

11-й), *Юлия* (3-й / 13-й ранг), *Кристина* (5-й / редкое имя), *Виктория* (6-й / 10-й ранг), *Елена* (6-й ранг / редкое имя), *Ольга* (7-й ранг / редкое имя), *Наталья* (9-й ранг / единичное имя). В то же время существенно увеличивается номинативная нагрузка на имена *Дарья*, переместившееся с 10-й позиции в 1994 г. на 2-ю в 2010 г., и *Полина* (в 1994 г. – редкое).

Десятка самых популярных мужских имен г. Витебска в 2010 г. по отношению к 90-м гг. XX в. обновилась на 6 антропонимов: *Кирилл*, *Матвей*, *Даниил*, *Иван*, *Егор*, *Михаил*. Отдельно хочется обратить внимание на судьбу имени *Александр*, которое на протяжении шестидесяти лет (40–90-е гг. XX в.) не опускалось ниже 3-го ранга, а в 1-ом десятилетии XXI в. вышло за пределы первой пятерки лидирующих антропонимов.

Основными факторами, способствующими обновлению фонда редких и единичных именованных, остаются заимствование (по преимуществу в женской части именованного: *Николь*, *Заррина*, *Амелия*, *Ясмينا*, *Маргарет*, *Урсула*, *Эвелина*, *Гюльгаз*, *Юлита*, *Мартина*; *Умар*, *Гусейн*, *Дамир-Бахадыр*, *Фирудин* и др.), а также интерес имядателей к редкой календарной антропонимии (преимущественно в мужской части: *Серафим*, *Назар*, *Климентий*, *Макарий*, *Савва*, *Давид*, *Мирон*).

Закключение. Таким образом, в начале XXI в. в витебском антропонимиконе находят продолжение тенденции, проявившиеся в нем с середины 80-х гг. XX в. Новой линией в развитии регионального антропонимикона становится активизация мужской его части, что приводит к заметному сокращению количественной асимметрии между мужским и женским набором имен, приблизительно одинаковому уровню их концентрации. Первые десятки наиболее употребительных мужских и женских имен жителей г. Витебска обновляются более чем наполовину.

СИНТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЯЗЫКА ПОЭЗИИ

И.М. Слемнева

Витебск, ВФ УО ФПБ «Международный университет «МИТСО»

Языком музыки является звук, живописи – цвет, поэзии – слово. Вместе с тем для создания высокохудожественных произведений, равно как и для проникновения в духовный мир их создателей, ориентироваться только на лексическое значение слов и предложений явно недостаточно. Значительный, а может быть даже основной объем смысловой информации в поэтических творениях несут *звучащие* строки. Сенсорно-психический же аппарат человека устроен так, что после того, как услышан звук, возникает непроизвольное желание увидеть то, что звучит. В итоге сформированный художественный образ выглядит в виде далеко не всегда осознаваемого синтеза лексического, звукового и цветового смыслов (словосмысл + звукосмысл + цветосмысл). Этот образ представляет собой интегральное единство вербального, тонального и колористического «срезов» поэтического дискурса. Именно гибкая взаимосвязь семем, фонизмов и фотизмов делает лексическое значение поэтических строк как бы зримым. Сопряжение лексико-смысловых, фонетических и хроматических измерений поэтического текста происходит на основе психофизиологического и, отчасти, социокультурного явления, которое именуется синестезией. Феномен синестезии обычно рассматривается на примере взаимопереводимости языков музыки и живописи по схеме «звук↔цвет» (А. Бине, В.В. Кандинский, А.Ф. Лосев, А.И. Скрябин, В.В. Стасов и другие). А вот синестезическим эффектам, с помощью которых в звукоцветовую транспозиционную сеть включается важнейшее средство эстетического и духовно-

нравственного освоения мира – поэтическое слово не уделяется должного внимания со стороны искусствоведов и методологов художественного творчества.

Цель работы – презентация языка поэзии в единстве лексического, фонетического и хроматического смыслов поэтического слова.

Материал и методы – исследование выполнено в диалектической традиции на материале русской поэзии.

Результаты и их обсуждение. Термин синестезия переводится как «соощущение». Этим словом обозначают сложное явление, связанное со способностью чувственных рецепторов реагировать не только на соответствующие им, но и «чуждые» раздражители. Синестезия есть не что иное, как трансформация одних видов ощущений в другие. Решающую роль в возникновении синестезического эффекта играет органическая взаимосвязь всех элементов сенсорной системы. Своеобразная «перцептивная паутина» обеспечивает взаимозаменяемость ощущений на основе самых разнообразных межсенсорных ассоциаций. Это приводит к тому, что, в известном смысле, наш глаз может слышать, ухо-видеть, нос-осязать, язык-обонять и т.д.

В различного рода мистических концепциях (теософия, антропософия и др.) синестезия рассматривается как своего рода чудо, внешне-чувственная актуализация потусторонних «соответствий», управляющих миром (Ш. Бодлер, Е. Блаватская, Р. Штейнер и др.). Весьма распространенной является трактовка феномена синестезии с заменой характеристики «чудо» на «патология». Поиски причин формирования и фиксации сознанием бессмысленных связей привели в начале XX века к рождению психоаналитической концепции, которая объясняет их возникновение на основе сексуальных переживаний. По сути, во всех концепциях синестезия понималась как аномалия – либо на физиологическом, либо психологическом, а то и клиническом уровнях. Синестезическая взаимозаменяемость органов чувств, действительно, иногда порождена психическими и физиологическими деформациями (дефекты в строении чувственных анализаторов и рецепторов, душевные расстройства, употребление возбуждающих препаратов и др.). Сводить, однако, явление синестезии (цветной слух, звуковое зрение, осязательное обоняние и пр.) к патологии было бы крайне ошибочным. Чувственный синкретизм, начиная с синестезической одаренности и кончая наличием хотя бы элементарных способностей «смешения чувств», присущ всем людям. Поскольку в воспринимаемом нами мире всё, включая и «вторичные качества» (цвета, звуки, запахи, ароматы и пр.), связано со всем, то можно сказать, что синестезические перцептивные превращения являются субъективным образом объективно существующих связей и отношений реального мира. Образно-эстетическая ориентация творческого сознания личности во многом зависит от доминанты чувственного восприятия мира. Известно, что, например, одни поэты и писатели его лучше видят (В. Маяковский, А. Ахматова, М. Волошин, С. Есенин, М. Цветаева), а другие – слышат (П. Флоренский, В. Брюсов, А. Блок, К. Бальмонт, Б. Пастернак). У многих слуховая и зрительная впечатлительность находятся по существу в равновесном состоянии (В. Набоков, А. Белый). В любом случае при художественном освоении действительности наиболее развитая форма чувственного мирознания вступает во взаимодействие со всеми остальными, рождая сложные синестезические образы.

Решающая роль в возникновении ассоциативной окраски поэтических произведений принадлежит звукобуквам (озвученным, произнесенным буквам). Именно они являются «атомарными» носителями тех зрительных образов, которые генерирует озвученное художественное слово. Разумеется, звукоцветовые соответствия всегда имеют субъективный «привкус». Это касается и творца, и реципиента. Вместе с тем,

просматривается некая устойчивая статистическая взаимосвязь между звукобуквами и, по меньшей мере, основными спектральными цветами.

Ряд поэтов стремится достичь эффекта звукоцветовой синестезии, полагаясь на свое удивительное интуитивное чутье (А. Пушкин, А. Блок, С. Есенин, М. Цветаева, А. Тарковский, Н. Заболоцкий и др.). И оно, как свидетельствует реакция среднестатистического, «объективного» реципиента, их не подводит.

Особый интерес представляет художественное творчество тех поэтов, которые как бы «онаучивали» процесс стихосложения, пользуясь при этом специально разработанной системой собственных (зачастую уникальных) звукоцветовых соответствий. Здесь, в первую очередь, следует назвать имена А. Белого и В. Набокова.

При интерпретации поэтических текстов с закодированной звукоцветовой символикой и тех, где цветовая «программа» закладывается на интуитивном уровне, и тех, где она предварительно оформлена в виде системы важно иметь в виду следующее:

- если в поэтическом тексте нет ярко выраженных звуковых повторов и цветowych номинаций, то хроматический ореол воспринимается как белый или серый (эффект смешивания цветов);

- наибольшее цветовое воздействие оказывают два фактора – повторы гласных и цветослова, причем сила хроматического воздействия последних тем больше, чем меньше в поэтическом тексте встречается ассонансов и аллитераций;

- с возрастанием количества звуковых повторов значимость цветообозначений резко снижается, а при их отсутствии цветовую окраску обеспечивает доминантная, многократно повторяющаяся звукобуква;

- когда в поэтическом тексте встречаются разнородные цветовые номинации, то победителем в их противоборстве будет та, которая подкреплена соответствующим ей по цвету звуком;

- при столкновении качественно различных с точки зрения вызываемых хроматических ассоциаций цветослов и звукобукв наблюдается «цветоинформационный шум»;

- чем уникальнее цветозвуковой стиль поэта, тем большая дистанция между авторским и читательским цветовосприятием звучащего поэтического текста: раскодирование цветовой символики звука в этом случае возможно только после проникновения в программу авторских звукоцветовых соответствий.

Заключение. У языка поэзии можно выделить лексическое, фонетическое и хроматическое измерения. Их синтетическое единство позволяет поэту в яркой художественной форме выразить свои чувства и мысли, а читателю глубже проникнуть в духовный мир творца.

ОНОМАСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА КОРОТКЕВИЧА В СЕМАНТИКО-СТАТИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Т.П. Слесарева

Витебск, УО «ВГУ им. П.М. Машерова»

Художественная литература является одной из специфических сфер функционирования разных видов собственных имен, которые используются авторами как средство художественно-образного отображения действительности. Поэтому современную науку о собственных именах невозможно представить без поэтической ономастики, исследование которой в настоящее время ведется на материале разных национальных литератур [1; 2; 3]. Исследуя ономастический мир художественного текста, филологи ищут и устанавливают элементы индивидуальной