает, не жалея о своей смерти» [6, с. 113]. И в этих проникновенных словах заключена истина для поэта — тождество инстинкта жизни (Эроса) и инстинкта смерти (Танатоса).

Многие критики отмечали в ранней лирике В. Брюсова некрофильские тенденции. Вот то, что в частности, А. Белый сообщает Н. Валентинову о Брюсове: «Из соловьевской философии встает лик Мадонны, Софии, Жены, облаченной в Солнце, а из брюсовского мирозерцания подымается богохульная, поганая, страшная Жена, восседающая на Звере багряном, с семью головами и десятью рогами. Знаете ли вы, что Брюсов однажды написал стихотворение об изнасиловании мертвой женщины, для проверки тайны Смерти?» [7, с. 54].

Некрофилия как «любовь к мертвому», «любовь к смерти» есть одна из составляющих сущностей зла. Э. Фромм характеризует некрофилию как «синдром распада» и говорит, что для «человека с некрофильским ориентированием» свойственно «влечение ко всему не-живому, ко всему мертвому: к трупу, гниению, нечистотам и грязи» [8, с. 30, 31]: «Наши язвы наполнены гноем, // Наше тело на пададь похоже... // О, простри над могильным покоем // Покрывало последнее, боже!» [9, I, с. 88].

Некрофила привлекает к себе ночь и темнота. Интересно в этом плане рассмотреть образ ночи, который пройдет через все творчество поэта. Как справедливо замечено Т. Захаровой, образные картины ночи уже в ранней лирике Брюсова наделены отрицательной характеристикой [10]. Так, ночь для него — это время любви, «священного безумия»:

В ночной полумгле, в атмосфере
Пьянящих, томлящихся духов,
Смотрел я на синий альков,
Мечтал о лесах криптомерий.
И вот я лежу в полусне
На мху первобытного бора;
С мерцаньем прикрытого взора
Подруга прильнула ко мне.
Мы тешились оба охотой:
Гонялись за пестрым дроздом,
Потом, утомленно вдвоем
Забылись недолго дремотой [9, I, с. 65].

Уже в этом стихотворении вырисовывается ночной «пейзаж», эта «пьянящая» атмосфера полумглы, полусна. Причем в большинстве случаев ночной «пейзаж» — это активный компонент «любвиной» лирики В. Брюсова. Здесь было бы уместно вспомнить стихотворение «Ожидание» из цикла «Криптомерии»: «Душен воздух вольных прерий, // Жгучи отблески лазури, // И в палящей атмосфере // Чуют птицы, чуют звери // Приближенье дальней бури...» [9, I, с. 66]. Этот поэтический «пейзаж» соответствует ожиданию героя его встречи со Смертью. Здесь страсть оказывается той «точкой, где земной мир прикасается к иным бытиям», становится «дверью в них» [6, с. 117]: «И рука, сдавив навагу, // Приготовлена ко взмаху, // На смертельный бой готова» [9, I, с. 67].

Мрак, темнота, ночь окутывают героиню брюсовских стихов. Она буквально овевана дыханием ночи, является ее порождением. Брюсов «рисует» ее портрет: «В ярком венке из пурпурного мака, // Смутно

ресницы к земле опустив, // Женщина вышла из тусклого мрака... // Облик лица ее грубо красив. // Серьги по золоту блещут рубином, // Шею оплел ей кровавый коралл, // Веет от губ ее чем-то звериным, // Тишь пещер и пустынною скал» [9, I, с. 338].

Непременным атрибутом брюсовской героини становится Луна. («Пурпур бледнеющих губ», «Жрице Луны», «Медея», и др.) Брюсов не только облачает героиню в «лунные одежды», но и называет ее именем богини мрака, ночных видений и чародейств Гекатой. Как отмечает А. Тахо-Годи, в образе богини греческой мифологии «переплетаются хтонически-демонические черты доолимпийского божества, связующего два мира — живой и мертвый» [11, с. 143]. С лунной также связан культ Диониса — вечно умирающего и вечно воскрешающего бога. По мысли М. Элиаде, Луна есть воплощение «высшего престижа плодородия, периодического рождения, неисчерпаемости жизни» [12, с. 308], что символизирует непосредственное слияние Эроса и Танатоса.

Мотив вина неизменно присутствует в мортальной лирике Брюсова. Вино — вакханический символ, связанный с Дионисом, намекающий на эротизм, а также символизирует его божественную кровь, т. е. прямо отсылает к размышлению о Смерти и Возрождении. Следует также учесть, что вино — это еще и «метафора брака» (О. Фрейденберг): вино пьется при брачном обряде, так же как и при жертвоприношении. О. Фрейденберг подчеркивает «единство образов жертвоприношения, пьянства, блуда и спасения», соединяющихся в мотиве вина [13, с. 85]. Надо отметить, что у Брюсова вино не только размывает границы между Злом и Добром, но и соотносится с ядом, отравой, которыми наделена возлюбленная: «Ты — женщина, ты ведьмовский напиток! // Он жжет огнем едва в уста проник; // Но пьющий пламя подавляет крик // И славословит бешено среди пыток» [9, I, с. 338].

Брюсов подчеркивает жестокость своей героини, имеющей власть над поэтом, эта власть амбивалентна. Она может как возвысить, так и уничтожить героя: «Милый, близкий! жаль тебя! // Я гублю, как дух могильный, // Убиваю я, любя» [9, I, с. 151]. Для Брюсова Любовь и Смерть уравниваются. Поэт изображает губительную силу Эроса, которая сжигает влюбленного: «О да! Я — темный мотылек, // Кружусь я, крыльями стуча; // На гибель манит огонек» [9, I, с. 187].

Демонизм героини самоценен для Брюсова. В диссертационном исследовании Н. Васильянец отмечается тот факт, что связанные с демонизмом женщины мотивы жестокости, звериной дикости, страдания и Зла, «лишены не только негативной, но и какой-либо оценки вообще» [14, с. 88]. Поэт выводит эти понятия как сопутствующие категории Любви и Красоты — за рамки этики и морали: «Я вопьюсь в тебя губами, // Перелью в тебя любовь» [9, I, с. 150].

Эстетические взгляды В. Брюсова в 80 — 90-е годы следовало бы охарактеризовать как поэтическую формулу, выдвинутую им самим: «Я действительности нашей не вижу». Он активно утверждает «свободное» от общественных и политических веяний «самодовлеющее», «замкнутое в себе самом» искусство, которое должно выражать лишь «темные, тайные чувствования» художника. В эти годы Брюсов считает, что главная задача поэзии — воспевание Красоты мира. Он, как и поэты школы «чистого искусства», утверждает примат мечты над действительностью, право поэта удалиться от бесконечной действительности в «грот красоты».

Впоследствии Брюсов в целом ряде статей и писем защищал самостоятельность литературы, ее независи-

мость от религиозно-мистических идей, провозглашаемых «младшими символистами». Следует отметить, что в это время не только Брюсов, но и большинство символистов — и «старшие», и «младшие» — находились в оппозиции к современности. Так, лирический герой Сологуба не находит себе приюта на этой «грешной земле», лишь на тихом берегу «синего Лигоя», в крае «вечной красоты», он достигает блаженства и покоя: «Я все земное позабуду, // И там я буду не чужой, — // Доверюсь я иному чуду, // Как обычаю земной» [15, с. 218].

Но уже в это же время в статье «А. Фет. Искусство и жизнь» (1904) поэт остро почувствовал тягу к жизни, современности, природе и человеку. После слов: «Есть что-то позорное в мощи природы, // Немая вражда к лучам красоты: // Над миром скал проносятся годы, // Но вечен только мир мечты» [6, с. 112] — вдруг в его поэтическом арсенале появляются стихотворения, покоряющие своей искренней непосредственностью и лиризмом («У перекрестка двух дорог...», «Лежу на камне, солнцем разогретом...», «Роскошен лес в огне осеннем...» и др.). Брюсов вспоминал: «После своей женитьбы два лета я провел с женой в Крыму, в Алушке, 1898 и 1899 гг. Мое пренебрежение к природе с меня, как бы сказали люди положительные, «соскочило», и я уже не мешал своим глазам радоваться всей пестроте далей, расстилаемых горными склонами...» [9, с. 594]. В цикле стихов «У моря» Брюсов обращает свой взор к природе: «Под столетним кедром — тени, // Отзвук утренней прохлады. // Слушай здесь, отдавшись лени, // Как трещат цикады» [9, I, с. 163].

Но любованье природой было недолгим. 28 марта 1899 года Брюсов писал Бунину: «...мы мало наблюдаем города, мы в нем только живем и почему-то называем природой только дорожки в саду, словно не природа камни тротуаров, узкие дали улиц и светлое небо с очертаниями крыш. Когда-нибудь город будет таким, как я мечтаю, в дни отдаленные, в дни жизни преисполненные восторга. Тогда найдут и узнают всю красоту телеграфных проволок, стройных стен и железных решеток» [9, с. 595].

Тема города обратила внимание Брюсова не только к действительности, но к социальной жизни своего поколения. В городском цикле Брюсова принципиальное значение имеет пейзаж. Именно через него ему как настоящему художнику удается передать давящую силу социальной жизни. Характерная особенность пейзажной живописи Брюсова — перегруженность деталями. В этом городе неподвижные, незаконченные здания, мертвые дома, похожие на темницу. Брюсов описывает людей, живущих в этом городе: «Мы к ярким краскам не привыкли, // Одежда наша — цвет земли; // И робким взором мы поникли, // Влачимся медленно в пыли» [9, I, с. 174]. Их лица неразличимы в потоке времени, они как вереница проходящих теней; люди-призраки, населяющие этот город представляют собой «отрывки неугаданных слов»: «Словно нездешние тени, // Стены меня обступили: // Думы былых поколений! // В городе — я как в могиле...» [9, I, с. 177].

Канун XX века воспринимается Брюсовым как некий итог исчерпавшей себя цивилизации, как преддверие неминуемой катастрофы, как начало конца света. Для Брюсова характерен отчасти милленаристский взгляд на происходящее. Как указывает Ж. Ле Гофф «хотя все завершается в Апокалипсисе победой Бога и спасением человека, предшествующие этому бедствия, которые должны обрушиться на землю, постоянно владели воображением людей» [16, с. 177]. Одна за другой развертываются в цикле «Про-

зрения» библейские картины в духе Апокалипсиса. Так, в «Коне блед» появляется апокалипсический образ всадника, олицетворяющего собой Смерть. Но он как бы остается незамеченным, лишь проститутка и безумный обращают внимание. В целом же толпа остается равнодушной к предзнаменованию. Заканчивается стихотворение обычным течением жизни: «Мчались омнибусы, кебы и автомобили, // Был неисчерпаем яростный людской поток» [9, I, с. 444].

Особое значение приобретает мотив пути в лирике Брюсова. Если для Блока этот мотив составляет не только тему его стихов, но и конкретный образ, то в системе художественных образов, в которых воплощена брюсовская концепция идеи движения, сквозным является образ света в различных вариациях. Это звезда, солнце, огонь, пламя, молния и даже «сноп молний». Путь Брюсова — это путь через освещение. Если Брюсов начинает с мотива тьмы, сумерек, темной бездны, то, начиная со сборника «Третья стража» образ света становится доминирующим. Рассветные огни — своего рода рыбок к активной жизни.

Военное поражение России резко меняет взгляды и настроения Брюсова. Теперь как отмечает И. Ямпольский поэт с легкостью «предает свои слова о необходимости гражданского мира» [17, с. 326]. Революцию он воспринял как разрушительную силу. Световая символика сопрягается с образом костра, пожирающего весь существующий уклад жизни, несущим людям Смерть. Но этот образ, как и другие амбивалентен: с одной стороны, он губит все живое, но в огне заложена и очистительная сила: «Да, ты пройдешь жестокой карой, // Но из наставшей темноты, // Из пепла общего пожара // Воздвигнешь новый мир — не ты!» [9, I, с. 123].

«Смыть» «плесень веков» призваны не революционные массы, а люди будущего, иные племена. С темой спасения связано обращение к теме викингов, суровый и строгий характер которых так завораживал Брюсова. В поэме «Царю Северного полюса» он видит залог победы над стихиями в сильном духе людей, не отступающих даже перед Смертью. Обращение Брюсова к далеким племенам викингов, скифов и гуннов, т. е. к «диким» народам, не затронутых европейской цивилизацией, не случайно. Именно «варварский» компонент, сохранившийся в русской культуре, рассматривался Брюсовым как залог ее жизнеспособности и особой избранности. Хотя эти племена в прошлом, но для будущего «оздоровления» этого прогнившего мира должен прийти Человек, несущий в себе силу и мощь варваров. Именно такой человек способен, по мнению Брюсова, преобразовать мир. Здесь поэт идет в разрез с христианским Апокалипсисом. В конце светопреставления против Антихриста должен восстать Христос, царь последних времен, задачей которого и станет объединение рода человеческого. Брюсовская эсхатология сродни эсхатологии Н. Федорова, верящего в активность человека. Против власти Дьявола восстанет Человек: «Молодой моряк вселенной, // Мира древний дровосек, // Неуклонный, неизменный, // Будь прославлен, Человек!» [9, I, с. 518].

Итак, проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что эстетическое начало в творчестве Валерия Брюсова, вождя русского символизма, овеяно пафосом разрушения. Тютчевский образ любви как «рокового поединка» в реальности эротического быта превращается в дуэль между любящими существами, обреченными на смертоносную страсть. Любовь влечет лирического героя к гибели. Со смертью связаны и эсхатологические воззрения поэта. Современная действительность видится ему не иначе как вавилон-

ское столпотворение («Брань народов»), заканчивающееся распадом жизненных форм.

Библиографический список

1. Исулов, К. Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. — 1994. — № 3. — с. 106–115.
2. Шестов, Л. Апофеоз беспочвенности. — Л., 1991.
3. Косиков, Г. К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни» // Бодлер, Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. — М., 1993.
4. Обломиевский, Д. Д. Французский символизм. — М., 1973.
5. Чуковский, К. И. Валерий Брюсов // Чуковский, К. И. Собрание сочинений: в 6 т. — М., 1969. — т. 6.
6. Брюсов, В. Я. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. — М., 1990.
7. Воспоминания о Серебряном веке / Сост. В. Крейд. — М., 1993.
8. Фромм, Э. Любовь к мертвому и любовь к живому // Фромм, Э. Душа человека. — М., 1992.
9. Брюсов, В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. — М., 1975.
10. Захарова, Т. П. Семантика и символика ночи в ранней лирике В. Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1971. — Ереван, 1973.
11. Мифологический словарь / под ред. Е. М. Мелетинского. — М.: ОЛМА — ПРЕСС, 2001.
12. Элиаде, М. Луна и мистика Луны // Элиаде, М. Трактат по истории религии. — СПб, 2000.
13. Фрейденоберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.
14. Васильянец, Н. А. Эстетика Эроса в лирике В. Брюсова: дис. ... кандидата филол. наук — Сургут, 2005.
15. Сологуб, Ф. Стихотворения. — СПб: Академический проспект, 2000. — 680 с. (Новая б-ка поэта).
16. Ле Гофф, Ж. Цивилизация средневекового запада / Ж. Ле Гофф — Сургут: МЦИФИ, 2000.
17. Ямпольский, И. Брюсов и первая русская революция // Ямпольский, И. Поэты и прозаики. Статьи о русских писателях XIX–XX в. — Л., 1986.

ГОРЮЦКАЯ Наталья Владимировна, аспирант, старший преподаватель кафедры культурологии.

Статья поступила в редакцию 14.02.08 г.

© Н. В. Горюцкая

Книжная полка

ББК 85.1/A65

Андреева, Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX — начала XXI века [Текст] / Екатерина Андреева. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 487 с.: ил. — (Новая история искусства). — Указ. имен: с. 435–485. — ISBN 5-352-01984-5.

Читателю предлагается увлекательное путешествие через несколько пластов современности от 1940-х годов к сегодняшнему дню. Исследуя смену концепций современного искусства, автор рассказывает историю основных направлений: абстрактной живописи, поп-арта, политического и феминистского искусства, симуляционизма и апроприации, видео-арта. Творчество российских художников впервые рассматривается как составная часть общемировой эволюции актуального искусства.

ББК 71/Г91

Грушевицкая, Т. Г. Культурология [Текст]: учеб. для вузов по гуманитар.-соц. специальностям / Т. Г. Грушевицкая, А. П. Садохин. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2007. — 687 с. — (Cogito ergo sum). — ISBN 978-5-238-01058-8.

Учебник представляет собой всестороннее и систематическое изложение основных вопросов культурологического знания в соответствии с требованиями гос. образовательного стандарта высшего профессионального образования. Свою основную цель авторы видели в том, чтобы представить в целостном виде содержание современных культурологических знаний, показать историю развития культурологической мысли, рассмотреть развитие культур стран Востока, Запада и России с древности до современности, познакомить читателей с категориальным аппаратом данной дисциплины, раскрыть существо основных проблем современной культурологии. Наряду с освещением основополагающих фактов культурной истории человечества авторы старались привлечь дополнительные материалы, которые должны способствовать более глубокому изучению излагаемых тем данного учебного курса.

Для студентов вузов. Может представлять интерес для специалистов-гуманитариев, учащихся старших классов средних школ, лицеев и колледжей, а также для широкого круга читателей.