



## Синестетическая проблематика в эстетике французского символизма и ее современное звучание

**Н.Б. Маньковская**

доктор философских наук, профессор

УДК 7.011

АННОТАЦИЯ

*В статье рассматриваются концепции синестезии и синтеза искусств в эстетике французского символизма на основе теории соответствий духовного и предметного миров. В этом контексте анализируются синестетические идеи поэзии-музыки, цветового слуха, тотального театра. Намечаются пути влияния этих идей на современные мультимедийные арт-практики.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

эстетика,  
синестезия,  
синтез искусств,  
символизм,  
мультимедиа,  
арт-практики

### Символистская концепция соответствий

Французские символисты искали пути художественно-эстетического синтеза двух миров — невидимого, духовного, и видимого, земного. Ключом к художественно-эстетическому постижению такого синтеза служила им концепция *соответствий* (*correspondances*), непосредственно связанная с проблемой символизации. Суть ее обрисовал Шарль Бодлер. Развивая представление Эмануэля Сведенборга о том, что все явления как духовного, так и предметного мира взаимосвязаны, перекликаются между собой, указывают друг на друга, и весь мир тем самым пронизан соответствиями, Бодлер видел предназначение художника, наделенного божественной силой воображения, в выявлении этих глубинных соотношений посредством метафор, сравнений, художественных аналогий.

Такие символистские метафоры и аналогии, как «звучание запаха», «цвет ноты», «аромат мысли» свидетельствуют о поисках сродства внешне различных явлений, единой первоосновы, изначального источника всех мыслей и чувств, «их вечно плодоносящей сущности». Эти поиски и подводят французских символистов к идеям художественного *синтеза и синестезии*. Они видят задачу символизма в том, чтобы соединить с помощью синтеза то, что было разъято анализом («Век анализа нужен ради одного дня синтеза», подчеркивал французский литературовед Ф. де Куланж<sup>1</sup>), противопоставить позитивистским идеям раз-

<sup>1</sup> Цит. по: Michaud G. Message poétique du symbolisme. T.I. L'Aventure poétique. P., 1947. P. 5.



Ян Торн-Приккер.  
«Новобрачная», 1892.  
Музей Крёллер-  
Мюллер. Отгерло

реданный пластическими средствами, исполненными божественной символики, предстает перед верующими в убранстве храмов и в ритуале богослужений. Соборы, с дверями, распахнутыми на Восток, колокольнями, указующими острыми шпильями в небо, крестообразными нефами с уродливыми бесами на внешней стороне стен и хороводом святых и ангелов внутри; пышные обряды — когда благоухает ладан, звучит орган, возносятся к небу молитвы; проповедь, каждое слово которой настраивает верующего на возвышенный лад; само облачение священника, где каждый предмет имеет особое значение (так пояс одновременно напоминает о веревках, которыми был связан Иисус, и об обуздании чувств); наконец, Распятие — эти распростертые руки, призывающие всех несчастных, и крест, на котором воссияла телесная красота Богочеловека, приумноженная красотой духовной...»<sup>2</sup>. И далее Ванор без тени сомнения утверждает, что религия служит неиссякаемым источником поэтического вдохновения благодаря возвышенной красоте своих исполненных символизма обрядов. Тем самым культовое понятие символа вполне органично переносится в художественно-эстетическую сферу.

<sup>2</sup> Vanor G. L'art symbolique. P., 1889. P. 14.

### Синтез искусств как воплощение идеала мировой гармонии

Ссылаясь на Ренувье, Жорж Ванор настаивал на сведении феноменов жизни к единому существу, ибо чувственно-постижимый мир состоит лишь из его многообразных проявлений; так и символистская литература стремится свести все мыслительные и чувственные феномены к первоисточнику, найти их единую основу, являющуюся в бесконечном множестве обличий.

Символ как таковой и определялся Альбером Мокелем как синтез: «Поэт улавливает идеальные взаимосвязи форм, а символ возникает из их внезапного соединения, необходимой взаимосвязи, имплицитно выражающей их *идеальное единство*. Идеальный смысл целостности рождается из внезапного соединения разрозненных, то есть неполных, форм, их гармонического слияния. Это и есть синтез»<sup>3</sup>.

В духе положений шеллингианской философии тождества о всеобъемлющем океане поэзии как исходной и конечной стихии, в которой в будущем сольются искусство, философия, мифология и наука, Шарль Морис говорит о том, что искусство символизма восходит к своим первоистокам, дабы три преломления единого луча — музыка, живопись и поэзия — посредством гармонического синтеза линий, звуков, красок и ритмов слились в общей конечной точке, из которой когда-то разошлись: «Литература текущего момента синтетична: она страстно желает показать целостного человека посредством целостного искусства»<sup>4</sup>. В этом стремлении литература тесно сближается с живописью. Разделяя представления Рихарда Вагнера о драме как вершине художественного творчества, способной синтезировать различные искусства, он уповает на идеальный театр будущего как на храм, место главного празднества духа, в котором произойдет чудо — таинство религии красоты. Синтез искусств, стирающий границы между видами искусства, символизирует конечный этап всей эволюции эстетической идеи, вселенский эстетический синтез, воплощающий идеал мировой гармонии. Такой синтез Морис вслед за Шеллингом, считавшим целью искусства абсолютное тождество и определявшим философию искусства как науку о Всем в форме или потенции искусства, называет «ВСЁ» — это символ цельности.

### Синестезия как символ художественной целостности

«Всё» и является источником синестезии. Первым из французских символистов, соединившим понятия символа и суггестивной «поэзии-музыки» как «единого произведения», отличающегося музыкальной инструментовкой пластичного, живопис-

<sup>3</sup> Mockel A.  
Propos de littérature.  
P., 1894. P. 27.

<sup>4</sup> Morice Ch.  
La littérature de tout à  
l'heure. P., 1889. P. 269.

ного поэтического слова, был Рене Гиль. Рассуждая в своей статье «Познание творчества» о цветовом слухе, или цвете звуков, Гиль подчеркивал, что музыкальный тембр не случайно определяется как «окраска звука». Он сравнивал гласные, составляющие «голос» языка, с различными музыкальными инструментами, обеспечивающими «словесную инструментовку». Гиль уподоблял поэтическое слово слову-мелодии; их совокупность слагается в



Люсьен-Леву  
Дюрмер. «Ева», 1896.  
Частное собрание.  
Париж

язык-музыку. Поэт должен подбирать слова с определенной звуковой гаммой, дабы их непосредственный смысл дополнялся имманентной эмоциональной силой звука — звукового воплощения идеи, порождающих свойственную им музыку и ритм. Символистский «язык-музыка» — органичное объединение фонетики со звуковой инструментовкой мысли как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего. Инструментарием поэзии-музыки выступали слова=ноты=тембры; цвета=тембры=гласные. Развивая линию соответствий и синестезии, Гиль исходил из слитности чувства

и идеи на основе ритмического аудиовизуального синтеза, акцентируя его символический смысл: А — Орган — черный; Е — Арфа — белый; I — Скрипка — синий; О — Ударные — красный; U — Флейта — желтый.

Двойная обработка поэтического слова в тиглях значения и звучания, завершающаяся изгнанием из поэзии всего случайного, увенчивается, согласно Стефану Малларме, превращением стиха в слово-заклинание, цельное новое слово. Большое место в своих эстетических исканиях он уделял теме синтеза искусств в «тотальном» произведении. Он и сам задумал «„Великое произведение“, которое станет воплощением Земли»<sup>5</sup>, «гимном всеобщим взаимосвязям»<sup>6</sup>. Первоначально поэт предполагал создать его в одиночку. В 1886 году он рассчитывал, что такой труд займет двадцать лет и будет насчитывать пять томов (позже он запланировал двадцать томов. Как полагают некоторые исследователи, к концу жизни Малларме отказался от своего замысла и склонился к романтической концепции книги, постепенно создаваемой человеком в целом). Малларме задумывал свою Книгу не только

<sup>5</sup> Mallarmé S.  
Oeuvres complètes.  
P., 1945. P. 663.

<sup>6</sup> Ibid. P. 387.



Пьер Пюви де Шаванн. «Сон», 1883. Музей Орсе, Париж

<sup>7</sup> Wyzewa T. de. Notes sur la Littérature wagnérienne // La Revue wagnérienne, 8 juin 1886.

на основе наконец-то сложившейся литературы, к ней добавились основные средства живописи и музыки: тогда художники обретут Искусство<sup>7</sup>. В отличие от натурализма, символизм обращен к более глубокому уровню духовности, к созиданию, а не воспроизведению: именно здесь область символа, сфера творчества. Задача художника-символиста — отнюдь не создавать вещи, но улавливать связи между ними, сплетая из этих связующих нитей стихи и оркестровые звучания. А для этого необходим созерцательный настрой, намек, подсказка, и ничего другого: совершенное владение таинством подсказки-намёка, передающей путем медленного разгадывания вещи состояние души, как раз и создает символ, являющийся целью и идеалом, заключает Малларме.

Апофеоз синтеза искусств Малларме связывал с театром будущего, способным выразить весь Универсум, стать союзом искусств. В те времена, когда на парижской сцене господствовал «бульвар», бешеным успехом пользовались спектакли по пьесам Скриба и Лабиша, а «Привидения» и «Кукольный дом» Ибсена, поставленные Антуаном в «Свободном театре», принимались критикой и публикой в штыки, он мечтал о театре-храме, где в целостном драматическом действе, коллективной народной мистерии соединятся мечта и действительность. Идеальный театр для него — церемония, где объединятся собственно драма («последовательность внешних действий»), танец («символическое изображение земных аксессуаров»), музыка («волшебница, посвящающая в тайну») на основе символической суггестии посредством «метафорических небес» «на фоне волшебного сияния экстаза, чисто духовного события, единой целостной идеи»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Mallarmé S. Divagations. P., 1910. P. 234.

Такого рода упования разделяло немало театральных деятелей символистского круга. Так, теоретик символистского театра Э. Шюре видел его перспективы в создании на основе легенд и символов надмирного театра, идеалистического религиозного театра души, мечты, трансцендентного. П. Фор наметил впечатляющую программу «идеалистического театра» для «Театра микс»: в нем должны были ставиться великие несценические эпопеи — «Рамааяна», Библия, диалоги Платона и Ренана, китайские драмы, Верлен, Мореас (в XX веке с этим коррелировали замыслы Антонена Арто, планировавшего инсценизацию Библии, постановку всех произведений Шекспира, Фарга, Сада, Бюхнера, пьес елизаветинского театра, романтических мелодрам). И действительно, в «Театре микс», получившем после реорганизации название «Театр искусства», ставились не только классические пьесы, но и произведения символистов — Мориса, де Гурмона, Шюре, Метерлинка, самого Малларме. Причем акцент делался на синестезии, «симфонии чувств»: перепады страстей акцентировались не только сменной освещенности сцены, но и ароматами гелиотропа или ландыша, ладана или одеколона — их разбрызгивали пульверизаторами с верхних ярусов (сегодня, более века спустя, театр и кино еще только подступают к подобным спецэффектам в технике 4D).

Морис Дени.  
«Поэтическая  
арабеска», 1892.  
Музей Мориса  
Дени «Ле Прёре».  
Сен-Жермен-ан-Лэ



Но главное — не только в теории, но и в театральной практике появились символистские пьесы и спектакли, во многом оправдывающие такие ожидания, достаточно назвать метафизический театр трагического ожидания невидимого, оккультного, тайного М. Метерлинка, поэтическую драму П. Клоделя («Золотая голова»), мистические драмы О. Вилье де Лиль-Адана («Аксель»), эзотерические пьесы Ж. Пеладана («Вавилон», «Эдип и Сфинкс», «Семирамида», «Прометеида»), пьесы-мистерии Рашильд («Госпожа Смерть»), Ж. Буа («Свадьба Сатаны»), П. Кияра («Девушка с отрезанными руками»), Ш. Мориса, («Херувим»), Р. де Гурмона («Теодат»), М. Бобура («Образ»).



Поль Элюар.  
«Христос и Будда».  
Частное собрание.  
Нью-Йорк

<sup>9</sup> Leonard de Vinci.  
Traité de la Peinture.  
Traduction nouvelle  
d'après le Codex  
Vaticanus avec un  
commentaire perpétuel  
par Péladan. 5 éd. P.,  
1920. P. 47.

<sup>10</sup> Ibid. P. 24.

Впрочем, не все символисты во Франции были охвачены синестетической эйфорией. Так, представитель мистической ветви французского символизма Жозефен Пеладан занимал в отношении синтеза и синестезии особую позицию, во многом отличную от той, что утвердилась во французском символизме. Признавая, что некоторые музыкальные произведения сопряжены с цветовыми впечатлениями («Лоэнгрин» — серебристый, серо-голубой; «Тристан» — пурпурный), он полагает, что делать на этом основании далеко идущие обобщения несколько наивно. Более обоснованным Пеладан считал разговор не о звукоцветовых ассоциациях, а о колорите музыкальных модусов, как в древнегреческих ладах.

Живописный контур уподоблялся им мелодической линии в музыке либо поэзии (Тициан — мажор, Скулли-Прюдом — минор); живописец оркеструет, гармонизирует свое произведение. Пеладан заключал, что если что-то и роднит музыку и живопись, то это порождаемые ими вибрации души, мечты, воспоминания — та неопределенность, которая возвышает слушателя и зрителя до энигматического, таинственного, загадочного мира идей.

Что же касается концепции синтеза искусств как таковой, то Пеладан сопрягает ее, скорее, с упадком эстетики: «Связи между искусствами требуют осторожности. Когда творец пользуется средствами другого искусства, он дезориентирован, так как в искусствах покоя нет вибрации; в нервных ассоциативных искусствах нет цвета, в морфологических искусствах нет тона»<sup>9</sup>.

Пеладан выступает приверженцем не синтеза искусств, а их строгой классификации по иерархическому принципу. Высшим искусством он считает литературу; на среднем уровне расположены изобразительные искусства, причем архитектура превалирует над живописью; музыка же оказывается низшим искусством, так как, по Пеладану, она воздействует материальным путем на нервную систему, на чувства, и лишь потом — на дух<sup>10</sup>. Последний

вывод представляется весьма парадоксальным: ведь один из кумиров Пеладана в сфере искусства — Вагнер; Впрочем, возможно, французского мистика волновала не столько музыка немецкого композитора, сколько вдохновлявшая его германская мифология.

### Опыт реализации синестетических идей в мультимедийном арт-пространстве

Теперь самое время перейти к искусству и арт-практикам XXI века, активно использующим некоторые синестетические и синестезийные принципы на основе современных мультимедиа. Ведь они позволяют объединить кино, видео, анимацию, компьютерную графику, фотографию, текст, звук в одном цифровом представлении, а также задают способ интерактивного взаимодействия с последним в гипермедиа. Актуализируя поиски символистов и их последователей, мультимедийные арт-практики — современные шоу с использованием электроники, кинематики, лазерной техники, компьютерные инсталляции, сетевая литература, трансмузыка, интернет-арт, интерактивное искусство, виртуал-арт — способны открыть новые перспективы синтеза искусств и художественной синестезии на электронной основе. Открывают ли?

Одилон Редон.  
«Цветок с головкой  
ребенка». Институт  
искусств. Чикаго



Да, сегодня активно задействованы такие художественные (или псевдохудожественные) приемы, как «кино в театре», «театр в кино» и т. п., и при этом есть основания утверждать, что в современном арт-пространстве мультимедиа — везде. На мой взгляд, о мультимедийности во всех визуальных искусствах имеет смысл говорить как о *приеме*. А раз о приеме — то сам по себе он нейтрален, как, скажем канон в иконописи, повторение в визуальных искусствах и т. п. То есть все зависит от того, в чьих руках он находится — от таланта художника, и в каких целях используется — художественно-эстетических, тогда речь идет о *художествен-*

ном приеме, или же иных. Здесь интересно проследить, что может дать и дает не просто традиционный синтез искусств (как известно, кинематограф, например, по своей природе является синтетическим искусством), но интродукция поэтики одного искусства в художественный язык другого как авторский прием.

Для начала — о самом приеме. Как таковой он не нов. Вспомним «кино в кино», способное придать кинозрелищу стереоскопичность, играть на рифмах и контрастах или провоцировать

зрительское остранение, создавать эффект зеркала, возможно, и кривого, взгляда со стороны («Валентино» Э. Декстера, «Американская ночь» Ф. Трюффо, «Вечное возвращение» К. Мураговой, «Оттепель» В. Тодоровского).

Издавна распространен прием «театра в театре» — вспомним хотя бы дачный театрик Треплева в чеховской «Чайке». А сегодня все чаще встречается прием «балет в балете».

Вот хотя бы недавняя премьера в Большом театре — «Дама с камелиями» Джона Ноймайера: Виолетта и Арман смотрят сцену из «Манон Леско», Манон и де Грие участвуют во многих балетных сценах, оттеняя различные аспекты отношений двух пар, рифмуясь и контрастируя с судьбами главных героев, их переживаниями (балет в балете был у Ноймайера и в «Чайке» на сцене Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, где он транспонировал коллизию старого и нового в литературе на балетмейстерство). К приему «балета в балете» часто прибегал и Морис Бежар, начинавший некоторые свои спектакли с «класса», балетного станка, то есть обнажавшего сам прием, демистифицирующий балетную «магию». Тот же самый ход применитель-



Сцена из балета  
«Дама с камелиями».  
Хореограф  
Д. Ноймайер

Сцена из балета  
«Чайка». Хореограф  
Д. Ноймайер





Сцена из оперы  
«Сомнамбула».  
Режиссер  
М. Циммерман

но к оперному искусству — «опера в опере» использовала, правда, крайне неудачно, Мэри Циммерман в своей постановке «Сомнамбулы» Винченцо Беллини в «Метрополитен-опера», которую, действительно, хотелось слушать с закрытыми глазами, чтобы не видеть бытовой кавардак на сцене.

В данном ключе можно было бы говорить о «живописи в живописи» — вспомним хотя бы «Менины» Диего Веласкеса.

Понятно, что все рассмотренные нами выше приемы — случаи *гомогенности*, *однородности* поэтик внутри одних и тех же видов искусства. А как обстоит дело с их гетерогенностью, разнородностью, ну, хотя бы применительно к кинематографу?

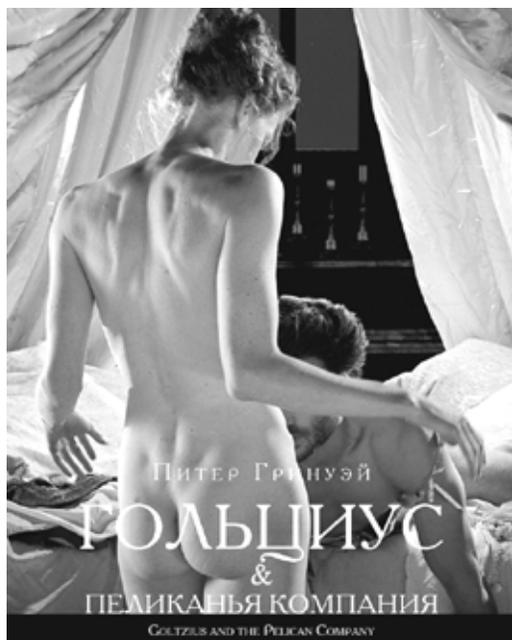
Здесь тоже существует ряд синестезийных приемов, таких, скажем, как «театр в кино». Сошлемся на недавний пример — фильм «Анна Каренина» Джо Райта по сценарию Тома Стоппарда.

В этом постмодернистском киноэкппенинге на первом плане оказываются остранение, иронизм, в конечном итоге создающие у зрителя ощущение ледяного холода. (Знаменательно, что финал этого фильма рифмуется с решениями Сергея Соловьева в его «Анне Карениной» и Романа Виктюка в давнем спектакле в Театре



Сцена из фильма  
«Анна Каренина».  
Режиссер Д. Райт

Вахтангова: постаревший Каренин созерцает подросших детей Анны 1) играющих на цветущем лугу; 2) катающихся на катке; 3) возникающих в воспоминаниях примирившихся старцев — Каренина и Вронского, припоминающих дела давно минувших дней.) Странно, что еще никто не додумался, наоборот, ввести в театральную «Анну Каренину» символическое «Прибытие поезда», с которого начинается и заканчивается история героини, рифмующаяся с фильмом братьев Люмьер.



Реклама фильма  
«Гольциус и  
Пеликанья  
компания». Режиссер  
П. Гринуэй

Другой пример «театра в кино» — «Гольциус и Пеликанья компания» Питера Гринуэя. Здесь он оборачивается архаизацией киноязыка, акцентом на живых картинах. Весьма эротичное по замыслу действие оказывается совершенно холодным, крайне неэротичным. Не верится, что сценические отношения персонажей живых картин могут, по сюжету, перейти в личные. И здесь не помогает талант режиссера, его мастерство и технические возможности, хотя задействованы те же инновационные приемы, что в «Чемоданах Тульса Люпера». Кстати, в фильме было много и «живописи в кино» — стоит вспомнить ожившую мадам Муатасье Энгра в «Чемоданах...», а до этого — гринуэевские же «Контракт рисовальщика», «Тайны “Ночного дозора”».

Теперь поговорим о «кино + видео в театре». Как не вспомнить здесь «Мастера и Маргариту» Франка Касторфа и его многочисленных эпигонов, таких как Андрий Жолдак («Кармен. Исход», «Федра. Золотой колос»), — имя им легион. Режиссерский замысел очевиден — придать зрелищу объем, стереоскопичность; показать всевидящему оку зрителя закулисы, подробности интимных сцен, дать сверхкрупные планы, выйти на

улицу, сопоставить происходящее между людьми с жизнью вивария. Но то, что одно время было театральная мода, сегодня стало общим местом.

Конечно, дело на этом не остановилось. Вот уже появилось и «ТВ в театре» — в «Гамлет/Коллаж» Робера Лепаж, где Гамлет — Евгений Миронов смотрит по теле-

Сцена из спектакля  
«Гамлет/Коллаж».  
Режиссер Р. Лепаж



визору фильм «Гамлет» Григория Козинцева с Иннокентием Смоктуновским в главной роли. Но это, по сути, единственная интересная сцена спектакля. Все остальное — сценографические трансформеры на фоне набора расхожих штампов. Играть



Сцена из балета  
«Инфра». Хореограф  
У. МакГрегор

в полную силу Миронову некогда, да и от его биомеханических эзерсисов в «Калигуле» осталась одна видимость.

Все рассмотренные современные синестетические приемы воспринимаются сегодня в качестве подготовки к внедрению мультимедийности, 3D и 4D, элементов пара- и протовиртуальной реаль-

ности в разные виды и жанры искусства. Такие опыты уже существуют — это и упоминавшиеся «Чемоданы Тульса Люпера», и балеты Уэйна МакГрегора, в которых фигурируют как танцовщики, так и их виртуальные компьютерные двойники, и Кристофер Уилден с его «Алисой в стране чудес», где танцевальная неоклассика сочетается со спецэффектами в духе диснеевских мультфильмов (запоминается мастерская сделанная компьютерная улыбка Чеширского кота).



Сцена из балета  
«Алиса в стране чудес». Хореограф  
К. Уилден

Пока что синестетические достижения на новой технической основе в художественной сфере — большая редкость. Мультимедийные приемы поставлены, скорее, на службу «всеобщей шоуизации». И здесь для мультимедийщиков возникает большой риск перетянуть

одеяло на себя, девальвировать актерскую игру, пение, танец. Чтобы не пришлось воспринимать все это «с широко закрытыми глазами», следует пользоваться возможностями мультимедийности тактично, умело, осторожно, в собственно художественных, а не коммерческих целях. Но пока это лишь благие пожелания.

Так может быть, Жозефен Пеладан был прав в своем скепсисе по поводу синтеза искусств? Ответа на этот вопрос тоже пока нет. ■

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Художественность как сущностный принцип искусства // *Вопросы философии*, 2015. — № 3. — С. 3–13.
2. Маньковская Н.Б. Эстетическое кредо французского символизма // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. 2012. — Вып. 5. — М., 2012. — С. 20–39.
3. Маньковская Н.Б. Эстетические константы французского символизма // *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. — Вып. 6. — М., 2013. — С. 3–29.
4. Михайлова Т.В. Поэзия французского символизма. — М., 2012.
5. Baudelaire Ch. *Curiosités Esthétiques*. — P., 1868.
6. Mallarmé S. *Oeuvres complètes*. — P., 1945.
7. Michaud G. *Message poétique du symbolisme*. T.I. *L'Aventure poétique*. T.II. *La Révolution poétique*. T. III. *L'Univers poétique*. — P., 1947.
8. Mockel A. *Propos de littérature*. — P., 1894.
9. Morice Ch. *La littérature de tout à l'heure*. — P., 1889.
10. Vanor G. *L'art symbolique*. — P., 1889.
11. Leonard de Vinci. *Traité de la Peinture*. Traduction nouvelle d'après le Codex Vaticanus avec un commentaire perpétuel par Péladan. 5 éd. — P., 1920.

## REFERENCES

1. Bychkov V.V. *Hudozhestvennost' kak sushhnostrnyj princip iskusstva [Artisticity as Fundamental Principle of Art] // Voprosy filosofii*, 2015. — № 3. — P. 3–13.
2. Man'kovskaja N.B. *Jesteticheskoe kredo francuzskogo simvolizma [Aesthetic Credo of French Symbolism] // Jestetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*. 2012. — Vyp. 5. — M., 2012. — P. 20–39.
3. Man'kovskaja N.B. *Jesteticheskie konstanty francuzskogo simvolizma [Aesthetic Constants of French Symbolism] // Jestetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*. — Vyp. 6. — M., 2013. — P. 3–29.
4. Mihajlova T.V. *Pojezija francuzskogo simvolizma [Poetry of French Symbolism]*. — M., 2012.
5. Baudelaire Ch. *Curiosités Esthétiques*. — P., 1868.
6. Mallarmé S. *Oeuvres complètes*. — P., 1945.
7. Michaud G. *Message poétique du symbolisme*. T.I. *L'Aventure poétique*. T.II. *La Révolution poétique*. T. III. *L'Univers poétique*. — P., 1947.
8. Mockel A. *Propos de littérature*. — P., 1894.
9. Morice Ch. *La littérature de tout à l'heure*. — P., 1889.
10. Vanor G. *L'art symbolique*. — P., 1889.
11. Leonard de Vinci. *Traité de la Peinture*. Traduction nouvelle d'après le Codex Vaticanus avec un commentaire perpétuel par Péladan. 5 éd. — P., 1920.

# Synesthetic Problems in French Symbolism' Aesthetics and their Current Relevance

**Nadezhda B. Mankovskaya**

*PhD, Professor*

UDC 7.011

**ABSTRACT:** In the article concepts of synesthesia and synthesis of arts in French symbolism' aesthetics on the basis of the theory of conformity of the spiritual and object worlds are considered. In this foreshortening are analyzed synesthetic ideas of poetry-music, color hearing, total theatre. Ways of actualization of these ideas in contemporary multimedia art-practices are outlined. Symbolist concept of conformity (correspondances) put forward by Ch. Baudelaire, consisting in the idea that all phenomena of both spiritual and object world are interconnected among themselves, is analyzed. Such symbolist metaphors as «sounding of a smell», «color of the note», «aroma of thought» testify to searches of affinity of externally various phenomena, a uniform fundamental principle of all ideas and feelings. These searches bring French symbolists to ideas of art synthesis and synesthesia. The symbol as those is thought by them as synthesis.

Symbolist "language-music" which has connected concepts of symbol and suggestive "poetry-music" as «uniform art work» is organic association of phonetics with sound instrumentation of the idea as a way of penetration to primary complete sense of real. As a toolkit of poetry-music acted at R. Ghil words=notes=timbres; colours=timbres=vowels: A — Organ — black; E — Harp — white; I — Violin — dark blue; O — Percussions — red; U — Flute — yellow.

Double processing of poetic word in crucibles of sense and soundings, according to S. Mallarmé, is transformed into a word-spell embodied in a "total" work of art. He itself has conceived a «Great work of art» which becomes «a hymn to general interrelations». Mallarmé connected apotheosis of arts synthesis with total theatre of the future, capable to become union of arts. At «The theatre of arts» where many works of symbolists were put, the stress was made on synesthesia, «symphonies of feelings»: contrasts of passions were accented not only by the change of illumination of the stage, but also by flower aromas sprayed from top circles.

More than a century later theatre and cinema address to similar effects in 4D technics. Modern multimedia allows to unite cinema, video, animation, computer drawing, photo, text, sound in one representation.

**KEY WORDS:** synesthesia, synthesis of arts, symbolism, multimedia, art-practices