

УДК 801.614
ББК 83

Л.П. Прокофьева

**ЭСТЕТИЧЕСКИ ЗНАЧИМЫЕ
ЗВУКО-ЦВЕТОВЫЕ
АССОЦИИ В КОНТЕКСТЕ
ИДИОСТИЛЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА
К. БАЛЬМОНТА)**

Предпринята попытка соотнести элементы системы звуко-цветовых соответствий, выявляемых в пределах метатекста К.Бальмонта, с экспериментальными данными, полученными на материале русского языка. Предлагается методика интерпретационного анализа текста на основе звуко-цветовой ассоциативности.

Ключевые слова: поэтика, фоносемантика, идиостиль, синестезия.

Прокофьева Лариса Петровна – канд. филол. наук, доцент, зав. кафедрой русского языка как иностранного Саратовского государственного медицинского университета.
Тел.: (8452) 20-23-22
E-mail: ProkofievaLP@mail.ru

Антропоцентрическая направленность современной лингвистики предполагает изучение речевых возможностей человека. В связи с тем что ассоциативный механизм является одним из основных в речемыслительной деятельности, обращение к его исследованию актуально и плодотворно. С этой точки зрения значительный интерес представляет исследование лингвофоносферы (С.С. Шляхова) в соединении со сферой визуального восприятия, так как именно там гипотетически заключены самые древние (изначальные, отприродные) связи между формой языкового знака и его содержанием.

Исходным пунктом любой научной дисциплины являются принципы – философские и методологические основания, которые положены в ее основу. Главным принципом фоносемантики, рожденной на стыке таких языковых дисциплин, как фонетика, семантика, лексикология, психолингвистика, является принцип не-произвольности языкового знака. Объектом ее является «звукоизобразительная (т.е. звукоподражательная и звуко-символическая) система языка» [Воронин, 1982, с. 21]. Чрезвычайно актуальным и дискуссионным остается вопрос о природе звуко-символизма. И. Н. Горелов (1969) выдвинул тезис об обусловленности ассоциативно-образного восприятия звуков механизмом синестезии (Сз), что позволило объяснить принципиальную воз-

возможность воспринимать слитно разнородные ощущения, получаемые посредством разных органов чувств (например, органами слуха и зрения, зрения и осязания и под.). Чуть позже известный американский психолог Лоуренс Маркс (1975) пришел к выводу, что синестезия является до-языковой формой категоризации, осуществляемой «на уровне организма» и присущей всему человечеству. Только сейчас оформляется научная теория Сз, только сейчас апробируются методики ее исследования, но уже можно говорить о многослойности феномена, его глубинной психофизиологической основе и различных способах проявления, в том числе о звуко-цветовой ассоциативности (ЗЦА), как одной из форм художественного (творческого) мышления.

О Сз часто говорят как о компоненте восприятия произведений искусства. Так, предполагается, что живописное полотно может сопровождаться какими-то незрительными ощущениями, музыка предназначена пробуждать зрительные реакции, язык в стихотворениях способен вызывать живые чувственные впечатления и т.д. На наш взгляд, явление, наблюдаемое в художественной среде, менее перцептивно по своему качеству и опосредовано в большей степени метафорическим пониманием или же накопленными ассоциациями, поэтому в чистом виде Сз не является, но попадает под определение Синестемии (Ст), понимаемой нами широко как обозначение межчувственных ассоциаций, проявление метафорического мышления человека¹. Индивидуальные модели звуко-цветовой ассоциативности, не выходящие на уровень феномена Сз, на наш взгляд, способны активизироваться и частично «всплывать в светлое поле сознания» лишь под влиянием особых факторов-стимулов, во многом индивидуальных, причем далеко не всегда эстетических. Тем не менее возникающие в моменты восприятия произведений искусства индивидуальные реакции Ст характера оказывают дополнительное воздействие на личность, вызывая эмоциональное переживание, сопровождающее переживание эстетическое. Они важны для самого субъекта восприятия, но не оказывают такого же влияния на окружающих и в высокой степени автономны. Но существуют индивидуальные реакции, которые в силу принадлежности творчески активным личностям, способным оказывать воздействие на окружающих (непосредственно или опосредованно), могут быть восприняты или творчески переработаны на уровне подсознания (реже – сознания) реципиентом. К таким, по нашему мнению, относятся синестетические модели музыкантов, художников, писателей и поэтов, выразивших свои индивидуальные ЗЦА.

Художники слова начала XX в. использовали синестезию в качестве концептуального поэтического приема в связи с общим стремлением расширить возможности речи, приблизиться к раскрытию тайны

звучания музыки в поэзии. Смешанные звуковые, зрительные, вкусовые, обонятельные и осязательные ощущения, точнее, не ощущения, а все-таки ассоциации (нет никаких подтверждений, что они были истинными синестетами) – были смелым экспериментом, существенно раздвинувшим горизонты русской поэтики. Б.М. Галеев высказал любопытную гипотезу, согласно которой каждая эпоха обладает своим «метафорическим фондом», который из века в век развивается, усложняется, причем именно «по принципу наращивания несовместимости сопоставляемых вещей, понятий. Несовместимости, преодолеваемой напряжением интеллекта, интуиции и накопленного знания» [Галеев, 2004, с. 33]. Вероятно, именно начало XX в. стало своеобразной метафорической точкой бифуркации множества синергетических процессов, вылившихся в яркий всплеск синестетических проявлений в искусстве вообще и литературном творчестве в частности: «в ту пору происходил тектонический ментальный сдвиг, характер которого наиболее адекватно раскрывается <...> в памятниках духовного наследия» [Воскресенская, 2005, с. 8]. Подтверждение этой мысли находим в метатекстовых источниках поэтов и писателей.

Анализ многочисленных случаев отражения авторских звукоцветовых ассоциаций в метатекстах художников слова позволил условно разделить их на непосредственные, изложенные в самостоятельных работах, и опосредованные, однократно (чаще многократно, но специально не конкретизируясь) встречающиеся в художественном творчестве. К первым можно отнести работы А. Блока «Краски и слова» (1905), «О современном состоянии русского символизма» (1910), отдельные записи в дневниках, касающиеся ЗЦА; К. Бальмонта «Элементарные слова о символической поэзии» (1900), «Поэзия как волшебство» (1915), «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина» (1917), «Русский язык» (1924)², а также его многочисленные поэтические произведения, практически реализующие идеи Всеединства; А. Белого «Символизм» (1908), «Жезл Аарона» (1917), неизданную при жизни автора статью «Об аллитерациях в поэзии Александра Блока» (1917), анкету «Как мы пишем» (1918), «Поэзия слова» (1922), «Глоссалоллия» (1922), поэтические и прозаические эксперименты со звуками, раскрывающими основной тезис о теургичности Творчества; все работы В. Хлебникова так или иначе связанные с идеей параллельности всего сущего: «Звук у Хлебникова – это и пространственно-зримая модель мироздания, и световая вспышка, и цвет» [Кедров, 2001]; автобиографические романы В.В. Набокова «Дар» (1937 – 1938), «Другие берега» (1954), «Conclusive Evidence» (1951), «Speak, Memory!» (1966 – 1967). Публикация в перестроечное и постперестроечное время практически всех этих работ привела к тому, что теперь вдумчивый читатель спосо-

бен с минимальными затратами сил и времени познакомиться с авторскими системами ЗЦА, тем самым активизируя их в сознании в процессе чтения художественного текста³. Важно отметить, что названные выше статьи и книги содержат как эксплицитную, так и имплицитную информацию о ЗЦА, но всех авторов объединяет то, что и явные, и неявные суждения по предмету сложились у них в уникальные авторские системы, определяющие идиостилевое своеобразие творчества. Авторские установки должны учитываться при изучении принципов, которыми руководствовался художник слова в непосредственном творчестве, так как могут прояснить особенности его работы над текстом, своеобразие его миропонимания и мироощущения.

Программная статья К.А. Бальмонта «Элементарные слова...» наряду с выражением основных постулатов символического направления в искусстве содержит первый намек на синестетическое слияние ощущений в поэзии: «символизм – могучая сила, стремящаяся угадать новые сочетания мыслей, красок и звуков и нередко угадывающая их с неотразимой убедительностью» [Бальмонт, 1924, с. 16]. Статья «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина» уже является гимном Творчеству вообще: «Творчески мыслящий и чувствующий художник, беря <> слово всеобъемно, в миге чутком в сказку входит как в свой чертог, и знает, что звуки светят, а краски поют, и запахи влюбляют, а слова разбивают горы и прорезают материки» [Бальмонт, 1917, с. 12 – 13]. Текст статьи, типичной для творчества символистского направления, представляет собой сплав аналитических фрагментов по поэтике, экскурсов в историю развития теории и практики светомузыки, поэтически самостоятельных отрывков, посвященных творчеству великого композитора, мифологической и религиозной интерпретации фактов цветопередачи и цветовосприятия в природе и обществе. Анализ этого небольшого по объему произведения при помощи специальной компьютерной программы «Звукоцвет» (программист Т.В. Миронова) продемонстрировал несколько основных взаимосвязанных уровней кодирования актуальной информации: фоносемантический, лексический, текстовый, причем однозначно выделить среди них ведущий очень сложно, так как каждый добавляет значимую информацию, составляющую семантическую основу статьи. Продемонстрируем возможность декодирования смысла, зафиксированного на уровне графонов, примером анализа относительно самостоятельных смысловых отрезков текста, которые выделены на основе структурно-стилистического принципа (табл. 1).

Ритмизованная проза с многочисленными аллитерациями и ассонансами (*в, и, с, ы, н, п, р*) демонстрирует образное понимание феномена, имплицитно передавая идею Светозвука посредством

Таблица 1

Результаты компьютерного анализа статьи К. Бальмонта
«Светозвук в природе и световая симфония Скрябина»

Фрагмент текста	Аллитерации, ассонансы	Цветовая интерпретация	Символическая интерпретация цвета
«Литературоведческий»	<i>в, н, п</i>	синий, черный	сила, вера, глубина,
«Поэтический – в стихотворной форме»	<i>р, с, ы</i>	красный, синий, коричневый	страсть, естественность, сила, вера
«Поэтический – в прозаической форме»	<i>в, и, с</i>	синий	сила, вера
«Исторический»	<i>в</i>	синий	сила, вера
ВЕСЬ ТЕКСТ	<i>в, с</i>	синий	сила, вера

звуковых повторов *синего* цвета (их текстовая частотность превышает норму более, чем в 2,5 – 3,0 раза). При этом надо отметить, что ведущий цвет организуется постоянной аллитерацией на *в* в каждой из структурных частей статьи, дополняясь и углубляясь сопровождающими приемами семантизации, поддерживаясь цветовыми номинациями эксплицитно или имплицитно передающими цвет (*голубой, синий лед, зеркала озер, огонь, красные кони, алая заря* и мн. др.) . Так, фрагменты, постулирующие изначальную слитность звука и цвета в природе, сопровождаются яркими ассонансами на *о* и *а* (желтый, красный), иллюстрирующими ярко горящее пламя: «Сердце Огня голубое, а лик его красный и желтый» как на уровне фоносемантики, так и на лексическом уровне. Во фрагменте, условно названном «историческим», К. Бальмонт обращается к фактам отражения идеи слитности аудиальных и визуальных ощущений, зафиксированным в письменных источниках разных столетий, а также экспериментам по созданию цветомузыкального инструмента: «доктор Хиггинс заметил звук вибрирующего пламени еще в 1777-м году. Еще – или только? Поэты мира замечали его *всегда*» (Выделено нами. – Л.П.). И далее поэт вступает в противоречие с самим собой: «Цветовой слух выражается в том, что звуки или певучие суммы звуков, гармонии, тональности, сочетаются с ощущением цвето-света. Это способность *личная, обособленная*» (Выделено нами. – Л.П.)⁴. Налицо традиционное смешение феномена Сз и Ст, причем в этом важном в смысловом плане отрывке Бальмонт перестает «заклинать» и, соответственно, сходят на нет основные ассонансы и аллитерации, но ведущая на *в* все же сохраняется. Это сво-

еобразное «фоносемантическое постоянство» позволяет продолжить главную идею реальности Светозвука и подчеркнуть правомерность экспериментов ученых и музыкантов по его воплощению в специальном музыкальном инструменте.

Особого внимания заслуживают поэтические фрагменты, ставшие составной частью статьи. Условно их можно разделить на две взаимосвязанные группы, одна из которых позволяет в яркой образной форме увидеть и почувствовать торжество слитности света и звука в живой природе (*Птичий хор напевом голосистым / Двинул звуковые колебанья, / Шевельнул затоном серебристым, / И румянец бросил в небосклон.*), а другая призвана подчеркнуть аналогичный по результату процесс рождения единого Светозвука под руками гениального музыканта (*Дух пробужден. В нем свет, который нов / Пробег огней утонченно-духовных. / Мир возниканья снов беспрекословных, / По воле прикасания смычков*). В стихотворных вставках первой группы отмечаются существенные звуковые повторы на *в, з, л, с* (синий, зеленый, красный, желтый), передающие естественное радужное разноцветье реального мира и символизирующие силу, естественность и страсть, тогда как во второй группе повторы на *в, н, п* (синий, черный) символизируют глубину и величие человеческого гения: *Весь мир земной натянутые струны. / Скорей. Скорей. Мы снова будем юны. / И ток огней ударил по струнам* [Бальмонт, с. 16 – 17]. Идея, что способность воспринимать мир нерасчлененно, целостно дана поэту Богом, поддерживается последовательно и в поэзии и в прозе. Так, Л.И. Будникова обратила внимание, что «в романе "Под новым серпом" (1923) есть почти символическая сцена вступления в сознательную жизнь автобиографического героя, первым ярким ощущением которого стало ощущение "слитности всего" – звука, света, цвета. Эта слитность чувственных восприятий во многом определила особенности формирования художественного мира Бальмонта, его поэтической мифологии» [Будникова, 2004, с. 62].

Эссе «Русский язык», продолжая традицию классической литературы, представляет собой своеобразную рефлексию над понятием, значением и звучанием русского слова «воля», имеющего, по мнению автора, особое наполнение в языке: «Уже один его внешний вид пленителен. Веющее *в*, долгое, как зов далекого хора, *о*, ласкающее *л*, в мягкости твердое утверждающее *я*. А смысл этого слова – двойной, как сокровища в старинном ларце, в котором два дна. Воля есть воля-хотение, и воля есть воля-свобода. В таком ларце легко устраняется разделяющая преграда двойного дна, и сокровища соединяются, взаимно обогащаясь переливаниями цветов» [Бальмонт, с. 3]. Именно соединение звучания и смысла, по Бальмонту, дает множественность значения, выводящее понятие на концептуальный уровень. Русский язык и русская культура, используя заложенные в звуках речи смыслы, развивает

собственные образы, а поэт привносит свой собственный голос и свое уникальное видение, причем получаемое единство не является ни механическим, ни антагонистическим: «Художественное противоречие, восхищающее вкус верный и изысканный, вовсе не есть противоречие, но особенный путь души достигать красоты» [Там же, с. 6].

Особое место в ряду работ К. Бальмонта занимает программная лекция «Поэзия как волшебство», прочитанная в 1914 г. Возвращаясь к первооснове речи, находясь в поиске истоков Слова, он создает своеобразную «метафизику азбуки», цель которой – уловить общее и специфическое, что дала Природа языку, в частности языку русскому: «Вслушиваясь долго и пристально в разные звуки, всматриваясь любовно в отдельные буквы, я не могу не подходить к известным угадываниям, я строю из звуков, слогов и слов родной своей речи заветную часовню, где все исполнено углубленного смысла и проникновения. Я знаю, что, строя такую часовню, я исхожу из Русского словесного начала, и следовательно мои угадания по необходимости частичны, <...> но есть, однако, кристальные мгновения, где сходятся души всех народов, и есть Обряды, есть напевности, есть движения, телодвижения души, которые повторяются во всех Храмах всего Земного Шара» [Бальмонт, с. 56]. Поэт интуитивно пытается определить исходное значение каждого звука, используя образные синестетические руны, во многом субъективные, но в главном провидческие: научные изыскания середины и конца XX в., не давая окончательных ответов, находят объективные подтверждения творческих прозрений поэта. Появление и признание фоносемантики, ее достижения и открытия смогли в какой-то мере подтвердить или уточнить то, что поэты нашли интуитивно.

Истинный поэт, К. Бальмонт даже собственную систему значений звуков заключает в изысканные метафоры, из которых современный исследователь с трудом может «извлечь» цветовую информацию, поэтому говорить об однозначном прочтении звуко-цветового «шифра» поэта невозможно. Соотнесем образное представление поэта с данными А.П. Журавлева, полученными в ходе многочисленных экспериментов (табл. 2, выделение полужирным призвано подчеркнуть сходные элементы).

Обратим внимание на наличие отдельных случаев сходства основных фоносемантических характеристик звукобукв, полученных в ходе интуитивных откровений К. Бальмонта и обобщения результатов индивидуальных реакций обычных носителей русского языка. Эти совпадения носят характер ассоциативных общностей, что опять свидетельствует в пользу универсальности и национальной специфичности явления. Простейший аудиторский эксперимент по восприятию метафор поэта приводит к увеличению случаев схожих

Таблица 2

**Фоносемантический потенциал русских звукобукв
по данным К. Д. Бальмонта и А. П. Журавлева**

ЗБ	Данные К.Бальмонта	Цветовое значение	Данные А.П.Журавлева
А	« ясный », «как камень, А не алый рубин, а в лунной чаре опал» « днем играющий алмаз , вся гамма красок»	разноцветный	Хороший, большой, простой, гладкий, яркий , радостный, громкий, светлый, красивый, легкий, добрый, <i>густо-красный</i>
Б	«дает мелодию смертного снежного вихря »	белый	Мужественный, быстрый , могучий
В	« Ветер есть В»		Сильный , величественный, могучий , большой, громкий
Г			Мужественный, угловатый
Д			Большой, грубый, мужественный, сильный, храбрый
Е	«если Е есть смягченное О, в половину перегнувшееся, то каким же странным ёжиком, быстрым ёршиком, вдруг мелькнет, в четвертую долю существующее, смягченное Е, которое есть Ё», «Ё – таящий легкий мёд , цветик – лён»		Хороший, светлый, простой, сильный, красивый, <i>зеленый</i>
Ё		Желтый, синий	простой, красивый, безопасный, длинный, добрый, <i>желто-зеленый</i>
Ж			Грубый, сложный, отталкивающий, шероховатый, тяжелый, страшный, храбрый, злой
З			Сильный, шероховатый,
И	«тонкая линия. Пронзительная вытянутая длинная былинка. Крик, свист, визг», «извив рытвины»		Хороший, нежный, женственный, простой, красивый, гладкий, легкий, <i>синий</i>
Й			<i>Синеватый</i>
К			Быстрый, подвижный, шероховатый, тусклый, угловатый, короткий, слабый

Продолжение таблицы 2

ЗБ	Данные К.Бальмонта	Цветовое значение	Данные А.П.Журавлева
Л	«Лепет волны слышен в Л, что-то влажное, влюбленное », «Светлоглазая льнущая ласка , взгляд просветленный, шелест листьев, наклоненье над люлькой»	Синий	Хороший , большой, величественный
М	« мучительный звук глухонемого, стон сдержанной, скомканной муки», «прозрачное», «медовое», «огромное, темное»	Темный, коричневатый	Пассивный, медленный , тяжелый, печальный
Н	«яркое знамя»	Яркий	Большой, мужественный, медленный
О	«Звук восторга, торжествующее пространство», «все огромное определяется через О, хотя бы и темное», «знойное лоно земное, и холод морозных гор, водо-воротное дно, омут и жернов упорный, огонь плоти и хоти»	Темный	Хороший, большой, простой, сильный, красивый, гладкий, яркий, округлый, громкий, храбрый, могучий, <i>светло-желтый, белый</i>
П			Темный, слабый, быстрый, шероховатый, тусклый, тихий, короткий
Р	«черный Р – скорое, узорное, угрозное , спорное, взрывное. Разорванность гор. В розе – румяное, в громе – рокошущее, пророческое – в рунах, распростертое – в равнине и в радуге»	Черно-красный	Грубый, мужественный, сильный холодный, величественный, округлый, громкий, храбрый, злой , могучий, подвижный
С			Отталкивающий, грусливый
Т			Темный, угловатый, тихий, короткий
У	«Угрюмая дума смутных медноокруглых лун», «всклик ужаса. Звук грузный, как туча и гуд медных труб»	Темный, коричневатый	Простой, гладкий, веселый, длинный, медлительный, <i>темно-синий, сине-зеленый, лиловый</i>

Продолжение табл. 2

ЗБ	Данные К.Бальмонта	Цветовое значение	Данные А.П.Журавлева
Ф			Плохой, темный, шероховатый, страшный, тусклый, печальный, тихий
Х			Плохой, темный, шероховатый, страшный, низменный, тусклый, печальный, тихий
Ц			Плохой, тихий, короткий, шероховатый, слабый
Ч			Тихий, короткий, горячий, тяжелый
Ш			Плохой, темный, шероховатый, страшный, низменный, тусклый, тихий, печальный
Щ			Пассивный, сложный, слабый, холодный, шероховатый, страшный, низкий, печальный, трусливый, хилый
Ы	«рытвина непроходимая, ибо и выговорить Ы невозможно, без твердой помощи согласного звука»		Большой, пассивный, медленный, <i>темно-коричневый, черный</i>
Э	«золотые блески песчинок»	Желтый	большой, активный, величественный, округлый, длинный, храбрый, <i>зеленоватый</i>
Ю	«вьющееся, как плющ, и льющее в струю»	Сине-зеленый	Хороший, нежный, красивый, округлый, женственный, <i>голубоватый, сиреневый</i>
Я	«явное, ясное, яркое »	яркий	Хороший, светлый , простой, сильный, красивый, яркий , радостный, <i>ярко-красный</i>

эмоций почти до 100%⁵. Единственный случай полного отсутствия соответствий касается звукобуквы *У*: отрицательные ассоциации у поэта и вполне положительные у среднего носителя языка, по всей видимости, свидетельствуют о превалировании авторской индивидуальной реакции. Отметим, что именно этот звук вызывал максимальные затруднения в оценке как у русскоязычных, так и у англоязычных респондентов в ходе наших аудиторских экспериментов. Все это позволяет утвердиться в мысли о различном фоносемантическом потенциале графонов в языке⁶.

К сожалению, обобщенной однозначной картины звуко-цветовых ассоциаций К. Бальмонт не дает, поэтому предложенная нами интерпретация во многом субъективна. Но общий вывод, возможный после сравнения данных, таков: универсально-национальная система фонетического значения русских звукобукв воспринимается чутким поэтическим сознанием поэта и перерабатывается в непосредственном творчестве, отражаясь как на лексическом, так и на фонетическом уровне.

На уровне лексики синестетические тропы – неотъемлемая часть поэзии К. Бальмонта, причем доля звуко-цветовых ассоциаций значительно превышает все другие виды: соощущения «звук – цвет» – 63 %, цвет – звук – 6 %, звукотактильной – 11 %, цветотактильной – 8 %, тактильно-звуковой, обонятельно-звуковой, обонятельно-цветовой – по 1,5 %, звуко-вкусовой – 6 % [Блинов, 1980, с. 122]. Статистические данные об употреблении синестетических тропов, безусловно, свидетельствуют о яркой способности продуцировать свои Ст впечатления в непосредственном поэтическом творчестве: такое пристальное внимание к соощущениям и соэмоциям обязывает исследователя идиостиля поэта не проходить мимо данного явления, включать его в сферу научных интересов. По всей видимости, цвет и, соответственно, эмоции, программируемые автором на уровне лексической семантики, интуитивно поддерживаются на уровне семантики фонетической: нагнетение аллитераций и ассонансов с «нужной» поэту символикой цвета гипотетически должно оказывать значимое воздействие.

Анализ текстов К. Бальмонта в ходе компьютерного и аудиторского экспериментов показал, что наряду с фиксацией читателями/слушателями общеязыковой тенденции к ЗЦА наблюдается около 20 % случаев, которые могут быть интерпретированы с точки зрения авторской звуко-цветовой ассоциативности [Прокофьева, 1995, 2003]. Таким образом, интуиция поэта не только воспринимает общеязыковую тенденцию ЗЦА, но и в состоянии отчасти запрограммировать читательское восприятие при помощи насыщения текстов звуками, эмоционально или символически соответствующими авторской задаче.

Проведенные исследования позволили сделать важный вывод, что синестетически обусловленная звуко-цветовая картина мира состоит

из нескольких компонентов, ведущими из которых являются универсальная (бессознательная) способность человека ассоциировать звуки и цвета и национальное (подсознательное) свойство отражать специфику взгляда на мир через конкретный язык в образно-логическом и эстетическом восприятии. Преломление же этой картины в индивидуальном языковом сознании, ее функционирование и своеобразие исследователь может зафиксировать при помощи строгих методов выявления данной специфики в тексте, а затем интерпретировать результаты и продолжить изучение своеобразия ЗЦА в зависимости от индивидуального наполнения каждого речевого произведения. Являясь аналогом мироощущения, запечатленного в модели текста, звукоцветовая картина мира не только продуцируется, но и может быть воспринята.

Примечания

¹ Синестемия – «различного рода взаимодействия между ощущениями разных модальностей (реже – между ощущениями одной модальности) и ощущениями и эмоциями, результатом которых на первосигнальном уровне является перенос качества ощущения (либо перенос нервных импульсов), на второсигнальном же уровне – перенос значения, в том числе перенос значения в звуко-символическом слове» [Воронин, с. 77]. «Со-ощущения» и «со-эмоции» активно проявляются в искусстве, составляя синестетическую основу каждого вида и образуя психофизиологическую универсалию. И все же в большой степени Ст не ограничена только областью восприятия; это – познавательный процесс сам по себе, наполняющий ментальную жизнь человека; причем функционально этот процесс ничем не отличается ни в каком отношении от любого другого когнитивного процесса.

² В очерке «Русский язык» Бальмонт дает семантическую интерпретацию стихотворных размеров, т.е. проводит идею *ритмосимволизма*, учитывающего ритмические особенности русской речи, а в статье «Элементарные слова о символической поэзии» обсуждает технику формирования метафоры в лирической поэзии, основанной на постановке в ассоциативный ряд далеких по смыслу слов (*семиосимволизм*) (Г.Я. Мартыненко).

³ Еще 20 лет назад доступ к источникам даже для исследователя был затруднен – издания хранились в лучшем случае в отделе редких книг, чаще – в спецхране (такова была, например, судьба книг В. Набокова).

⁴ «При различии музыкального гения, у Римского-Корсакова и Скрябина получается таблица различествующая, то совпадающая до тождества, то расходящаяся до противоположности, которая дополнительной своей полярностью тоже указывает на такое тождество» [Бальмонт, 1917, с. 21].

⁵ В эксперименте приняли участие 20 информантов, которые оценивали авторские метафоры в терминах эмоционально-экспрессивных реакций. Например, «Ю, вьющееся, как плющ, и льющееся в струю» оценили как «хорошее, доброе, красивое»; «Н, как яркое знамя» – как «сильное, активное»;

«непроходимая рытвина Ы» – как «плохое, большое, темное», что полностью соответствует данным А.П. Журавлева (1974).

⁶ М. Кузминым из первых подметил исключительную значимость звука для Бальмонта, говоря, что поэзия Бальмонта действует «чувствительно, звуково, через слух».

Литература и источники

1. *Бальмонт К.* Поэзия как волшебство. М., 1916.
2. *Бальмонт К.* Русский язык // «Современные записки». (Париж), 1924. № 19.
3. *Бальмонт К.* Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. М., 1917
4. *Бальмонт К.Д.* Элементарные слова о символической поэзии // *Бальмонт К.* Горные вершины. М., 1904.
5. *Блинов И.М.* Синестезия в поэзии русских символистов // Проблема комплексного восприятия художественного творчества. Казань, 1980. С.119–124.
6. *Будникова Л.И.* «Светозвук» в поэтической этимологии К. Бальмонта // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Междунар. конгр. исследователей русского языка : труды и материалы. М., 2004. С. 617.
7. *Воронин С.В.* Основы фоносемантики. Л., 1982.
8. *Воскресенская М.А.* Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные аспекты формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков. М., 2005.
9. *Галеев Б.М.* Синестезия в эстетике и поэтике символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы IV науч.-практ. конф., посвящ. памяти А.Ф. Лосева. М., 2004. С. 50 – 55.
10. *Журавлев А.П.* Фонетическое значение. Л., 1974.
11. *Кедров К.* Параллельные миры. М., 2001.
12. *Прокофьева Л.П.* Цветовая символика звука как компонент идиостиля поэта (на материале поэзии А. Блока, К. Бальмонта, А. Белого, В. Набокова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1995.
13. *Прокофьева Л.П.* Индивидуальное и универсальное в цветовой символике звука (на основе фоносемантического и психолингвистического анализа поэтического текста) // Филол. вестн. Рост. гос. ун-та. 2003. №3. С. 33 – 42.