

СОЧЕТАНИЯ С СИНЕСТЕТИЧЕСКИМ КОМПОНЕНТОМ В ОПИСАНИИ РАБОТ САЛЬВАДОРА ДАЛИ (НА МАТЕРИАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КАТАЛОГОВ ЖИВОПИСИ)

COMBINATIONS WITH A SYNESTHETIC COMPONENT IN THE DESCRIPTION OF THE WORKS OF SALVADOR DALI (ON THE MATERIAL OF ART CATALOGS OF PAINTING)

S. Petrova

Summary. The work is devoted to the complex functional-semantic analysis of descriptions of pictures, based on the synesthetic metaphor, used within the English-speaking art critic discourse. The article discusses the synesthetic descriptions used in the specialized English-speaking art criticism discourse on the material of the museum catalogs describing the surrealist painting of S. Dali. One of the features of using such descriptions is the appeal of their authors to the synesthetic experience of the perceiving individual. The article identifies and analyzes the models of intersensual transfer, underlying the synesthetic metaphors. The goal of the author is an attempt to define the functions of these metaphors in the interpretation of the paintings of the great Spanish painter.

It is noteworthy that in the comments to his paintings, art critics, as a rule, avoid erased metaphors and clichés, preferring expressive epithets, rarely used metaphors, unconventional collocations, which are absent in corpus dictionaries. Thus, the method of description is close to the object of description: Dali-surrealist is known to have a commitment to bright colours, uncommon forms, combining incompatible images and objects.

The article pays special attention to the difficulties of intersemiotic translation, that is, the transfer of content expressed by means of non-verbal sign system to a natural ("verbal") language.

Keywords: synesthesia, art discourse, metaphor, sensory systems, surrealism.

Петрова Светлана Алексеевна

*Аспирант, Российский педагогический университет
им. А. И. Герцена
sa_petrova@inbox.ru*

Аннотация. Работа посвящена комплексному функционально-семантическому анализу описаний картин, образованных на основе синестетической метафоры, используемых в рамках англоязычного искусствоведческого дискурса. На материале музейных каталогов, описывающих сюрреалистическую живопись С. Дали, в статье рассматриваются синестетические дескрипции, употребляемые в специализированном англоязычном искусствоведческом дискурсе. Одной из особенностей использования таких описаний является апелляция их авторов к синестетическому опыту воспринимающего индивида. В статье выделяются и анализируются модели межчувственного переноса, лежащие в основе синестетических метафор. Исследовательской задачей автора, соответственно, является попытка определить функции этих метафор в интерпретации картин великого испанского живописца.

Примечательно, что в комментариях к его картинам искусствоведы, как правило, избегают стертых метафор и клише, отдавая предпочтение экспрессивным эпитетам, редкоупотребимым метафорам, неконвенциональным коллокациям, отсутствующим в корпусных словарях. Таким образом способ описания приближается к объекту описания: известна приверженность Дали-сюрреалиста к яркой цветовой гамме, незаурядности форм, совмещению несовместимых образов и объектов.

В статье уделяется особое внимание трудностям интерсемиотического перевода, то есть передачи содержания, выраженного средствами невербальной знаковой системы, на естественный («словесный») язык.

Ключевые слова: синестезия, искусствоведческий дискурс, метафора, сенсорные системы, сюрреализм.

В статье анализируются синестетические конструкции, используемые в англоязычном искусствоведческом дискурсе, а именно в музейных каталогах живописи. Дескрипции рассматриваются в лингвистическом аспекте, включающем в себя как вербальные, так и невербальные знаки, а значит изучается взаимодействие метафор с единицами, входящими в неязыковые системы знаков. Объектом рассмотрения являются синестетические сочетания в искусствоведческих текстах, использованные для описания художественных работ

в стиле сюрреализм. Предмет — типы синестезии, лежащие в основе этих дескрипций. Цель статьи состоит в определении функций конструкций с синестетическим компонентом в искусствоведческом дискурсе.

Сюрреализм — одно из самых значительных и долговечных художественных направлений европейского авангардного искусства XX века. Впервые понятие «сюрреализм» ввел французский поэт Гийом Аполлинер, обозначив жанр своей пьесы — «сюрреалистическая драма».

В 20–30-х гг. новое направление уже активно использовали художники, поддержавшие автора первого Манифеста Сюрреализма Андре Бретона, раскрывшего и сформулированного теоретические основы нового направления литературно-художественной мысли в 1924 году. Основой сюрреализма Манифест называет фрейдизм. Вслед за Зигмундом Фрейдом художники-сюрреалисты считали, что творческое вдохновение исходит из сферы подсознания, которая проявляет себя во время сна, гипноза, болезненного бреда, внезапных озарений или автоматических действий. В связи с этим на смену привычным пейзажам, натюрмортам и портретам приходит «случайное блуждание карандаша по бумаге», создающее формы и выражающее личные переживания художника [1].

Сюрреалистическое направление в изобразительном искусстве осуществлялось по двум направлениям: одни художники в процессе создания живописных полотен основывались на бессознательном (автоматизм при изображении предметов и явлений): в их работах преобладали свободно текущие образы, произвольные формы, переходящие в абстракцию (Макс Эрнст, Андре Массон, Пабло Пикассо в один из периодов его творчества, Жоан Миро и другие); другое направление, которое возглавлял Сальвадор Дали, основывалось на иллюзорной точности воспроизведения ирреального образа, возникающего в подсознании на уровне «шестого чувства». Такие картины отличаются тщательной манерой письма, точной передачей светотени, форм и перспективы.

Художники-сюрреалисты с помощью бессознательного стремятся подняться над ограниченностью как материального, так и идеального мира, стереть границы личности и общества. Для них мир — беспорядочная масса явлений, личность не знает, где начинается ее «Я» и где оно заканчивается, где мир, и что он такое. Среди общих особенностей искусства сюрреализма можно выделить такие как фантастика абсурда, алогизм, парадоксальные сочетания форм, зрительная неустойчивость и изменчивость образов.

Зритель, поддаваясь иллюзорной живописи, втягивается в лабиринт обманов и неразрешимых загадок: твердые предметы растекаются, плотные приобретают прозрачность, тяжелые — невесомость, несовместимые объекты активно взаимодействуют, и все это создает образ, невозможный в реальности.

Однако любое произведение изобразительного искусства предстает перед зрителем как целостный образ, сохранивший замысел автора в его формально-содержательном единстве. В стремлении раскрыть целостный структурный характер восприятия следует обратиться к гештальтпсихологии, утверждающей, что «факты зрительного восприятия объясняются не только свойствами

объектов восприятия, но и врожденной, имманентной структурой феноменального поля, действием электрических полей головного мозга» [2].

Такие перцептивные гештальты как размытые объекты и формы, мастерски выполненные художниками-сюрреалистами, особенно привлекают авторов текстов, описывающих и интерпретирующих эти работы. Таким образом, представление единого предмета искусства включает в себя как собственно картину, так и ее описание — креолизованный текст.

Креолизованный текст — это текст, фактура которого состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык) [3, с. 180]. Задача креолизованного текста — создать ситуацию, когда читатель за описанием картины не просто «видит» ее, но и «ощущает» её в тактильных прикосновениях, воспринимает «запах» изображенных на ней объектов. В итоге, комментирующий текст о живописи становится её своеобразным иконическим знаком, а значит переносит на себя ряд свойств, присущих обозначаемому им объекту.

Одной из особенностей такого описания можно назвать его апелляцию к синестетическому опыту читателя/зрителя, которая позволяет наполнить формальные стороны изображения эмоционально-аффективными состояниями и чувствами.

Процесс смешения чувств и переживаний призывает ввести понятие синестетической метафоры, в основе которой лежит ситуация, при которой характеризующее понятие одной сенсорной системы описывается через термины, присущие другой. На основе таких взаимодействий можно выделить следующие модели межчувственного переноса:

1. Графемно-цветовая синестезия — возникновение цветовых ассоциаций при чтении и произношении букв, цифр и слов. Проведенное исследование среди синестетов показало, что многие воспринимают букву «А» как всегда окрашенную в красный цвет. Языковой пример: «the scarlet letter» (произведение американского писателя Н. Готорна).
2. Визуально-слуховая синестезия — способность некоторых людей «слышать» звуки при наблюдении за предметами, даже если эти предметы не производят никаких звуков. Языковой пример: «a crying stone».
3. Акустико-тактильная синестезия — звуки могут вызывать ощущения в различных частях тела.
4. Тактильно-цветовая (тактильно-визуальная) синестезия — кинестетические ощущения приводят к появлению (цветовых) образов. Языковой пример: «a soft white».

5. Ольфакторно-цветовая (визуальная) — запахи могут вызывать (цветовые) визуальные образы.
6. Лексико-гастическая синестезия — у человека появляются вкусовые ассоциации от каких-либо слов, образов.
7. Кинестетическая синестезия сочетается с различными видами синестезии и двигательными характеристиками объекта. Языковой пример: «running smell» [4].

На основе этих видов синестетического переноса строятся синестетические описания, которые используются в искусствоведческом сюрреалистическом дискурсе, в котором лингвистические выражения синестезии становятся одним из элементов интерпретации художественных работ.

Рассмотрим примеры использования такого рода метафор в каталогах творчества наиболее яркого представителя сюрреализма, испанского художника Сальвадора Дали (1904–1989).

В своих работах Сальвадор Дали отдавал предпочтение ярким цветам, незаурядным формам и совмещал часто несовместимые образы и объекты. Подобно автору, критик стремится вовлечь читателя в мир иллюзорных фантазий и наполняет формальное текстовое описание картины яркими межчувственными метафорами и оборотами.

Использование приема синестезии можно связать с тем, что, по мнению исследователей, яркие цвета вызывают ассоциативное мышление у человека. Так, нестандартные «текущие» формы побуждают к зачастую неосознаваемым тактильным действиям, а значит и описания, референцирующий к основным способам восприятия мира (визуальным, аудиальным, кинестетическим, густаторным и ольфакторным) более близки и понятны человеку [5, с. 10]. А выбор цветового ряда может зависеть как от набора устойчивых (базисных) личностных характеристик, так и от актуального состояния, обусловленного конкретной ситуацией [6].

Представляя картину «Мрачная игра» (**'Lugubrious game'**), авторы каталога 'Salvador Dalí: Liquid Desire' Национальной галереи Виктории в Мельбурне описывают изображенные на ней и уже типичные для С. Дали мотивы — животных, насекомых и птиц, камни и части тела человека, слитые воедино [7, с. 95–98].

Художник в своих работах уделяет особое внимание игре цвета и форм, отмечая это, искусствовед указывает на контраст, выраженный в резкой свето-тени (*'Sharp light long shadows try to catch still alive figures* — тактильно-визуальная синестезия), выделяет объекты,

создавая «ритмический контраст форм» (*'Forms turn more rhythmically by contrast created between two worlds'* — визуально/тактильно-слуховая синестезия). Наречие 'rhythmically' являясь фундаментальным элементом музыки, используется для описания звуков (sound rhythmically). Природная составляющая сочетания и связь с простыми действиями, выполняемыми как животным, так и человеком, (to breath rhythmically). В представленной выше метафоре понятие «ритмично» (от «ритмичность» — повторение) используется для описания повторяющихся форм, изображенных художником на картине. Это сочетание является авторским и не содержится в корпусных словарях английского языка («Corpus of contemporary American English» и «British National Corpus»).

Согласно корпусным словарям метафора 'Sharp (light long) shadows' является редкоупотребимой. Определение 'sharp' ('not rounded or curved' — Longman dictionary) характеризует тень «острого» объекта, которому она принадлежит. В связи с этим кинестетический признак остроты переносится на визуальный образ, воспринимаемый зрителем.

Избегая стертых метафор и клише, автор текста использует экспрессивный эпитет sharp, который приобретает особый оттенок смысла в контексте. Необычным является и выбор порядка представления определений. Возможно, желая показать необычность выбранных художником образов и его уникальные формы работы, автор не следует общему правилу расстановки прилагательных (opinion, size, shape...colour...) [8].

В каталоге живописи 'Tiny Surrealism: Salvador Dali and the Aesthetics of the Small' уже другой критик Роджер Ротман описывает вышеупомянутую картину как смешение различных по структуре объектов: «мягкие объекты и фигуры» (*'Soft objects and limp figures play together and mix.* — тактильно-визуальная синестезия) сочетаются, трансформируются и врезаются в «холодные твердые волны» (*'The figures clash into the cold hard waves that run and guard hard as crystal object'* — тактильно-визуальная синестезия) оберегающие «твердый как кристалл памятник» (*'a hard as crystal object'* — тактильно-визуальная синестезия). А «тихий, спокойный, небольшой шлейф дыма» (*'Seeming quiet little plume of smoke curls behind'* — аудиально-визуальная синестезия) становится «резким и острым» (*'The smoke turns to sharp and spiky ending nearby.'* — тактильно-визуальная синестезия).

Определение 'soft' ('not hard, firm, or stiff, but easy to press' — Longman dictionary) часто используется для описания предметов, так как сочетание 'soft objects and figures' уже устоялось в языке. Однако метафора 'hard

waves' ранее не применялась для описания произведений искусства. Вышеупомянутое выражение часто используется серфингистами, которые так описывают слишком сильные волны. Говоря о картине, нетрудно заметить, что «волнами» критик называет камни, которые завиты как гребни волн и небезосновательно являются твердыми (*hard* — 'firm, stiff, and difficult to press down, break, or cut' — Longman dictionary).

Устоявшиеся метафоры 'clear as crystal' и 'hard as a diamond' не используется критиком, он отдает предпочтение авторскому сочетанию 'hard as crystal object', тем самым показывая, что объект может поддаться разрушению в будущем, поскольку 'crystal' не обладает стойкостью 'diamond'. Такой случай употребления коллокации является уникальным.

В метафоре 'quiet little plume of smoke' употребляется определение 'quiet', отмеченное в толковом словаре Longman, призвано описывать объекты, процессы, места ('not making much noise, or making no noise at all'). Однако, дым сам по себе не издает звуков, а значит сочетание не имеет буквального значения. По мнению автора текста она направлена на актуализацию внимания читателя/зрителя на то, что группа объектов парит над статуей словно дым и, несмотря на кричащие цвета, безмолвствует ('without much activity or without many people' — Longman dictionary).

Задача автора текста — приблизить описание к объекту, именно поэтому он нередко прибегает к авторским метафорам, призывая читателя еще раз осознать необычность картины С. Дали.

При описании картины «Приспосабливаемость желаний» ('**Accommodations of Desire**') автор каталога 'The Life and Masterworks of Salvador Dalí' в очередной раз подчеркивает «резкий тональный контраст» ('*A sharp tonal contrast intensifies the power of the image.*' — тактильно-цветовая синестезия) между фоном произведения, напоминающим пустыню, и яркими «кричащими» красными рисунками на камнях ('*Fairly flatly-coloured loud rich, red area is seen in the background*'- тактильно-визуальная — аудиальная синестезия), призваны своей яркостью воздействовать на зрителя.

Фон картины критик описывает конвенциональными метафорами ('*sharp contrast*' ('sharp differences are very big and very noticeable' — Longman dictionary), '*flatly coloured*' ('in a smooth and even way'), однако, говоря о силуэтах на камнях, он использует авторское синестетическое сочетание ('loud rich, red area'), стараясь максимально точно передать изображенные на полотне красным образы кричащих львов (loud — 'making a lot of noise' — Longman dictionary).

Изображенные камни достойны особого внимания зрителя, поскольку они занимают важное место в творчестве С. Дали. По мнению автора текста, на картине представлены два типа камней: «холодные острые тихие камни» ('*The cold silent jagged stones are scattered around.*' — аудиально-тактильно-визуальная синестезия) и «шумные гладкие камни» ('*The big loud smooth stones are the center of the composition*' — аудиально-тактильно-визуальная синестезия). Шумные камни названы так из-за кричащих образов, которые на них изображены. Таким образом в картине происходит уже привычное разделение на несколько миров: громкий мир живых существ противопоставляется спокойствию и тишине пустыни, в которой они находятся. Используя авторские препозитивные эпитеты 'loud' и 'silent', критик создает антитезу, на которой строится описание картины.

Двойственный мир, но уже более выраженный, художник использует в картине «Метаморфозы Нарцисса» ('**The metamorphosis of Narcissus**'). Описывая картину, автор текста вводит орнаментальную информацию о том, чему она посвящена. Согласно древнегреческому мифу, Нарцисс был необыкновенно красивым юношей, увидевшим своё отражение в водах источника и влюбившимся в него. По одной версии, он зачах, не в силах утолить свою страсть, однако, более драматичный вариант повествует, что он склонился к воде, чтобы обнять своё отражение, упал и утонул. Впоследствии боги превратили его в нарцисс. Дали изображает Нарцисса сидящим у воды и глядящим в неё, а рядом стоит разрушающийся камень, повторяющий очертания его фигуры, но воспринимается уже по-иному, — как рука, держащая луковицу или яйцо с растущим из него цветком. На заднем плане жестикулирует группа обнаженных людей, в то время как третья нарциссоподобная фигура появляется на горизонте. В Нарциссе до превращения еще бьется человеческое тепло, а после, став камнем, он дает импульс для новой жизни, уже потеряв свой человеческий образ. Художник изобразил процесс ухода души в красках, а автор текста стремится передать его интенции: теплые желтоватые тона переходят в серые, холодные ('*The warm colour of the body goes over to the cool tones of the hand*' — тактильно-цветовая синестезия ('warm colours contain the colours red, yellow, and orange, which make you feel comfortable and happy' — Longman dictionary), так гладкая кожа юноши ('*The soft lively skin of the young man is covered by the black clouds*' — тактильно-визуальная синестезия) становится холодным каменным одеянием ('*Previously warm body changes into the cold stony wear*' — тактильно-визуальная синестезия).

Большинство представленных выше синестетических метафор являются тактильно-визуальными. Визуальный компонент очевиден, поскольку автор текста работает с изобразительным невербальным знаком — карти-

ной. Формы, которые использует художник (размытые, острые, облегающие и другие) вызывают тактильные ассоциации у зрителя, а автор текста стремится приблизить описание к картине.

Интерпретируя работы сюрреалистической живописи, невозможно избежать синестетических описаний. Так или иначе одна семиотическая система (визуальная) сталкивается с другими системами восприятия информации. Авторы текстов о живописи являются субъектами интерсемиотического перевода, которая заключается в переходе от образного кода к вербальному. Иными словами, преобразуя «изобразительный текст» музыки и живописи в словесный, они осуществляют переключение кодов семиотических систем (совокупности знаков) — переводят «язык» визуальных образов на язык слов [9].

В искусствоведческом дискурсе, описывающем работы Сальвадора Дали, целесообразно выделить универсальные сочетания (те, которые являются частотными 'cold/warm colour', 'warm/cool tone' и принадлежат дискурсу живописи) и авторские описания (то есть те дескрипции, которые не являются конвенциональными: 'loud red', 'silent stones' и другие).

Наиболее интересными для анализа представляются авторские описания. Однако следует отметить, что не в малой степени их использование обусловлено направлением живописи. Размытые структуры, присущие направлению сюрреализма, в особенности творчеству С. Дали, глубокая визуальная целостность образа оказывают не только эстетическое, но и эмоционально-когни-

тивное воздействие на адресата. Работы, выполненные в стиле «сюрреализм», являются яркими и отходят от реалистичного построения образов на картине.

Творческое преобразование действительности подчиняется своим законам и осуществляется в соответствии с определенными способами и приемами работы художников-сюрреалистов, а в последствии и авторов текстов о живописи. Автор текста используя интерсемиотический перевод (передача информации несловесной семиотической системы с помощью средств словесного языка) переводит информацию с одного объекта (картина) на другой (текст). В связи с этим, объект описания при помощи авторских дескрипций раскрывается в тексте максимально близко к его визуальному оригиналу. Такие представления, благодаря операциям анализа и синтеза, возникают на основе того, что уже запечатлено в сознании, а значит автор текста не только определяет эстетические идеалы, но и реконструирует их, формулируя новые смыслы.

«Чем синестетичнее произведение, тем оно гениальнее», — говорил Б.М. Галеев [10]. Синестезия — особый способ кодирования информации. Она вербализуется в языке в текстовом формате посредством образных средств и стилистических приемов, компоненты которых приобретают способность сочетаться через межвидовые ассоциации (сочетания репрезентативных систем); опредмечивая эстетические идеалы носителей языка, и позволяет реконструировать концептуальную картину мира автора-художника, которую стремится передать автор текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интернет-издание о креативных индустриях [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-other/137839-gid-posyurrealizmu> (дата обращения: 24.02.19)
2. Гештальт и искусство. Рудольф Арнхейм как основатель современной психологии искусства [Электронный ресурс]. URL: <https://everything.kz/article/36159579-geshtalt-i-iskusstvo-rudolf-arnkheym-kak-osnovatel-sovremennoy-psikhologii-iskusstva> (дата обращения: 24.02.19)
3. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. — М.: Наука, 1990. — 240 с.
4. Википедия: свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 24.02.19)
5. Базыма Б. А. Психология цвета. Теория и практика. — СПб.: изд-во «Речь», 2005. — 112с.
6. Собчик Л. Н. Введение в психологию индивидуальности. Теория и практика психодиагностики. М.: ИПИ, 1997, 2001.-480с.
7. Salvador Dalí: Liquid Desire, National Gallery of Victoria, 2009. — 328p.
8. Willis D., Wright J. Basic Grammar: Self-Study Edition, Colins Cobuild, 2004. — 240p.
9. Елина Е. А. Креолизация текста в сфере искусства [Электронный ресурс]. URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/journals/izvestiya/pdf/2013/12/13/04_elina.pdf (дата обращения: 24.02.19)
10. Галеев Б.М., Человек, искусство, техника. (Проблема синестезии в искусстве). -Казань: Казан. ун-т, 1987.-264с.

© Петрова Светлана Алексеевна (sa_petrova@inbox.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»