

Феномен синестезии: цвет и звук

© Слемнев М. А., Слемнева И. М.*

Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск;

*Учреждение образования Федерации профсоюзов Беларуси «Международный
институт трудовых и социальных отношений», Витебский филиал

Объект статьи располагается в зоне междисциплинарного изучения. Интерес к такого рода явлению возникает еще в традициях анализа цвета музыки первой половины XX века. В современном искусствознании исследуются процессы взаимодействия элементов разных видов искусства между собой. В статье речь идет о взаимопересечении цвета и слова. Для создания содержательного поэтического образа, равно как и для его восприятия, ориентироваться только на лексическое значение слов и предложений недостаточно. Значительный, а может быть даже основной объем смысловой информации несут на себе звучащие поэтические строки. Поскольку звук порождает устойчивые цветовые ассоциации, то уместно говорить о существовании в искусстве транспозиционной языковой триады «слово–звук–цвет». Обнаружить ее позволяет феномен синестезии, в основе которого лежит органическая взаимосвязь всех элементов сенсорной системы. Главным генератором цветовых ассоциаций в поэзии являются особым образом организованные ряды звукобукв. Для создания звукоцветового эффекта большинство мастеров художественного слова полагается на свое интуитивное синестезическое чутье. Некоторые из них разрабатывают для этой цели специальную систему звукоцветовых соответствий. Взаимопереводимость языков культуры порождает единство вербальных и невербальных способов эстетического и духовно-нравственного освоения мира: поэзии, музыки и живописи.

Ключевые слова: поэзия, слово, звук, цвет, синестезия, звукоцветовая синестезия.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5). — С. 35-41)

The phenomenon of synesthesia: color and sound

© Slemnev M. A., Slemneva I. M.*

Educational establishment "Vitebsk State University named after P. M. Masherov", Vitebsk;

*Educational establishment of the Federation of Belarusian trade unions «International
institute of labor and social relations», Vitebsk branch

The object of the article is located in the area of interdisciplinary research. Interest to this kind of phenomenon arises already in the traditions of the analysis of the color of music of the early XX century. In the contemporary art studies processes of interrelations of the elements of different types of art are investigated. The article centers round the intersection of the color and the word. To create content possessing poetic image as well as to perceive it, it is not enough to take into account only lexical meaning of words and sentences. Considerable or even probably main amount of sense information is carried by sounding poetic lines. Since sound generates stable color associations, it is proper to speak about the existence in art of a transposition language triad "word – sound – color". The phenomenon of synesthesia makes it possible to discover it. The basis of this phenomenon is organic connection of all elements of sensor system. Chief generator of color associations in poetry is specially organized rows of sound-letters. To create sound and color effect most masters of artistic word rely on their own intuitive synesthetic feeling. Some of them work out for this purpose a special system of sound and color equivalents. Mutual translatability of culture languages generates unity of verbal and non verbal means of esthetic and spiritual exploration of the world: poetry, music and painting.

Key words: poetry, word, sound, color, synesthesia, sound and color synesthesia.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 35-41)

Если языком музыки является звук, а живописи – цвет, то 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. Сенсорный же аппарат человека устроен так, что «после того, как услышан звук, возникает произвольное желание увидеть то, что звучит» [1]. В итоге сформированный художественный образ выглядит в виде далеко не всегда осознаваемого син-

теза 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 [2]. Сопряжение лексико-смысловых, фонетических и хроматических измерений поэтического текста происходит на основе во многом загадочного 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 статьи – осмысление природы синестезии и поиск ее места в поэзии. При этом главное внимание обращено на роль ассоциативной связки «звук → цвет» в формировании семантики интегрального поэтического образа.

Природа синестезии. Термин «синестезия» переводится как «соощущение». Этим словом обозначают сложное явление, связанное со способностью чувственных рецепторов реагировать не только на соответствующие им, но и на «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 данной связи можно упомянуть известное творческое кредо Андрея Вознесенского: «чтобы глаз не глух, а ухо не слепло» [3]. Пересечение нервных

окончаний, ответственных за формирование зрительных и слуховых ощущений, он полушутливо называет «глазухо».

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». Анатомическая концепция при этом объясняет синестезию возможной «путаницей» нервных путей, атавистическая – рудиментами доисторического состояния перцептивной системы, а психиатрическая относит все проявления синестезии, включая и художественные, к деформированным формам сознания, возникающим при психических расстройствах либо под воздействием галлюциногенов. Ближе к пониманию образной природы синестезии подходит ассоцианистская теория, но она опирается на дискутируемое понятие «ассоциация идей» (случайная психическая связь, «некоторый вид сумасшествия» – по Д. Локку). Поиски причин формирования и фиксации сознанием подобных 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 на психологическом, а то и на клиническом уровнях [4].

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 все, включая и «вторичные качества» (цвета, звуки, запахи, ароматы и пр.), свя-

зано 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 мировидения вступает во взаимодействие со всеми остальными, рождая сложные синестезические образы.

Самый распространенный вид синестезии – звукоцветовая (т. н. синопсия), или «цветной слух». Так, за стихотворными строками *Выткался на озере алый цвет зари, // На бору со звонами плачут глухари* (С. Есенин) и *Русалка плыла по реке голубой // Озаряема полной луной* (М. Лермонтов) явно видятся в первом случае темно-синее небо, подсвеченное красками заходящего солнца, а, во втором, – тихая лунная ночь со свойственной ей холодной гаммой цветов. Или взять, к примеру, знаменитые «Римские элегии» Гете, который одним из первых попытался взглянуть на поэзию через призму живописи и музыки. В них на чрезвычайно экономном вербальном языке говорится о чуть заметном колыхании, своеобразном дрожании ночной, мирной, предоставленной себе природы. При восприятии стихотворных строк, в которых описывается ночной мрак, густой туман, опустившийся на безмолвную озерную гладь, сразу всплывают перед внутренним взором клубы тьмы с их глубокой чернотой. Читатель или слушатель гетевского творения без помощи глаз видит, что вербально-фонетический рисунок как бы сделан черной тушью. Так и должно быть, ибо тихая, безлунная, темная ночь лишена каких бы то ни было красок [5].

Звукобуквы как фонетический генератор цветовых ощущений. 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 «прикус». Это касается и творца, и реципиента. Вместе с тем, просматривается некая устойчивая статистическая взаимосвязь между звукобуквами и, по меньшей мере, основными спектральными цветами.

Явление синопсии как одно из проявлений звукового символизма было известно уже в древности. Более того, история культуры знает немало попыток отыскать связи между звукобуквами и цветами (например, сложнейшие разработки Каббалы). В более позднее время над этой проблемой активно работал французский поэт А. Рембо. В сонете «Гласные», написанном приблизительно в 1870 году, он предлагает свою шкалу звукоцветовых аналогий применительно к некоторым гласным буквам. Для Рембо соотношение выбранных им фонизмов и ассоциативных фотизмов выглядит так: А – черное, Е – белое, И – красное, У – зеленое, О – синее. Такая звукохроматическая связка иллюстрируется примерами: А – «бархатный корсет на теле насекомых, которые жужжат над стадом нечистот», Е – «белизна холстов, палаток и тумана», И – «пурпур крови, сочащейся из раны», У – «трепетная рядь зеленых волн широких», О – «дивных глаз ее лиловые лучи».

Оценивая выводы А. Рембо, известный специалист в области символики К. Керлот пишет: «Идея установить связь между гласными и цветами имеет существенное значение для проникновения в символику фонем, однако отождествления, предложенные Рембо, не кажутся нам верными» [6]. Что это действительно так – подтверждено рядом экспериментальных проверок, проведенных, например, А. Журавлевым. Методика весьма проста. Испытуемых просили поставить в соответствие ряды букв А, О, Е, И, Ы, У и цветов – *красный, черный, синий, желтый, зеленый, белый*. «Уже первые результаты нас просто ошеломили, – пишет А. Журавлев, – против А почти все написали красный, И для большинства – синий, О – желтый или белый, Ы – черный» [7]. Подобный эксперимент

один из авторов статьи проводил на протяжении ряда лет со студентами. Шкала звукоцветовых аналогий, предложенная Рембо, подтверждения ни разу не получила. Почему французский поэт выбрал именно такую звукоцветовую связь, сказать трудно. Возможно, это результат его собственных индивидуально-субъективных ассоциаций. Может быть, это последствия влияния менталитета на формирование национально-архетипической символики звука и цвета. Не исключено, что это обыкновенный розыгрыш, большим мастером которого был Рембо.

Что касается общепринятой в современной фоносемантике т. н. «объективной» системы корреляции гласных звукобукв и цветов (то, что видит «внутренним взором» среднестатистический реципиент), то она восходит к работам М. Шнайдера «Музыкальное происхождение символов в древней мифологии и культуре», Г. Золлингера «Тау или тау – т – ан» и А. Каллира «Знак и рисунок».

Если разместить семь гласных в последовательности А, О, Ю, Е, И, Ы, У, то получится шкала, «в точности соответствующая ряду цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый; равно как диатонической гамме до минор: до, ре, ми бемоль, фа, ля соль, ля бемоль» [6, с. 466]. Получается, что теплые и холодные цвета соответствуют утвердительной и растворяющей группам гласных, а зеленый цвет (переходный между теплым и холодным) контактирует с буквой Е, занимающей промежуточное положение в ряду гласных. Взаимосвязь элементов цветового, буквенного и звукового рядов выглядит иначе:

Красный	Оранжевый	Желтый	Зеленый
А	О	Ю	Е
ДО	РЕ	МИ	ФА
Голубой	Синий	Фиолетовый	
И	Ы	У	
СОЛЬ	ЛЯ	СИ	

Для лучшего запоминания такого соотношения звуков и цветов можно воспользоваться следующими мнемоническими примерами: А – красная рубаха палача; О – осень, клена крона золотая; Ю – южное солнце желтый песок раскалило; Е – свежесть молодого

лета, зеленый переплет Есенина и Фета; И – птичий свист над синевой реки; Ы – черный бык, мычащий по ночам; У – грустный свет зелено-синих глаз, глубоких, как пучина.

Характерно, что такое цвето-буквенно-нотное сопряжение получено на философско-методологической основе, называемой М. Шнайдером «принципом соответствия» (с некоторыми оговорками его можно считать аналогом диалектических представлений о «взаимосвязи всего со всем» или о «материальном единстве мира»). По мнению М. Шнайдера и его последователей, любое природное явление в силу неразрывного единства вселенной находится в состоянии подобия «со специфическим соответствующим ему элементом, «которым может быть небесное тело, цвет, субстанция, животное, часть человеческого тела...» и др. [6, с. 466]. Но в отличие от А. Рембо, который просто декларировал предлагаемую звукоцветовую связь, сторонники «принципа соответствия» обеспечивали экспериментальные исследования сделанных выводов. На своеобразное «переплавление» в поэтическом тексте «звукозаписи» в «цветозапись» безусловно влияют и согласные. Однако их корреляция с цветами оказывается более размытой и субъективной. Установлено, что около четверти согласных оцениваются испытуемыми как ахроматические, очень велик разброс в оценке цветовой окраски Л, Н, Ф, Ц [6, с. 467].

При интерпретации поэтических текстов по схеме «звук-цвет» полезно использовать наблюдения упоминавшихся ранее Г. Золлингера и А. Каллира о цветовой дихотомии ряда согласных. Они показали, что пары Б – З, Д – Х, Ф – Т, Г – С, К – Р, Л – П и М – Н находятся в состоянии цветового противостояния, т. е. их суммарное хроматическое значение есть «белое», «цвета гасят друг друга» [6, с. 467]. Следует также учитывать символику употребляемых поэтом звуко- и цветослов, а также частоту их встречаемости в соответствующем тексте [8]. Наконец, для понимания цели применяемых аллитераций, ассонансов, различных цветовых и звуковых номинаций крайне важно знать особенности идиостиля автора в звукоцветовом выражении [9].

Эффект звукоцветовой синестезии в поэтическом творчестве. Ряд поэтов стремится достичь эффекта синопсии, 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. Так, доминирующие О, Ы и А в стихотворении А. Тарковского «Перед листопадом» как бы окрашивают все произведение в желтовато-коричневые тона, сгущая тем самым символику грусти и печали, исходящую от используемых цветообозначений. Многократно повторяющееся И в «Персидских мотивах» С. Есенина создает ощущение синевы и небесной чистоты. Яркое цветовое насыщение присуще также и другим его стихотворениям, в которых поэт мастерски расставляет по всему тексту гласные и согласные, нужные для создания соответствующего цветоэффекта. Показательным в этом отношении является и поэтическое творчество Н. Заболоцкого. Так, например, в его стихотворении «Под дождем» доминируют «Ы», «Ю», «У», «Э», «И», которые дают черный, синий, зеленый и светло-желтый цвет, что соответствует эмоционально-образному содержанию произведения. Любопытно, что в цвете звуковых доминант стихотворения «Портрет», посвященного портрету Струйской, который был создан Ф. Рокотовым, отразилась вся колористика картины (темные тона – «Ы», оттенки желтого – «О» и красные – «А»).

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.

А. Белый, который, как известно, обладал удивительными синестезическими способностями, активно развивал идею об органической взаимосвязи и имманентном проникновении друг в друга трех важнейших языков культуры: слова, звука и цвета. Поэтому наличие «цветного слуха» и «слухового зрения» он считал необходимым условием для создания и восприятия как музыкальных и живопис-

ных, так и поэтических творений.

Цветовую семантизацию звука в собственных стихотворениях Белый осуществляет осознанно и целенаправленно на основе разработанной им теории звукоцветовых соответствий, опубликованной в книге «Глоссолалия» [10]. По замыслу поэта «Глоссолалия» – ключ (надо сказать, крайне замысловатый и не всегда поддающийся рациональному осмыслению) для декодирования его литературных творений, в которых запрограммированы эстетические переживания автора в цветозвуковом измерении. Однако, созданные, так сказать, не «горячим сердцем», а «холодным разумом» поэтические тексты («Солнце», «Мои слова», «Утро», «Да не во суд или во осуждение» и др.) чем-то напоминают механическую компьютерную музыку. При этом умышленное многократное повторение одних и тех же звукобукв с целью вызвать цветозвуковые ощущения делает, говоря языком компьютерных технологий, звуковой смысл столь мощным, что он как бы «забивает» сам себя, создавая при восприятии стихотворных строк «бесцветный» информационный шум, который не может нести коммуникативное сообщение адресату. Можно считать, что опыт «звукоцветового стихосложения» у А. Белого оказался неудачным, а фонохроматический код поэта остался по существу не востребованным.

Более репрезентативной и концептуализированной является система звукоцветовых аналогий, созданная В. Набоковым. Синестезическая одаренность великого русского прозаика и поэта не уступает (а может даже и превосходит их) соответствующим способностям А. Белого. Подчеркивая удивительное обоняние Н. В. Гоголя, В. Набоков отмечал, что последний видел ноздрями. Сам же Набоков, в принципе, мог видеть любым органом чувств. Кроме «цветного слуха» ему были свойственны и другие виды цветовых синестезий.

Набоков подчеркивал, что у него цветное ощущение создается «осозательным, губным, чуть ли не вкусовым путем. Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть или излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор» [11]. В мире набоковских синестезий на возникновение цвето-

вой окраски буквы влияет ее начертание (воздействие графемы на фонему). «Малейшее несовпадение между разноязычными начертаниями единозвучной буквы меняет и цветовое впечатление от нее» [11, с. 146].

Как пишет В. Набоков, наличие цветовой синестезии он обнаружил на 6–7 году жизни, когда строил замок из разноцветных азбучных кубиков. Он сразу же сказал маме, «что покрашены они неправильно» [11, с. 147]. Тут же выяснилось, что цветовая окраска букв у него иная, чем у матери. Оказалось, что звукобуквенные и цветовые аналогии в его «азбучной радуге» несколько отличаются от усредненного, «объективного» образца (среднестатистический читатель находится посередине шкалы, крайние точки которой означают экстрачувствительность и полную синестезическую глухоту, а таких абсолютное большинство).

Концепция соотношения звукобукв и вызываемых ими цветовых ассоциаций излагается В. Набоковым в романах «Другие берега» и «Дар». Каждой букве (за исключением **Ь**, **Ъ** и **Ы**) он ставит в соответствие определенные цвета или их оттенки. Семь спектральных цветов: красный (**К**), оранжевый (**О**), желтый (**Ж**), зеленый (**З**), голубой (**Г**), синий (**С**), фиолетовый (**Ф**) – разделяются им на четыре группы, в каждой из которых вычленяются промежуточные цвета с закрепленными за ними звукобуквами:

1. Красная: вишнево-коричневое **Б**, розово-фланелевое **М**, розово-телесное **В**.

2. Желтая: оранжевое **Ё**, охряное **Е**, палевое **Д**, светло-палевое **Н**, золотистое **У**, латунное **Ю**.

3. Зеленая: гуашевое **П**, пыльно-оливковое **Ф**, пастельное **Т**.

4. Синяя, переходящая в фиолетовую: жестяное **Ц**, влажно-голубое **С**, черничное **К** и блестяще-сиреневое **З**.

В итоге соотношение буквенных фонизмов и спектральных фотизмов (азбучной и спектральных радуг) выглядит следующим образом:

ЗВУКИ – ЦВЕТА
Б Ё Е П С К З – К О Ж З Г С Ф

В придачу ко всему выделенные спектральные группы цветов дополняются еще тремя: *черно-бурой* (темно-густое **А** и чуть

светлее его, разряженное **Р**, крепко-каучуковое **Г**, шоколадное **Ж**); *белесой*, в которую входят **Л**, **Н**, **О**, **Х**, **Э**, представляющие, по словам В. Набокова, «довольно бледную диету из вермишели, смоленской каши, миндального молока, сухой булки и шведского хлеба»; *мутной*, которую образуют «клизтирное **Ч**, пушисто-сизое **Ш**, и такое же, но с прожелтью, **Щ**» [11, с. 146–147].

Несмотря на некоторые расхождения набоковской системы цветовой символики звука с общеязыковой, она проста и прозрачна. К тому же, в отличие от экспериментальных стихотворений А. Белого, В. Набоков не злоупотребляет аллитерациями и цветословами. Фоносемантическое прочтение наиболее известных стихотворений В. Набокова «Лилит», «Дождь пролетел», «Зимы ли серые?», «Ах, угонят всех в степь, Арлекинов моих», «Сон, он повторяется, как томный» и др. дает основание заключить, что поэт тщательно подбирает цветослова, звучание которых соответствует его «азбучной радуге» (есть версия, что поэтические произведения В. Набокова являются специфическим кодом для интерпретации его прозы, но этого вопроса мы здесь касаться не будем). И если читатель/слушатель знаком с ней, то в результате компромиссного столкновения звуко-цветовых соответствий адресанта и адресата ведущую роль в создании хроматического эффекта начинает играть лексическое значение цветовых номинаций. Целью же намеренного создания цветовой символики звука как раз и является усиление лексико-символической семантики употребляемых цветослов.

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 [12]:

- если в поэтическом тексте нет ярко выраженных звуковых повторов и цветовых 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. Поэзия представляет собой удивительный синтез вербального и невербального языков. Словесная ткань поэтических произведений является безусловно важным носителем художественной информации. Но если переложить даже самое гениальное стихотворение на язык прозы, осуществить его словесный пересказ, парафразу – значит убить «живую душу» поэзии. Получить от поэзии эстетическое наслаждение, испытать ее очистительное воздействие, катарсис возможно благодаря особой цветомузыке, которую излучают поэтические строки. Достигается это на основе синестезии, с помощью которой происходит взаимопроникновение различных языков искусства друг в друга. В физике хорошо известен принцип дополнительности, сформулированный Нильсом Бором. В соответствии с ним, получить полное описание поведения элементарной частицы на каком-то одном из языков – корпускулярном или

волновом – невозможно. Каждый из них высвечивает только одну грань микрообъектов. Приблизиться к целостному представлению о них можно лишь при одновременном использовании этих двух языков (т. н. «корпускулярно-волновой дуализм»). Для поэтического же освоения мира требуется не два, а, по меньшей мере, три языковых средства: слово, звук и цвет. Владение этой языковой триадой позволяет поэту не только весьма образно передать смысл таких универсалий культуры, как любовь, добро, красота, совесть, долг, справедливость, правда и др., но и выразить свое отношение к ним. В свою очередь, овладение синестезическим языком поэзии, выработка навыков ее «звукового» и «цветного» прочтения дает возможность читателю проникнуть в духовный мир поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шелякин, О. В. Звук и цвет как языки познания и духовно-нравственного освоения мира / О. В. Шелякин // Философские науки. – 2010. – № 6. – С. 131.
2. Михайлов, Ф. Т. Немота мысли / Ф. Т. Михайлов // Вопросы философии. – 2005. – № 2. – С. 46.
3. Слемнева, Инна. Звуковая символика поэзии / Инна Слемнева // Studia wschodniosłowiańskie. – Białystok. – 2001. – Т. 1. – С. 73–87; Слемнева, Инна. Цвет как язык поэзии / Инна Слемнева // Studia wschodniosłowiańskie. – Białystok. – 2003. – Т. 3. – С. 45–63.
4. Вознесенский, Андрей. На виртуальном ветру / Андрей Вознесенский. – М.: Вагриус, 1998. – С. 468.
5. Галлеев, Б. М. Проблема синестезии в искусстве: автореф. ... дис. канд. филос. наук / Б. М. Галлеев. – Киев, 1985. – С. 16.
6. Гете, И. В. Исповедь автора // И. В. Гете. Избранные сочинения по естествознанию. – Ленинград: Ак. наук СССР, 1957. – С. 310–404.
7. Керлот, К. Э. Словарь символов / К. Э. Керлот. – М.: REEL-book, 1974. – С. 464–465.
8. Журавлев, А. П. Звук и смысл / А. П. Журавлев. – М.: Просвещение, 1981. – С. 120.
9. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – С. 18.
10. Белый, А. Глоссология / А. Белый. – Берлин: Эпоха, 1922. – 76 с.
11. Набоков, Владимир. Другие берега // Владимир Набоков. Собр. соч. в 4-х т. – М.: Правда, 1990. – Т. 4. – С. 146.
12. Прокофьева, Л. П. Цветная символика звука как компонент идиостиля поэта: автореф. ... дис. канд. филол. наук / Л. П. Прокофьева. – Саратов, 1995. – С. 25.

Поступила в редакцию 19.10.2011 г.