

ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ, ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Научная статья / Article

УДК 7.011.4

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2023-3-79>

Художественная синестезия в контексте проблемы кризиса искусства и культуры

Татьяна Витальевна Пушкарева

Университет «Синергия», Москва, Россия, ap-bib@yandex.ru

***Аннотация.** Статья посвящена анализу исторического и современного опыта, а также перспектив развития художественной синестезии, понимаемой как использование художниками взаимосвязи и взаимовлияния разных чувств при создании и восприятии произведения искусства.*

Вслед за Николаем Бердяевым, обозначившим в своей работе «Кризис искусства» (1918) диалектику синтетических и аналитических тенденций в художественном сознании первых десятилетий XX века, художественная

синестезия рассматривается нами как проявление кризиса искусства и культуры и одновременно как способ преодоления этого кризиса.

На основе использования сравнительно-исторического метода, *case study*, а также феноменологического метода анализируются художественные опыты синестезии и демонстрируются перспективы реализации принципов художественной синестезии в современном искусстве, музейной медиации, дизайне.

Делается вывод о том, что поиски авангардного искусства первых десятилетий XX века в области синестезии, осуществляемые преимущественно как синтез визуальной и музыкальной составляющих при доминировании последней, продолжают в современном постмодернистском искусстве. При этом современные проекты художественной синестезии развивают и расширяют возможности перекодирования различных сенсорных систем восприятия произведений искусства, предлагая проекты, основанные также на использовании тактильных, ольфакторных, сенсорно-моторных и других ощущений. Выявлено прикладное значение художественной синестезии в современной культуре, в частности использование сложившегося опыта художественной синестезии в тифло- и образовательных программах современных музеев, а также в промышленном и средовом дизайне.

В целом выделяется две волны художественной синестезии, способствующих преодолению визуального солипсизма и антигуманизма в развитии современной культуры и искусства.

Ключевые слова: синтез искусств, синестезия, кризис искусства, кризис культуры, современное искусство, постмодернизм, мультисенсорный дизайн, мультисенсорный музей, музейная медиация

Для цитирования: Пушкарева Т. В. Художественная синестезия в контексте проблемы кризиса искусства и культуры // Человек. Культура. Образование. 2023. № 3. С. 79–100. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2023-3-79>

Artistic Synesthesia in the Context of the Problem of the Crisis of Art and Culture

Tatiana V. Pushkareva

Synergy University, Moscow, Russia, ap-bib@yandex.ru

Abstract. *The article is devoted to the analysis of historical and contemporary experience as well as the prospects for the development of artistic synesthesia, understood as the use by artists of the relationship and mutual influence of different feelings when creating and perceiving a work of art.*

*Following Nikolai Berdyaev, who in his work *The Crisis of Art (1918)* outlined the dialectic of synthetic and analytical trends in the artistic consciousness of the first decades of the 20th century, we consider artistic synesthesia as a manifestation of the crisis of art and culture and at the same time as a way to overcome this crisis.*

Based on the use of the comparative historical method, case study, as well as the phenomenological method of "epoch", the artistic experiences of synesthesia are analyzed and the prospects for the implementation of the principles of artistic synesthesia in contemporary art, museum mediation, and design are demonstrated.

It is concluded that the search for avant-garde art of the first decades of the 20th century in the field of synesthesia, carried out mainly as a synthesis of the visual and musical components with the dominance of the latter, continues in contemporary postmodern art. At the same time, modern projects of artistic synesthesia develop and expand the possibilities of recoding various sensory systems for perceiving works of art, offering projects based also on the use of tactile, olfactory, sensory-motor and other sensations. The applied significance of artistic synesthesia in modern culture is revealed, in particular, the use of the established experience of artistic synesthesia in the tiflo- and educational programs of modern museums, as well as in industrial and environmental design.

In general, two waves of artistic synesthesia stand out while contributing to the overcoming of visual solipsism and anti-humanism in the development of modern culture and art.

Keywords: *art synthesis, synesthesia, art crisis, culture crisis, contemporary art, postmodernism, multisensory design, multisensory museum, museum mediation*

For citation: Pushkareva T. V. Artistic Synesthesia in the Context of the Problem of the Crisis of Art and Culture. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education.* 2023; 3:79–100. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2023-3-79>

Введение. Искусство появляется везде, где есть человек и человеческое общество, однако образы искусства существенно менялись и меняются от века к веку. Зародившись в эпоху первобыт-

ности как синкретичный феномен, в последующие культурно-исторические эпохи искусство переживало процессы дифференциации и постепенного разрушения синкретичного единства, что становится определенно значимым к XVII веку, когда искусство секуляризуется и начинает подчиняться внутренней логике стиливого развития. К концу XIX века процессы дифференциации, своеобразного раздробления, которые проявляются в обостренном интересе к форме и цвету в отрыве от содержания, проникают уже в самый художественный язык, обнаруживая все более явную тенденцию к беспредметности (это находит отражение прежде всего в экспериментах импрессионистов).

В начале XX века произошла, пожалуй, самая мощная трансформация искусства, состоящая в переходе от миметического к беспредметному искусству, что самими художниками объяснялось как следствие исчерпанности художественного языка, а философами было оценено как проявление кризиса искусства, переставшего быть органичным, человеческим и чувственным, но приобретшим черты визуального солипсизма и антигуманизма [1].

Проблема исчерпанности языка искусства, вставшая перед художниками в конце XIX — начале XX века и приведшая к появлению беспредметного искусства, к освоению в конечном счете новых путей художественной деятельности, была раньше всего замечена и проанализирована Николаем Бердяевым, который в 1918 году в своей работе «Кризис искусства» описал этот кризис как противоречивое развитие двух тенденций — аналитических и синтетических [2, с. 4]. Аналитические тенденции в развитии искусства по Бердяеву можно проследить в творчестве гениального, по словам философа, Пабло Пикассо, футуристических опытах Маринетти, литературе Андрея Белого. Синтетические тенденции, исторически составлявшие основу религиозного искусства, в современном Бердяеву мире пытается воссоздать сначала Рихард Вагнер в своей концепции *Gesamtkunstwerk*, Вяч. Иванов в поэзии, а затем Александр Скрябин в светомузыкальной поэме «Прометей». «И стремления к синтезу искусств, к слиянию их в единую мистерию, и противоположные стремления к аналитическому рас-

членению внутри каждого искусства одинаково колеблют границы искусства, одинаково обозначают глубочайший кризис искусства», — пишет Бердяев, отмечая, однако, что «искания синтеза искусства, искания мистерии... в них многое сохраняется от старого и вечного искусства» [2, с. 6]. И в опытах художественной синестезии, которые стали одним из приемов синтеза искусств, философ видит проявления не только кризиса, но и его преодоления. Не случайно, по мнению Бердяева, аналитические тенденции оказываются тесно связаны в начале XX века с губительным милитаризмом, а синтетические — со спасительной идеей божественной мистерии.

Предложенные координаты осмысления кризисных художественных процессов, на наш взгляд, оказываются эвристически значимы и для осмысления развития современного искусства и культуры, в том числе художественного постмодернизма и практик медиации.

Цель статьи — рассмотреть феномен художественной синестезии в контексте проблемы кризиса искусства и культуры.

Задачи статьи — рассмотреть исторические истоки художественной синестезии и опыты ее теоретической концептуализации; сопоставить понятия «синтез искусств» и «художественная синестезия»; проанализировать опыты художественной синестезии в современном искусстве; раскрыть роль художественной синестезии в практиках культурной медиации: раскрыть значение художественной синестезии в массовой культуре.

Проблеме художественной синестезии были посвящены работы самих художников-синестетов, прежде всего В. Кандинского [3; 4] и мастеров Баухауса, которые последовательно развивали идею взаимосвязи разных чувств в процессе восприятия. Первыми, кто проанализировал опыты А. Скрябина с точки зрения проекта синтеза искусств, стали уже упоминаемый выше Н. Бердяев и также Л. Сабанев [5], заложившие основы теоретического подхода к этому явлению. Золотой век использования и осмысления синестезии приходится на 20-е годы XX века, когда научный факт синестезии, понимаемой как взаимовлияние чувств в процессе восприятия сигналов разных модальностей, получил развернутое экспе-

риментальное обоснование в работах Д. Н. Узнадзе [6, с. 196]. Именно в это время возникают международные ассоциации синестетов и начинают проводиться научные синестетические конгрессы. Попытку продолжить использование и изучение явления предпринимает в 70-х годах XX века творческая группа Б. Галеева, однако попытка осталась незавершенной [7, с. 125].

С 80-х годов XX века происходит подъем интереса к изучению культурной обусловленности чувственного восприятия, что позволило говорить о «сенсорном повороте» в гуманитарных науках. Наиболее последовательно этот тренд реализуется в работах научного сообщества Concordia¹ под руководством антрополога Дэвида Хоувза и историка Констансы Классен.

Несмотря на возрастающий интерес к теме художественной синестезии, до сих пор не получили ответа вопросы, впервые поставленные еще Н. Бердяевым: насколько синтез искусств, художественная синестезия способствуют разрешению кризиса искусства, насколько способны синестетические опыты преодолеть визуальный солипсизм и антигуманистические эффекты в развитии современного искусства и культуры.

Обнаружение и исследование кросс-модальных эффектов восприятия в искусстве и культуре

Само слово «синестезия» происходит от древнегреческих слов «вместе» и «ощущение» — συναίσθησις, *synaisthánesthai* — «чувствовать, воспринимать одновременно». Понятие используется для обозначения феномена восприятия, состоящего в том, что впечатление, специфичное для определенного органа чувств, сопровождается другим, дополнительным ощущением, характерным для другого органа чувств. Понятие синестезии имеет две сферы применения. В нейрофизиологии понятие используется для определения непроизвольной реакции в каналах восприятия («сенсорной модальности»), изначально не стимулируемых, которая возникает лишь у людей-синестетов («истинная синестезия» [8], или «синестезия естественного развития»). В широком смысле поня-

¹ URL: <https://centreforsensorystudies.org/centre-for-sensory-studies> (дата обращения: 7.02.2023).

тие синестезии используется для определения взаимодействия разных чувств при восприятии, в том числе в искусствознании для определения художественного приема по задействованию разных каналов восприятия при создании произведения искусства (что мы предлагаем обозначать понятием «художественная синестезия»). В современной нейростетике эти исследования оказываются все более связанными друг с другом.

В процессе художественной синестезии, таким образом, задействуются несколько каналов восприятия художественного образа, причем художественная синестезия за счет привлечения разных каналов восприятия усиливает, акцентирует чувственное выражение какой-либо идеи или же расширяет спектр выражаемых идей в одном произведении искусства. Таким образом, художественную синестезию можно рассматривать как основной прием осуществления синтеза искусств (понимаемого нами как межвидовое взаимодействие разных видов искусств как с сохранением видовой самостоятельности задействованных в синтезе искусств, так и без ее сохранения).

Осмысление художественной синестезии как феномена началось в 10-х годах XX века вместе с самими художественными практиками, применявшими этот прием. В 1910 году Василий Кандинский пишет классическую работу «О духовном в искусстве» (1910), где в V и VI главах показывает связи восприятия цвета с осязанием, вкусом, говорит о звучании и слышании красок, даже о вкусе цвета. Многочисленные ссылки на работы по изучению синестезии, приводимые в книге Кандинского, говорят о том, что исследования в этом направлении велись с разных сторон: речь идет хромотерапии, об исследованиях музыкантов о соотношении звука и цвета. Кандинский подчеркивает, что, несмотря на родство всех искусств и ощущений человека, особенно близки по взаимодействию оказываются музыка и живопись. Человеческая душа, по Кандинскому, подобна роялю, в котором роль клавиши играет цвет [3].

В 1912 году В. Кандинский в статье «О сценической композиции», вышедшей в альманахе «Синий всадник», полностью посвя-

щенном новым трендам в искусстве, проводит критический анализ идеи и воплощения синтеза (гезамткунстверк) Рихарда Вагнера. Подчеркивая незавершенность и ограниченность вагнеровского проекта, Кандинский предлагает свою модель театрального искусства, где разные виды искусств интегрируются не на основе механического соединения, а из «внутренней необходимости». В этой модели интеграции разные виды искусств поочередно доминируют в процессе развертывания сценического действия и, таким образом, поочередно выступают в качестве основы синтеза [4].

Проблема основы для синтеза искусств в этом же альманахе поднимается, но решается иначе Л. Сабанеевым, который делит искусства на доминирующие (музыка, слово, пластические движения) и подчиненные, сопровождающие (свет, аромат). Сабанеев один из первых проанализировал цветомузыкальную поэму Александра Скрябина «Прометей», рассматривая ее как попытку восстановить мистериальное единство разделенных в процессе развития цивилизации искусств путем объединения двух искусств — доминирующей музыки и подчиненной «цветовой игры» [5].

Попытки теоретической концептуализации художественной синестезии проводились в тесной связи с первыми опытами по синтезу искусств. Начиная с симфонической поэмы «Прометей» Александра Скрябина с партией света (Luce) (написанной для специальных цветомузыкальных клавикордов), осуществляется целая череда ставших уже классическими опытов создания «фонизмов» (музыки, созданной как специфическое отражение образов визуального искусства) и «фотизмов» (визуальных произведений, возникших как специфическое отражение музыкальных образов). Интересно, что существующие данные до сих пор не позволяют определенно сказать, была ли синестезия поэмы «Прометей» проявлением собственно «истинной синестезии» или только художественным приемом.

К таким опытам относятся также живописные произведения Василия Кандинского, в частности акварель «Незнакомый голос», написанная под впечатлением разговора с молодой женщиной по телефону, «Впечатление III. Концерт» (рис. 1), картина, созданная

после концерта струнных квартетов и пьес для фортепиано Арнольда Шенберга. Принцип атональной музыки и додекафонии композитора-реформатора стали проявлением беспредметного искусства в музыке и сразу же вызвали отклик у художников-абстракционистов. Творческая дружба В. Кандинского и А. Шенберга способствовала расширению и музыкального языка: под влиянием русского художника австрийский композитор осуществляет свой светомузыкальный проект — сценическую драму «Счастливая рука», русский художник создает проект синестезийной сценической композиции «Желтый звук».

Таблицы цветослуховых соответствий, которые составляли и В. Кандинский, и А. Скрябин, были дополнены теоретическими обобщениями феномена художественной синестезии в альманахе «Синий всадник», изданном в Мюнхене в 1912 году, о котором уже шла речь.

Последовательно и успешно продвигалась идея художественной синестезии и мастерами Баухауза, которые включали в свои исследования дизайна, архитектуры, живописи другие виды искусства — театр, музыку, танец. Были осуществлены попытки графического перевода тактильных ощущений, Кандинский исследовал соответствие определенных углов цветам, цветов и форм. Создавались мультисенсорные произведения искусства, как, например, световой музыкальный спектакль «Рефлекторная световая игра» Людвиг Хиршфельд-Мака [9, с. 7]. В современном дизайне идея художественной синестезии была практически реализована в парадигме мультисенсорного подхода, который стал базовым.

Первые опыты синестезии наиболее последовательно проводились композиторами и живописцами — синестетами, то есть людьми, обладающими природными способностями воспринимать одни и те же раздражители разными сенсорными системами (чаще всего в синестетическом восприятии участвуют звук и цвет). Однако эти практики сознательного использования и осмысления принципов синестезии в творчестве композиторов и живописцев одновременно стали одним из путей обретения нового художе-

ственного языка [10] и попытками создания «мистерии, в которой синтезировались бы все искусства» [2, с. 6].



Рис. 2. В. Кандинский. Впечатление III. Концерт. 1911. Городская галерея в доме Лембаха, Мюнхен.

Источник: <https://ar.culture.ru/ru/subject/impressiya-iii-konzert>
(дата обращения: 7.03.2023)

С попытками институционализации художественной синестезии как концепции, нацеленной на создание человека нового типа, способного в том числе воспринимать мир во всей его целостности, характерной для первого десятилетия развития советского общества, связаны проекты художников и изобретателей: Владимира Баранова-Россине, создателя оптофонического искусства (от греческого «оптофон» — «зримый звук»), и Григория Гидони, экспериментирующего в области светохореографии, светотеатра, светодекламации, светоархитектуры, включающего в синтез также обоняние [11].

Французский композитор-реформатор Эрик Сати примерно в это же время создает новый жанр — «меблировочная музыка». Эта музыка не предназначена для специального прослушивания, но призвана негромким фоном сопровождать повседневную жизнь человека в общественных пространствах. Основанная на повторениях, зачастую не имевшая тактов в нотописи, она стала одним из

первых опытов минимализма и одновременно своеобразным проявлением художественной синестезии уже в области дизайна.

Собственно научный факт синестезии, понимаемой как взаимовлияние чувств в процессе восприятия сигналов разных модальностей, получил развернутое экспериментальное обоснование в 20-х годах XX века в работах Д. Н. Узнадзе [11, с. 196]. И уже в 1927–1936 годах в Гамбурге состоялось четыре международных конгресса, объединивших музыкантов, художников, педагогов, психологов, по цветотоновым исследованиям, которые заложили научную базу для регулярных исследований синестезии в разных областях. До сих пор материалы конгресса представляют научную значимость. Для обоснования особой связи музыки и изображения подчеркивалось значение нотной звукозаписи с ее графическим выражением звуковысотности [12]. Активизация научного исследования синестезии не в последнюю очередь была связана с развитием звукового кино и поисками художественного языка, использующего визуальный и звуковой образы одновременно.

Таким образом, первые опыты художественной синестезии и ее научного осмысления возникли в художественных практиках авангарда и касались прежде всего взаимосвязи, взаимовлияния двух модальностей восприятия — слуха и зрения. Дальнейшее развитие практик художественной синестезии проходило путем расширения спектра задействованных модальностей и также социальных сфер использования эффектов художественной синестезии.

На пути к мультисенсорной парадигме культуры

Современные художественные и в целом социокультурные процессы позволяют нам сегодня говорить о второй волне художественной синестезии, приводящей к развитию *универсальной мультисенсорности* во многих областях социокультурной практики. Это касается как производства арт-объектов (искусство, дизайн, массмедиа), так и их восприятия и потребления (культурная медиация, педагогика).

Постмодернизм, как известно, стал новой вехой развития искусства: деконструировал привычные рамки художественного,

смешал центр и периферию, знак и референт, главное и второстепенное, жанры и виды искусств, превратив игру, коллаж и цитирование в новый художественный язык. Однако в современных постмодернистских художественных практиках, в бесконечном процессе «пересборки» художественных образов мы можем обнаружить и основания для нового художественного единства, попытку найти и закрепить утерянную органику культуры, о которой разными словами заявляли философы начала XX века.

Хорошим примером для иллюстрации нового тренда стала деятельность новой культурной институции ДК ГЭС-2, которая с 2019 года осуществила несколько проектов в рамках идей художественной синестезии. Само здание московского дома культуры, ставшее результатом реконструкции и перепрофилирования объекта культуры регионального значения — электростанции (архитектор проекта Ренцо Пьяно), визуально напоминает средневековый готический храм (обустроенный одновременно в эстетике минимализма), отсылая нас к идее мистерии, о которой говорили Бердяев и Скрябин.

Серия проектов «Настройки» (2020–2022) была призвана исследовать отношения между музыкой, визуальным искусством и архитектурой. В проекте «Настройки-3»¹ в масштабном выставочном пространстве дома культуры были представлены семь инсталляций, в каждой из которых были объединены произведения изобразительного искусства и музыкальной классики. Кураторы обратились к архиву классики и выбрали из него семь имен с XII по XX век: Штраус/Шенберг, Бетховен, Шостакович, Хильдесгарда Бигенская, Шуман, Лист, Вагнер. Для каждого имени композитора и прослушивания одного произведения отводился зал особой конфигурации, снаружи оформленный как контейнер для переезда (рис. 2), а внутри представляющий собой особый интерьер с оригинальными произведениями графики, декоративно-прикладного искусства, живописи, фотографии из московских музеев. Графическое изображение траектории звуковых волн стало брендом всего

¹ Проект «Настройки». URL: <https://v-a-c.org/projects/tuning> (дата обращения: 7.03.2023).

проекта и также отражало его синестетическую наполненность (рис. 3).



Рис. 2. Павильон проекта «Настройки-3. Общество частных музыкальных представлений». ГЭС-2 и фото мусорного контейнера

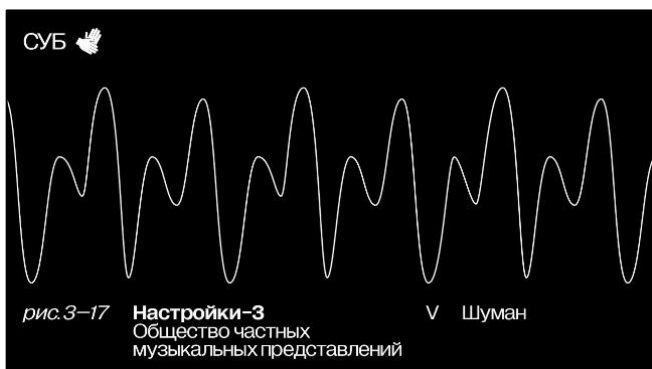


Рис. 3. Настройки-3. Общество частных музыкальных представлений. ГЭС-2. Источник: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1bj4aNiThHg> (дата обращения: 7.03.2023)

В проекте «Настройки-3» задействуется не только зрение и слух, но также и моторно-сенсорная модальность. В зале «Шуберт» последнее произведение композитора, умершего в клинике для душевнобольных, звучит на фоне работ Михаила Врубеля, художника с похожей судьбой, и дополняется инсталляциями, которые (например, за счет шаткого пола) обращаются к «непривычным регистрам чувствительности», вызывают «состояние неустойчи-

ности и сбивают с толку вестибулярный аппарат» [13, с. 27]. Интересно, что именно стигматизированная тема душевной болезни здесь разрабатывается и обнародуется путем обращения к моторно-сенсорной модальности посетителя в целях развития эмпатии и сопереживания этому состоянию человеческой души.

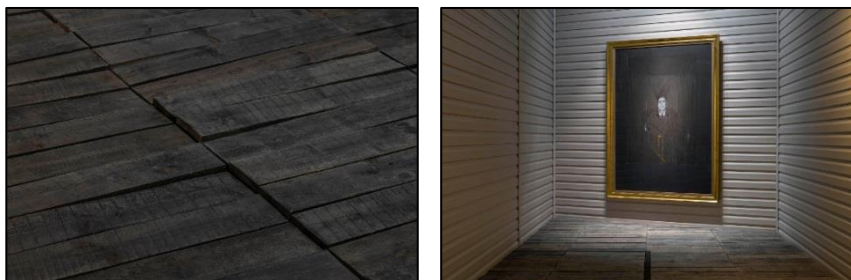


Рис. 4. Настройки-3. Общество частных музыкальных представлений.
ГЭС-2. Павильон «Шуман».

Источник: URL: <https://v-a-c.org/ges2/tuning-3-schumann>
(дата обращения: 7.03.2023)

Эти синтетические, синестетические эффекты постмодернистского искусства еще не вполне замечены и осознаны научной мыслью, однако в среде синестетов-исследователей встречаются их описания. Так, бразильский исследователь и художник Сержио Басбаум говорит о том, что тело в постмодернистскую эпоху «восстановило свое единство», исправив модернистский уклон в сторону гипертрофии зрения [14, с. 164].

Художественный опыт синестезии находит также отражение в современных дизайн-проектах. Получает распространение идея мультисенсорного дизайна, в котором бы ощущения, получаемые человеком от разных раздражителей, не противоречили, а дополняли друга друга и отвечали на интуитивные ожидания. Яркий пример приводит немецкий исследователь синестезии и дизайнер интерьера автомобилей Михаэль Хаверкамп: при создании дверной ручки следует учитывать не только форму, но и звук защелки:

в случае низкого звука предлагается использовать защелку более массивную, чем в случае более изящной конструкции (рис. 5).

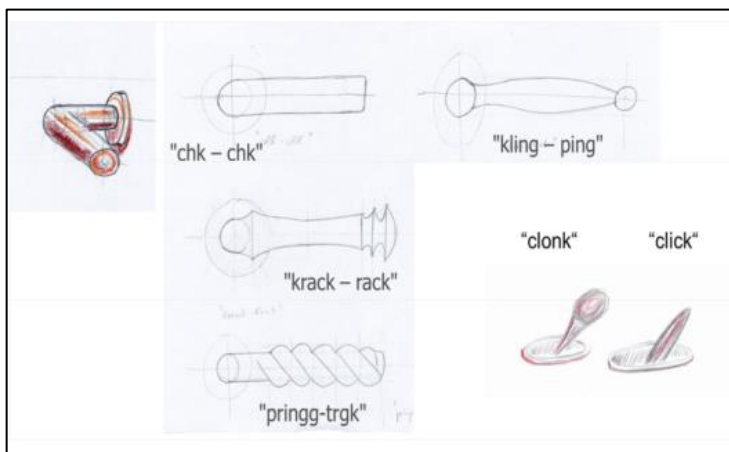


Рис. 5. Эскизы конструкций выключателей и дверных ручек, связанных со звучанием замков [9, с. 9]

Такие «сенсорные ожидания», которые могут быть определены благодаря синестезии, — аспект, который все более включается в современный дизайн. «В будущем в работе дизайнера будет необходимо умение работать со всеми чувствами, а не только разрабатывать внешний вид проекта», уверен исследователь [14, с. 186].

Таким образом, дизайн на наших глазах благодаря осмысленности и использованию художественной синестезии уверенно выходит за пределы визуального солипсизма. Поиск интуитивных соответствий между разными модальностями становится приоритетным направлением дизайна и основой эргономики, тем самым все более тонко настраиваясь на потребности и чувства человека.

Наиболее последовательно мультисенсорный подход сегодня развивается в музейной сфере. Происходит это по трем направлениям: произведения искусства становятся доступными не только для созерцания, но и для осязания; для посетителей с особенно-

стями здоровья предлагается перекодирование и компенсация отсутствующих или сниженных ощущений (за счет осязания, обоняния и других модальностей, преимущественно в тифлопрограммах); музейная медиация предполагает воссоздание контекста эпохи через все разнообразие ощущений, которые дополняют визуальные образы.

Одной из распространенных практик ведущих музеев (Британского музея, Музея Виктории и Альберта в Лондоне) стали «тактильные сессии», во время которых посетители могут в специальных перчатках прикоснуться к экспонатам. В Метрополитен музее собрана специальная тактильная коллекция оригинальных экспонатов, которая предназначена для осязания. Все чаще говорят о необходимости создания целого «тактильного фонда» музейных экспонатов, которые могли бы состоять из объектов меньшей исторической и художественной ценности или вовсе реплик [15, с. 63]. С 1990-х годов силами незрячих активистов образуются тифломузеи с экспонатами для осязания — музей Гомера в Анконе, тифлологический музей в Мадриде, музей осязания общества «Маяк слепых» в Афинах, тактильная галерея в Лувре, музей для слепых в городе Каунас в Литве.

Несколько российских музеев имеют оригинальные тифлопрограммы, основанные на принципах художественной синестезии. Так, Музей русского импрессионизма создал к ряду экспонатов тактильные станции, которые включают картину, выполненную в виде рельефа, специально разработанный парфюмерами аромат и какой-либо дополнительный элемент. К примеру, для картины Сантьяго Русиньоля «Эрик Сати, играющий на фисгармонии», представленной на выставке «Импрессионизм и испанское искусство» в 2019 году, был предложен аромат «Кедр», рельеф картины было дополнен клавишами фортепиано в натуральном размере (рис. 5). В музее «Гараж» используются тактильные макеты для восприятия произведений архитектуры (рис. 6).

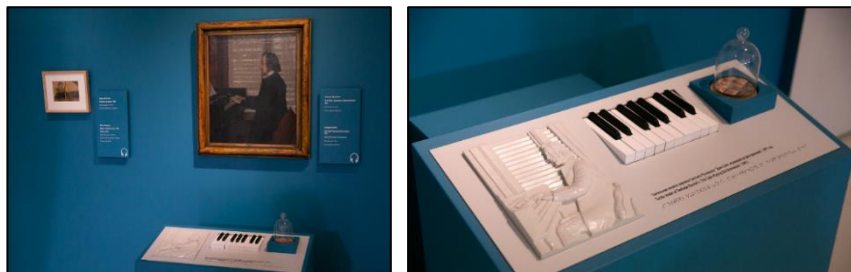


Рис. 5. «Тактильная станция» к картине «Эрик Сати, играющий на фисгармонии».

Источник изображений: <https://www.rusimp.su/ru/news/220>
(дата обращения: 7.03.2023)



Рис. 6. Тактильный макет часовни темпъетто Донато Браманте, который используется в музее «Гараж» [16, с. 64]

Согласно современным научным исследованиям, область визуального восприятия наиболее тесно связана с тактильным. И современные компьютерные хептические технологии, устройства (сенсорные мыши, перчатки, стилусы, джойстики) предоставляют неограниченные возможности для развития художественной синестезии также в виртуальном и гибридном мире. Одним из воплощений таких технологий стал проект виртуального Музея чи-

стой формы¹. В него вошли виртуальные копии скульптур, с которыми можно было взаимодействовать, ощущая форму, вес, текстуры. Как заметил уже упоминавшийся выше С. Басбаум, «современная цифровая культура с её сверхстимуляцией нашего сенсорного аппарата сделала синестезию актуальным концептом для интерпретации нашего современного культурного опыта» [14, с. 161].

Целостную концепцию мультисенсорного музея развивают Нина Левент и Альваро Паскуаль-Леоне в книге «Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство» [17], здесь исследуется значение тактильных, слуховых, пространственных, обонятельных и вкусовых ощущений в музеях настоящего и будущего. Появляется понятие ольфакторного произведения искусства. Идеи мультимодального подхода, реализуемые в разных областях социально-культурной деятельности — в образовании, художественном творчестве, музейной сфере, инклюзивной сфере, дизайне, — развивает с 2000-х годов фонд Artbeyondsight².

Мы видим, таким образом, что художественная синестезия как концепция творчества и восприятия произведения искусства, зародившись в первые десятилетия XX века, по прошествии ста лет переживает новый подъем. Число кросс-модальных соответствий, которые программируются в произведениях искусства и массовой культуры, становится больше: задействуются, помимо слуха и зрения, тактильное восприятие, обоняние, сенсорно-моторное восприятие, формируются сложные регистры чувствительности, не сводимые однозначно к одной модальности. В целом речь идет о снижении роли зрения и визуальных образов за счет восстановления целостности восприятия. Художественная синестезия расширяет сферу распространения и, помимо художественных проектов, синестетические принципы распространяются на области дизай-

¹ URL: <http://www.v-must.net/virtual-museums/vm/museum-pure-forms> (дата обращения: 7.03.2023)

² Art beyond sight. URL: <http://www.artbeyondsight.org/mei/multimodal-approaches-to-learning-international-conference> (дата обращения: 7.03.2023).

на, музейную медиацию (включая тифлопрограммы), все тоньше настраиваясь на потребности и чувства человека.

Таким образом, можно сказать, что художественная синестезия как проявление синтетических тенденций, согласно предвидению Николая Бердяева, способствует преодолению кризиса культуры и искусства, выводя их пути из тупиков визуального солипсизма и антигуманизма.

Список источников

1. Чакина Л. Л. «Новая визуальность» в свете теории кризиса искусства // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. №1. С. 278–280.
2. Бердяев Н. А. Кризис искусства: (Репринтное издание). М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.
3. Кандинский В. О духовном в искусстве. URL: <https://predanie.ru/book/218910-o-duhovnom-v-iskusstve/> (дата обращения: 3.03.2023).
4. Кандинский В. О сценической композиции // Кандинский В., Марк Ф. Синий всадник. Мюнхен, 1912. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva47.html> (дата обращения: 3.03.2023).
5. Сабанеев Л. «Прометей» Скрябина // Кандинский В., Марк Ф. Синий всадник. Мюнхен, 1912. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik12.html> (дата обращения: 3.03.2023).
6. Узнадзе Д. Н. Общая психология. СПб.: Питер, 2004. 417 с.
7. Коляденко Н. П. Художественная синестезия и ее осмысление в зарубежной и отечественной науке // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 119–128.
8. Cytowic R. E. Synesthesia, A Union of the Senses. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002. 146 p.
9. Haverkamp M. Synesthetic versus Multi-Sensory Design — Differences and Benefits Michael Haverkamp Köln / Germany Paper presented at the 2nd symposium of the International Association of Synaesthetes, Artists, and Scientists (IASAS): Synaesthesia, Cross-sensory Aspects of Cognition across Science and Art. October 17 — 20, 2019, Moscow State University of Psychology and Education, Russia URL: https://www.researchgate.net/publication/343878808_Synesthetic_versus_Multi-Sensory_Design_-_Differences_and_Benefits (дата обращения: 3.03.2023).
10. Проблемы синестезии и поэтика авангарда : сб. ст. / отв. ред.-сост. Н. В. Злыднева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. 254с.

11. Колганова О. В. Светоцветовые проекционные устройства В. Баранова-Россине и Г. Гидони (1920-е–1930-е годы) // Наука телевидения. 2021. 17 (4). С. 33–62. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62>
12. Haverkamp M. Die „Farbe-Ton-Forschung“ in Hamburg 1925-1936 URL: https://www.researchgate.net/publication/322635356_Die_Farbe-Ton-Forschung_in_Hamburg_1925-1936 (дата обращения: 3.03.2023).
13. Настройки-3. Общество частных музыкальных представлений. 10 ноября 2022 — 12 марта 2023. Путеводитель по выставке. М.: V-a-c.org., 2022. 39 с.
14. Сидоров-Дорсо А. В., Дэй Э. Ш. Синестезия: мнения и перспективы. М.: МГППУ, 2019. 277с.
15. Организация инклюзивной среды в учреждениях культуры : науч.-практ. пособие. Екатеринбург — Берлин: InKultur, 2019. 174 с.
16. Музей ощущений: слабовидящие и незрячие посетители, опыт музея современного искусства «Гараж». М.: Музей современного искусства, 2018. 103с.
17. Левент Н., Паскуаль-Леоне А. Мультисенсорный музей: междисциплинарный взгляд на осязание, звук, запах, память и пространство. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 496 с.

References

1. Chakina L. L. "New visuality" in the light of the theory of the crisis of art. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk* [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], 2015, vol. 17, no 1, pp. 278–280. (In Russ.)
2. Berdyaev N. A. *Krizis iskusstva. (Reprintnoe izdanie)* [Crisis of art. (Reprint edition)]. Moscow, SP Interprint, 1990. 48 p. (In Russ.)
3. Kandinskij V. *O duhovnom v iskusstve* [On the spiritual in art]. Available at: <https://predanie.ru/book/218910-o-duhovnom-v-iskusstve/> (accessed: 3.03.2023). (In Russ.)
4. Kandinskij V. O scenicheskoj kompozicii. [On stage composition]. Kandinskij V., Mark F. *Sinij vsadnik*. [Blue rider]. Myunhen, 1912. Available at: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva47.html> (accessed: 3.03.2023). (In Russ.)
5. Sabaneev L. «Prometej» Skryabina ["Prometheus" Scriabin] Kandinskij V., Mark F. *Sinij vsadnik*. [Blue rider]. Myunhen, 1912. Available at: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik12.html> (accessed: 3.03.2023). (In Russ.)
6. Uznadze D. N. *Obshchaya psihologiya* [General psychology]. St. Petersburg: Piter, 2004. 417p. (In Russ.)

7. Kolyadenko N. P. Artistic synesthesia and its comprehension in foreign and domestic science. *Vestnik muzykal'noj nauki* [Bulletin of Musical Science], 2021, vol. 9, no 1, pp. 119–128. (In Russ.)
8. Cytowic R. E. *Synesthesia, A Union of the Senses*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002. 146 p.
9. Haverkamp M. Synesthetic versus Multi-Sensory Design — Differences and Benefits Michael Haverkamp Köln / Germany Paper presented at the 2nd symposium of the International Association of Synaesthetes, Artists, and Scientists (IASAS): Synaesthesia, Cross-sensory Aspects of Cognition across Science and Art. October 17 — 20, 2019, Moscow State University of Psychology and Education, Russia. Available at: https://www.researchgate.net/publication/343878808_Synesthetic_versus_Multi-Sensory_Design_-_Differences_and_Benefits (accessed: 3.03.2023).
10. *Problemy sinestezii i poetika avangarda. Sbornik statej* [Problems of synesthesia and the poetics of the avant-garde. Digest of articles] / Otv. red.-sost. N. V. Zlydneva. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya, 2020. 254p. (In Russ.)
11. Kolganova O. V. Light-color projection devices by V. Baranov-Rossine and G. Gidoni (1920s–1930s). *Nauka televideniya* [TV Science], 2021, 17 (4), pp. 33–62. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2021-17.4-33-62>. (In Russ.)
12. Haverkamp M. *Die „Farbe-Ton-Forschung“ in Hamburg 1925-1936* ["Colour-Ton-Research" in Hamburg 1925-1936]. Available at: https://www.researchgate.net/publication/322635356_Die_Farbe-Ton-Forschung_in_Hamburg_1925-1936 (accessed: 3.03.2023). (In German).
13. Nastrojki-3. *Obshchestvo chastnyh muzykal'nyh predstavlenij. 10 noyabrya, 2022 — 12 marta 2023* [Settings-3. Society for Private Musical Performances. November 10, 2022 — March 12, 2023]. Putevoditel' po vystavke. Moscow: V-a-c.org, 2022. (In Russ.)
14. Sidorov-Dorso A. V., Dej E. Sh. *Sinesteziya: mneniya i perspektivy*. [Synesthesia: opinions and perspectives]. Moscow: MGPPU, 2019. 277 p.
15. *Organizaciya inklyuzivnoj sredy v uchrezhdeniyah kul'tury. Nauchno-prakticheskoe posobie* [Organization of an inclusive environment in cultural institutions. Scientific and practical guide]. Ekaterinburg — Berlin: InKultur. 2019. 174 p. (In Russ.)
16. *Muzej oshchushchenij: slabovidyashchie i nezryachie posetiteli, opyt muzeya sovremennogo iskusstva «Garazh»* [Museum of Sensations: visually impaired and blind visitors, the experience of the Garage Museum of Contemporary Art]. Moscow: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2018. 103 p. (In Russ.)
17. Levent N., Paskual'-Leone A. *Mul'tisensornyj muzej: mezhdisciplinarnyj vzglyad na osyazanie, zvuk, zapah, pamyat' i prostranstvo* [Multisensory Museum: An Interdisciplinary View of Touch, Sound, Smell, Memory and Space]. Moscow: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2022. 496 p. (In Russ.)

Сведения об авторе / Information about the author

Пушкарева Татьяна Витальевна

Tatiana V. Pushkareva

кандидат философских наук, доцент,
профессор кафедры дизайна и архи-
тектуры Университета «Синергия»

Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor, Professor of the
Department of Design and Architecture
of Synergy University, Moscow

125190, Москва, Ленинградский про-
спект, 80Г

80G Leningradsky Av., Moscow, 125190

Статья поступила в редакцию / The article was submitted

08.03.2023

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing

19.04.2023

Принята к публикации / Accepted for publication

14.05.2023