

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2022.57.88.027

## Проблемы эстетики неоромантизма на примере ольфакторного компонента в синтезе искусств

**Кудряшов Сергей Витальевич**

Кандидат культурологии,  
доцент кафедры управления социальной сферой,  
Санкт-Петербургский государственный институт  
психологии и социальной работы,  
199178, Российская Федерация, Санкт-Петербург,  
12 линия В.О., 13А;  
e-mail: skudr33@mail.ru

### Аннотация

Статья посвящена вопросам, связанным со становлением ольфакторного компонента в синтезе искусств. В краткой форме на конкретных примерах показывается динамика формирования устойчивой роли запаха в искусстве. Делается вывод о том, что, несмотря на мнение об истории запаха в культуре, концептуальный оттенок он приобретает только в неоромантической ситуации. Главное – это проследить генезис и динамику ольфакторного компонента в искусстве – от вербальных конструкций до реального воплощения запаха в синтетическом единении разнородного. Неоромантизм становится здесь ключевым периодом, так как его творческая нарочитость породила традицию, которая стала устойчивой и, возможно, уже практически вписалась в гомеостазис культуры – будучи спорной и проблематичной, но, тем не менее, претендующей на принадлежность к невербальной и невизуальной семиотике. И хотя культурную историю запахов сторонники данного вида искусства прослеживают со времен Высокого средневековья, когда в европейской культуре берет свое начало тема пяти чувств, образно проявившаяся в художественных изображениях разного рода, однако ольфакторный компонент в синтезе искусств выступает следствием процессов, происходивших в культуре начиная с XIX века. Поэтому говорить о предпосылках и перспективах этого культурного феномена можно только исходя из анализа трансформаций в искусстве последних 200 лет, а если точнее, то в связи с появлением концепции Gesamtkunstwerk в недрах романтических и постромантических течений в культуре.

### Для цитирования в научных исследованиях

Кудряшов С.В. Проблемы эстетики неоромантизма на примере ольфакторного компонента в синтезе искусств // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 5А. С. 475-481. DOI: 10.34670/AR.2022.57.88.027

### Ключевые слова

Неоромантизм, эстетика, ольфакторное искусство, культура, И. Кант, Ш. Бодлер, А. Скрябин, рефлексия, синтез.

## Введение

Для любого живого существа обоняние есть специфическое ощущение химического свойства, имеющее рефлекторные последствия, но лишь человек в процессе становления культуры начинает придавать запаху символический смысл, воспринимая его на эстетическом уровне. Именно в эстетической плоскости запах становится феноменом понимания, имеющим свою собственную форму, предполагающую определенную схематику смыслообразования, в которой, кроме рефлекторных, содержатся ментальные структуры, складывающиеся из образных конструкций сознания, приобретенных в ходе сознательной рефлексии человека в культуре. Эти ментальные структуры вольно или невольно начинают интерпретировать запах, соотнося его со смысловыми конструктами своей культуры. То есть, иными словами, роль обоняния в истории культуры прослеживается с давних времен как своего рода сознательная рефлексия на бессознательное ощущение, связанная со смыслами «второй природы», согласно определению Г.-Ф. Гегеля. В этой связи можно сказать, что современное понимание запаха как компонента в синтетическом послыле того или иного искусства относится именно к этой схематике. Но, тем не менее, остается проблематика по поводу того, с какого периода культурно-исторического процесса мы можем проследить запах, как сознательный эстетический компонент целого в искусстве? И с чем это связано: с социокультурной динамикой в целом, или с какой-либо конкретной тенденцией в культуре?

То есть, когда начинается разговор об ольфакторном компоненте, как составной части в синтезе искусств, (как и о самом художественном синтезе), первый вопрос, который должен напрашиваться сам собой, задал еще А.Я. Зись, и он выглядит следующим образом: «является ли художественный синтез в наше время простым продолжением синтетических тенденций, характерных для искусства в прошлом, или же он является качественно иным и в нем отражаются закономерные тенденции развития современной культуры»? [Зись, 1978, 5]. Дело в том, что заданная динамика культуры, как гомеостатической системы, в которой могут возникать в том числе и синтетические тенденции любого плана, не всегда определяет культурные процессы. Мы также должны учитывать связь эстетики с актуальной философской и культурологической проблематикой. С одной стороны, уже первобытный синкретизм, как фундамент культуры, задает лейтмотив единства различных модусов бытия, соединенных в едином культурном поле, а с другой – «с тех пор, как искусство стало развиваться в виде отдельных отраслей художественного творчества, проблема синтеза не только была снята, но и, напротив, вновь и вновь возникала на различных этапах развития художественной культуры, хотя бы на каждом из них она обретала иной смысл, обнаруживала разные грани» [там же, 6].

Собственно, одна из этих граней и становится для нас актуальной при разговоре об ольфакторном компоненте в синтезе искусств. Роль обоняния в истории культуры прослеживается с давних времен, – как в сакральной, так и в эстетической плоскостях; но в истории искусств этот феномен становится концептуальным именно в неоромантической ситуации. Лишь в это время запах начинают пытаться сделать компонентом гармонического целого, задавая ему предварительную нарочитость и концептуальную осмысленность. Благоухающее и ароматическое в запахе становится не самодостаточным, появляется структурно-мировоззренческий аспект – как своего рода семиотический посыл для рефлексии высшего порядка.

То есть, со времен неоромантизма в культуре существует вполне устойчивая традиция ольфакторного искусства – как самостоятельного, так и включенного в синтетическое единство

разнородного. Хотя, несмотря на более, чем столетний опыт, к запаху в искусстве нет однозначного отношения, также как до сих пор актуален вопрос – может ли запах подвергаться эстетической оценке?

### **Становление ольфакторного компонента в эстетике романтизма и неоромантизма**

Еще И. Кант, разделяя внешние чувства на «ощущения механического и ощущения химического воздействия» [Кант, 2002, 185], утверждал, что «три высших чувства обуславливаются механическим воздействием, а два низших – химическим» [там же]. Три высших при этом для него выступают чувствами восприятия, два других – чувствами вкушения. Обоняние он называет «вкусом на расстоянии» [там же], и на вопрос «какое внешнее чувство самое неблагодарное, без которого [...] легче всего обойтись?» [там же, 187] – отвечает, что это как раз обоняние. То есть можно сказать, что эстетика Канта, связанная у него с суждением, отказывает запаху быть не только источником прекрасного, но даже возвышенного, и, таким образом, мы можем сказать, что с точки зрения кантовского учения эстетической оценке запах подвергаться не может.

Однако Кант по понятным причинам не застал неоромантический период в культуре, как и собственно романтическое движение застал чисто технически. А именно в основополагающих идеях романтизма с универсальностью его мифологемы «эстетика никогда не понималась как отдельная частная дисциплина» [Михайлов, 1987, 7], так как «эстетика для романтических мыслителей есть в самом общем смысле лишь определенный ракурс всего их совокупного и целостного мировоззрения» [там же]. Поэтому Кант с его категоричностью остается одним из столпов немецкой классической философии, где прекрасное и возвышенное не связывается с формой. А уже романтизм с начала XIX века начинает анализировать свой универсализм как совокупность разнородных частей, хотя и пронизывающих все и вся в единстве бытия, но, тем не менее, вполне приспособленных для того, чтобы судить о них, как об отдельных феноменах.

И в этом анализе запах начинает занимать все более достойное место. Уже С. Т. Кольридж, один из романтиков старшего поколения, хотя и говорит о том, что мы «весьма редко, да и то лишь для красного словца называем прекрасным вкус или запах» [Кольридж, 1987, 209], относя эти ощущения к чисто физическим, направленным «на предметы, не имеющие ни малейшего отношения к красоте» [там же], – но тут же, говоря о метафоричности чувственного восприятия, указывает «на сиюминутную связь предмета с нашим бытием» [там же, 210]. Развивая эту мысль, Кольридж пишет о том, что «если при непосредственном взаимодействии с предметом мы вдобавок испытываем еще и удовольствие, или, наоборот, неудовольствие, если при этом появляется определенно выраженный импульс удовлетворения или неприятия, вызванный радостью или огорчением, – вот тогда-то это дополнительное, разумом осознанное чувство можно назвать вкусом» [там же, 210]. А далее у него уже следует то, что «обоняние, по всей видимости, можно было бы с тем же основанием считать метафорой, такой же, как и вкус» [там же]. То есть мы видим, как универсальное мировоззрение романтизма начинает создавать новую проекцию актуальной мысли, в которой запах начинает легитимироваться как эстетический компонент. Этот тезис Кольриджа к тому же можно уже считать прорывом в феноменологию в его аспекте связи предмета с бытием наблюдателя.

И хотя универсализм романтиков распространялся на весь мир во всех его проявлениях, его артистический вариант начал приобретать свои собственные особенности, и в основном был

жанровым, касающимся различных видов искусства. Живопись, музыка, литература, – начинают пронизываться синтетическими тенденциями. Уже во второй четверти XIX века тема запаха начинает утверждаться в артистических поисках представителей романтической школы. Но становление нового в искусстве совпадает с кризисом романтических идей, и, в этой упадочной для романтизма ситуации, начинается становление болезненного влечения к уродливому. То есть, становление ольфакторного в искусстве не избежало приобщения к этому процессу: литература дает нам вербальный образ запаха, в том числе и в эстетике безобразного.

Л. Мегрон в своей книге «Романтизм и нравы» пишет о том, что романтическая поэзия после 1830 года «источает аромат бодлеризма» [Мегрон, 1914]. Сам термин очень образный, но у Ш. Бодлера, как и у многих поэтов того периода, мы действительно находим множественные описания и образы, несущие упаднические признаки. А у самого Бодлера находим строки, относящие нас к запаху. Можно привести для примера следующий знаковый отрывок из сборника «Цветы зла»:

«...Подобно голосам на дальнем расстоянии,  
Когда их стройный хор един, как тень и свет,  
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,  
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад,  
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.  
Другие – царственны, в них роскошь и разврат,

Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен, –  
Так мускус и бензой, так нард и фимиам  
Восторг ума и чувств дают изведать нам [Бодлер, 1970, 20].

В этом отрывке, имеющем манифестационный характер, мы видим нарождающуюся синестезию межчувственного восприятия – пока еще в декларативной форме, в которой семантические образы теоретически рассматриваются как составляющие одно целое, «смысл обретшие в слиянье», но уже дающие нам не только возможность оценки вербальной информации, выраженной в тексте, а, за счет высокой поэзии, складывающиеся у нас в нечто эстетически цельное. И мы видим бледно-сиреневые цветки нарда, слышим звуки свирели, мы ощущаем терпкие и сладкие ароматы в диапазоне от парфюмерного до сакрального. И все это воспринимается нами как целое, как нечто имеющее свой собственный цельный смысл и значение. Здесь мы не видим признаков упадка нравов напрямую – лишь название самого сборника – «Цветы зла» – намекает нам на общий контекст. Но сонеты сборника изобилуют описаниями запахов и ароматов, вдыхаемых до самозабвения. И в этом изобилии мы уже находим строки, которые на контрасте противоположностей, подчеркивают основную тему «вселенской скорби»: дихотомию чувственного восторга и безнадежной депрессии. Здесь уродливое в его ольфакторном аспекте порой описывается слишком прямо, например в сонете XXIX первой части сборника, озаглавленной «Сплин и идеал». Здесь Бодлер создает вербальную картину разложения трупа падшей лошади. И хотя тут прямых указаний на запах нет, если проникнуться образами, явленными в описаниях разбухающей плоти, он начинает чувствоваться сам собой, особенно в связи с другими образными фрагментами сборника:

«...Росло и множилось чудовищное тело,  
Дыханья смутного полно» [там же, 52].

Лошадь разлагается, и это описано высоким бодлеровским стилем, позволяющим читателю быть полностью вовлеченным в этот процесс. С одной стороны, мы видим тут истоки декаданса, с другой – становление ольфакторного компонента в искусстве, пусть и как «материализацию» воображаемого отвратительного в его воздействии на кору головного мозга. И как бы этот «вербальный» запах не подчеркивал здесь моральное или реальное разложение – то ли автора, то ли эпохи, то ли просто описанной в сонете лошади, – то, что он уже занимает свое место в искусстве, очевидно. Тенденция эпохи в виде соединения разнородного в искусстве проявлена здесь с помощью в том числе и ольфакторного компонента.

Поэтому в период неоромантизма, когда, собственно, и наступает время синтеза искусств, использование запаха начинает рассматриваться как модальность творческого выражения. Неоромантизм, в отличие от романтизма первой половины XIX века, в области искусства создает своего рода «визуализацию» теоретического. Если экспериментальная часть чисто романтического творчества касалась привлечения в творческий процесс новых концепций, то неоромантизм, не отказываясь от этого, во многом сосредоточился на привлечении в творчество новых средств. И концептуальное начинает составлять единство с осязаемым (в нашем случае обоняемым) компонентом творчества. Бодлер дает нам описание запаха, вызывающее рефлекторный ответ. Неоромантизм культивирует обратную рефлексию, на основе реального запаха стимулирующего эстетическое чувство, природа которого до сих пор проблематична.

Действительно, запах, относя нас к воспоминаниям или образам, создает порой чисто эстетическую рефлексию. Но, с другой стороны, «любая художественная сила, которой обладают эти образы, ограничивается их функцией, как стимулов» [Winterbourne, 1981]. То есть запах здесь не более чем триггер для запуска той или иной образной картины, которая живет уже своей собственной жизнью, и может быть связана только с багажом памяти реципиента. Но, тем не менее, в период актуализации неоромантического течения в культуре в традиционную канву выразительных средств искусства начинают входить компоненты, связанные в том числе и с реальным запахом, который должен иметь самостоятельное значение в композиции.

Для примера можно вспомнить А.Н. Скрябина с его не состоявшейся «Мистерией», в которой, кроме всего прочего, должны были содержаться и реальные запахи. «Мистерия», задуманная как акт вселенского масштаба, в котором должны были отразиться гибель нынешнего и сотворение будущего миров, отражает также и неоромантическую линию в искусстве. Старый мир романтиков разложился в декадансе. Нужен новый мир, всеобъемлющий, универсальный. И здесь вполне уместными могут быть бодлеровские зловоние и «запах чистоты», которыми могут сопровождаться гибель старого и рождение нового. Как на самом деле мыслил этот компонент в своей «Мистерии» Скрябин сказать сложно, однако в даже связи с этим несостоявшимся масштабным действием можно констатировать появление запаха в искусстве, как компонента, обозначающего самого себя в творческом авторском послыле.

## Заключение

Конечно, ряд Кольридж – Бодлер – Скрябин чисто условен. Он лишь выхватывает ярких представителей соответствующих периодов, связанных друг с другом единой парадигмой и

причинно-следственной линией. Для нас главное – это проследить генезис и динамику ольфакторного компонента в искусстве – от вербальных конструкций до реального воплощения запаха в синтетическом единении разнородного. Неоромантизм становится здесь ключевым периодом, так как его творческая нарочитость породила традицию, которая стала устойчивой и, возможно, уже практически вписалась в гомеостазис культуры – будучи спорной и проблематичной, но, тем не менее, претендующей на принадлежность к невербальной и невизуальной семиотике. И хотя культурную историю запахов сторонники данного вида искусства прослеживают со времен Высокого средневековья, когда в европейской культуре берет свое начало тема пяти чувств, образно проявившаяся в художественных изображениях разного рода, однако ольфакторный компонент в синтезе искусств выступает следствием процессов, происходивших в культуре начиная с XIX века. Поэтому говорить о предпосылках и перспективах этого культурного феномена можно только исходя из анализа трансформаций в искусстве последних 200 лет, а если точнее, то в связи с появлением концепции Gesamtkunstwerk в недрах романтических и постромантических течений в культуре.

### Библиография

1. Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. 482 с.
2. Зись А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука, 1978. С. 5-20.
3. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. СПб.: Наука, 2002. 472 с.
4. Кольридж С.-Т. Избранные труды. М.: Искусство, 1987. 350 с.
5. Мегрон Л. Романтизм и нравы. М.: Современные проблемы, 1914. 468 с.
6. Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. 736 с.
7. Winterbourne A.T. Is Oral and Olfactory Art Possible? // The Journal of Aesthetic Education. 1981. Vol. 15. № 2. Special Issue. P. 95-102.

### Problems of aesthetics of neoromanticism on the example of olfactory component in the synthesis of the arts

**Sergei V. Kudryashov**

PhD in Cultural Studies,  
Associate Professor of the Department of Social Sphere Management,  
Saint Petersburg State Institute of Psychology and Social Work,  
199178, 13A, 12th line of Vasilievsky Island,  
Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: skudr33@mail.ru

### Abstract

The article deals with the problem of the formation of the olfactory component in the synthesis of the arts in connection with the aesthetics of romanticism and neo-romanticism. The historical approach to the issue tells us that the smell in European culture as one of the five senses, reflected, for example, in fine arts, appears in the High Middle Ages. However, the ideological speculation of smell does not give us a stable conceptual image here. Smell, as an olfactory conceptually designed

component, appears only in the 19th century, based on the semantic premises of romanticism and neo-romanticism. In a brief form, with specific examples, this is shown in this article, emphasizing that it is neo-romanticism that becomes the key period that gives rise to a tradition that is still known and claims to play an important role in art. The main thing is to trace the genesis and dynamics of the olfactory component in art. Neo-romanticism becomes a key period here, since its creative deliberateness gave rise to a tradition that has become stable and, perhaps, has already practically entered the homeostasis of culture, being controversial and problematic. It is possible to speak about the prerequisites and prospects for this cultural phenomenon only on the basis of an analysis of the transformations in art of the last 200 years, or more precisely, in connection with the emergence of the concept of Gesamtkunstwerk in the depths of romantic and postromantic movements in culture.

### For citation

Kudryashov S.V. (2022) Problemy estetiki neoromantizma na primere ol'faktornogo komponenta v sinteze iskusstv [Problems of aesthetics of neoromanticism on the example of olfactory component in the synthesis of the arts]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (5A), pp. 475-481. DOI: 10.34670/AR.2022.57.88.027

### Keywords

Neo-romanticism, aesthetics, olfactory art, culture, I. Kant, Ch. Baudelaire, A. Scriabin, reflection, synthesis.

### References

1. Baudelaire C. (1970) *Tsvety zla* [Les Fleurs du mal]. Moscow: Nauka Publ.
2. Coleridge S.-T. (1987) *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow: Iskusstvo Publ.
3. Kant I. (2002) *Antropologiya s pragmaticheskoi tochki zreniya* [Anthropology from a pragmatic point of view]. St. Petersburg: Nauka Publ.
4. Megron L. (1914) *Romantizm i nnavy* [Romanticism and manners]. Moscow: Sovremennye problem Publ.
5. Mikhailov A.V. (1987) Esteticheskie idei nemetskogo romantizma [Aesthetic Ideas of German Romanticism]. In: *Estetika nemetskikh romantikov* [Aesthetics of German Romantics]. Moscow: Iskusstvo Publ.
6. Winterbourne A.T. (1981) Is Oral and Olfactory Art Possible? *The Journal of Aesthetic Education*, 15, 2, Special Issue, pp. 95-102.
7. Zis' A.Ya. (1978) Teoreticheskie predposylki sinteza iskusstv [Theoretical prerequisites for the synthesis of arts]. In: *Vzaimodeistvie i sintez iskusstv* [Interaction and synthesis of arts]. Leningrad: Nauka Publ.