

URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/vidy-i-funktsii-vozpominaniy-o-detstve-v-proizvedeniyah-f-m-dostoevskogo> (дата обращения: 20.05.2014).

5. Феофилакт Болгарский Толкование на Евангелие от Иоанна [Электронный ресурс] // Библия. Переводы. Толкования. URL: <http://rusbible.ru/books/in.fb.html#r-in.fb-15> (дата обращения: 20.05.2014).

6. Харитонович Д.Э. Дьявол [Электронный ресурс] // Словарь средневековой культуры. М., 2003. URL: <http://ec-dejavu.ru/d/Devil.html> (дата обращения: 20.05.2014).

## **СИНЕСТЕЗИЯ В ИСПАНСКОЙ ПОЭЗИИ: УНИВЕРСАЛЬНОЕ, НАЦИОНАЛЬНОЕ, АВТОРСКОЕ**

**М.В. Кутьева**

*Российский университет дружбы народов  
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198*

В статье рассматривается когнитивное своеобразие испанской поэзии, насыщенной разноплановой ассоциативной синестезией. Основное внимание уделено синестезии, маркированной в национально-культурном отношении, и уникальным авторским семантически многослойным образам.

**Ключевые слова:** ощущение, ассоциация, эмоциональность, метафора, цыганский романсеро.

## **SYNESTHESIA IN SPANISH POETRY: UNIVERSAL, NATIONAL, INDIVIDUAL FEATURES**

**M.V. Kutieva**

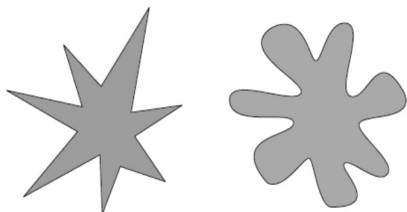
*Peoples' Friendship University of Russia  
Miklukho-Maklay str., 6, Moscow, Russia, 117198*

The article considers cognitive uniqueness of Spanish poetry saturated by rich associative synesthesia. The main attention is given to synesthesia marked in nation-cultural sense, and to unique author's semantically multilayer images.

**Keywords:** sensation, association, emotionalism, metaphor, romancero gitano.

*Моему учителю –  
любимому и дорогому человеку,  
открывшему для меня этот путь, –  
Куре Николаевне Дубровиной*

Синестезия – это сопряжение впечатлений, передаваемых разными органами чувств: зрением, слухом, обонянием, осязанием и вкусовыми рецепторами. С лингвистической точки зрения, это



«соединение слов, которые выражают разнородные ощущения, причем одно из слов получает переносное значение ("бархатный голос", "светлые тона") [4, с. 514].

Тот факт, что все люди способны воспринимать мир

с долей синестезии был гениально доказан с помощью известнейшего эксперимента, поставленного Кёллером (Köhler) и названного "Kiki and Booba" [9, p. 224]. Респонденту показывают рисунок двух фигур: угловатой оранжевой и расплывчатой, как масляное пятно, лиловой. Сообщается, что их зовут Кики и Буба. Кто Кики, а кто Буба? От 95% до 98% людей отвечают, что слева Кики, а справа – Буба. Значит, звукам речи не чужды цвет и форма вербализуемых ими объектов. До некоторой степени все мы немного синестетики, каждый по-своему. Так, на вопрос "Какие звуки светлее: высокие или низкие?" большинство ответит, что, пожалуй, низкие звуки темнее, хотя и нет причин распределять их по вертикальной шкале, кроме, пожалуй, ассоциации с движением солнца: если оно высоко, в зените, то обязательно жёлтое и никогда не красное, а небо в полдень – светло-голубое, а не тёмно-синее. Чем ближе на закате наше светило к линии горизонта, чем оно *ниже*, тем *темнее* его краснота и тем *глубже* синева неба, сменяемая тьмою. Звуковой бином "высокий – низкий" исконен и естественен.

Так что и у гениев, и у обычных людей звуки могут надеяться вкусом (сладкий звук, горькое слово), голоса могут быть мягкими, жесткими, глубокими, а выражения лиц – кислыми, приторными, тусклыми, серыми, выцветшими, поблекшими. Некоторые синестезийные словосочетания до того поистрепались, что мы и не замечаем их синестезийности: зелёная тоска, голубая кровь, мрачная тональность, малиновый звон, холодные слова, жаркие речи, кричащий цвет, постная мина и поцелуев сладкий звук у А.С.Пушкина в «Руслане и Людмиле». Переносное значение эпитетов в этих примерах безоговорочно взяло верх над прямым, но вытеснило его не полностью. Всё же сильнее прямое значение в игре с переносным проступает в поэзии, особенно у поэтов, спрятавшихся в пресловутую башню из слоновой кости и творивших в ней многомерное впечатление фантазийности и иллюзорности реальных событий и вещей. Федерико Гарсиа Лорка писал: «Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales, en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun de disfrazar sus naturalezas». [6, URL]. Перевод: «Поэт должен быть знатоком пяти человеческих чувств. Пяти чувств – в таком порядке: зрение, осязание, слух, обоняние и вкус. Чтобы стать властелином прекрасных образов, он должен открыть соединяющие их двери, а часто и представить себе возможные ощущения и принарядить их природе» (Перевод наш – М.К.).

С приходом двадцатого века в искусстве в целом интерес к предмету угас, а интерес к его динамическим характеристикам, травестийным, причудливым капризам свойств и прихотливому взаимодействию с ближним и дальним окружением возрос. Живопись и литература символизма, модерна и авангарда отделяют свойство от его носителя и, как тень, налагают чужеродное свойство на ни в чем не повинный денотат, который в принципе не может этим свойством обладать. Свойство чужеродно, так как ведёт своё происхождение из дальнего для нашего денотата семантического поля. У Сергея Есенина такие семантические синестезийные тени выбирают слова и волосы: «Ты – моё *васильковое*

слово», «Со снопом волос своих *овсяных* отоснилась ты мне навсегда», «твоих волос *стеклянный дым*», «Лишь бы тонко касаться руки и волос твоих *цветом в осень*»). У Рубена Дарио звонким становится солнце, хор – горячим, звуки – золотыми. В стихотворении “Programa matinal” он приветствует звучное небесное светило: “¡Salve al celeste sol sonoro!” [12, URL]. В триумфальном марше (Marcha triunfal) золотятся гром и мелодии оркестра: “Los claros clarines de pronto levantan sus sonos, / su canto sonoro, / su cálido coro, / que envuelve en su trueno de oro / la augusta soberbia de los pabellones. <...> Los áureos sonidos / anuncian el advenimiento / triunfal de la Gloria” [10, URL]. Рубену Дарио вторит Хуан Рамон Хименес, для которого солнце также исполнено звенящих звуков в элегии-мольбе «A Dios en primavera»: “Señor, matadme, si queréis. (Pero, señor, ¡no me matéis!) Señor Dios, por el sol sonoro, por la mariposa de oro” [11, URL]. Звучное солнце сохранено Н.Горской в русском переводе: «Казнить захочешь, так казни! / Но все ж, господь, повремени... / О, ради звонкого светила /и бабочки золотокрылой <...>» Контрастируя с солнцем в зените, покой приобретает в стихотворной строфе Хименеса фиолетовый цвет, возможно, метонимически: цвет сумеречного неба и приуроченное к этому вечернему освещению засыпание природы: ¡Qué tranquilidad violeta por el sendero de la tarde! A caballo va el poeta... ¡Qué tranquilidad violeta! [11, URL]. Умиротворенное настроение угасающего дня великолепно передано в переводе Н. Горской: «Сон сиреневого цвета / над вечернею тропею! / Конь уносит в ночь поэта.../ Сон сиреневого цвета!» [5, URL]. Кому-то тишина видится зелёной: “Habrà un silencio verde / todo hecho de guitarras destrenzadas” (Guitarra. Gerardo Diego); для кого-то она окутана синевою: “...te vengo a cantar bajo el silencio azul de la noche tranquila” (Silencio azul. Luis Espinosa Alcalá). Вечера и тишь в лилово-сиреневых тонах – общее место испанской поэзии, безоговорочное приемлемое русскоговорящим читателем, которому знаком и из русской классики синий вечер, когда «ветры кротко стихли» (А. Ахматова). Хотя в России и «о *красном* вечере задумалась дорога» (С. Есенин); «Ты отходишь в *сумрак алый*, в бесконечные круги (А. Блок) и «Пусть в твои окна смотрит *беспечный розовый*

вечер, / пусть провожает *розовым* взглядом, смотрит вам вслед» (С.Б. Кузнецов для группы «Ласковый май»).

Есенин наделял полисенсорной метафорой речь и волосы любимых женщин, Хименес озвучивал свет и цвет, а Лорка окрашивал в своём творчестве голоса. В одной из своих песен он заявляет, что от его грубого голоса, пропитанного кровью, вянут лилии: «*У veo secarse los lirios / al contacto de mi voz / manchada de luz sangrienta*» (Я вижу, как сохнут ирисы, соприкасаясь с моим голосом, запятнанным кровавым светом).<sup>12</sup> Звук несёт в себе ощущение цвета. Цвет подан косвенно и синтетически: через слияние понятий ‘свет’ и ‘кровь’, последнее из которых несёт в себе совмещенное воздействие и прямого, и переносного значений. Прямое значение выступает как означающее, как форма, по отношению к переносному – означаемому. Происходит фузия слухового и зрительного восприятия, осложненная дополнительными реминисценциями: свет даёт тепловой эффект, а кровь может восприниматься и обонятельными, и тактильными, и вкусовыми анализаторами. За счет синестетических образов реальность кардинально субъективируется в творчестве поэтов, умышленно избегающих ‘правдивых’ картин [1, с. 425-426].

У Есенина, как мы помним, берёзовым языком говорила роща, а у Лорки языком лилий говорит ветер: «*Las palabras del viento eran suaves / con hondura de lirios*» [7, URL]. (Слова ветра были нежны, в них была глубина лилий. Заметим, что слово *lirio* переводится и как *лилия*, и как *ирис*. В. Шмаков перевёл эту строку так: «Звенели слова ветровые / нежнее ирисов вешних» [13, URL]. Возможно, Лорка имел ввиду фиолетовый тон ириса. В оригинале нежный ветер *леleeет* и успокаивает, как томный цветок. В переводе ветер звенит, и параллель с вешними ирисами уходит в мажорную тональность, становится стилистическим антонимом лоркианскому минору.

Оливковым Лорка называет голос своего друга Сальвадопа Дали: «¡Oh Salvador Dalí, *de voz aceitunada!* <...> / *Alabo tus ansias de eterno limitado*». А убаюкивающий напев колыбельной песни

---

<sup>12</sup> Canción menor. [http://www.federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/libro\\_de\\_poemas.htm](http://www.federicogarcialorca.net/obras_lorca/libro_de_poemas.htm).

видится стихотворцу синим: «tu amor de madre que sueña lejanas / visiones de cunas en ambientes quietos, / hilando en los labios *lo azul de la nana*». (Elegía). У героини многих его элегий Лолы – фиолетовый голос: “Tiene verdes los ojos y violeta la voz”. Каков он, фиолетовый голос? Нежный? Глубокий? Низкий? Из-за неясности ассоциации ‘звук голоса – фиолетовый цвет’ в одном из первых напечатанных переводов – Музы Павловой – возникает эпитете *фиалковый*, дающий более прямую – не цветовую, а цветочную – ассоциацию с нежностью: «У неё *фиалковый* голос / и зелёный цвет глаз». Марк Евсеевич Саперштейн-Самаев сначала окрасил голос голубым: «Взгляд у неё – зелёный, / голос её – голубой», затем – лиловым: «Взгляд у ней зелен-зелен, / голос её – лилов». Склоняться к мысли о том, что сиренево-фиолетовые оттенки имеют коннотацию нежности, нас заставляет активная и разветвленная парадигматика сине-лиловой тишины и тот факт, что красный цвет, спектрально противостоящий синему, наделён коннотативной семантикой отваги, ярости, дерзости, агрессивности, страстности [2, с. 219]. *Красные крики* желания и страсти исторгает черешневое дерево в стихотворении “Si tú”: “bajo el cerezo, / Pleno de rojos gritos, / te deseo” [7, URL]. *Красный* голос был у отважного андалузца Антонио де Камборьо (Muerte de Antoñito el Camborio), павшего в неравной схватке с четырьмя противниками. Точнее, это был *voz de clavel varonil* – *голос мужественной гвоздики*. Этот вокально-гвоздичный авторский оборот был переведен Анатолием Гелескулом как *окровавленный голос* с потерей растительной номинации, а с ней и цвета, пропитанного коннотативными обертонами, обрисовывающими характер героя. Намного лучше было бы ‘голоса *красный цветок*’, ‘голоса *алый тюльпан*’, ‘голоса *мак кровавый*’, ‘голоса *мак багряный*’ или ‘*кровавый пион баритона*’.

Цыганский романсеро Федерико буквально буйствует цветовыми и светозвуковыми синестезиями, восходящими к фольклору самобытной песенной культуры Андалусии, испытавшей сильнейшее арабское влияние. Обратимся к “Romance de la pena negra”. Название романса знает два перевода: «Романс о черной тоске» и «Романс о черной печали». Название содержит синестезию, но она универсальна и воображения не поражает. Но есть строфа, которая заводит в тупик поиски приемлемого перевода.

**Оригинал**

Cobre amarillo, su carne,  
 Huele a caballo y a sombra.  
 Yunque ahumados sus pechos,  
 gimen canciones redondas

**Подстрочник**

Желтая медь – её тело  
 Пахнет конём и тенью  
 Дымные наковальни – её груди  
 Стонут круглыми песнями

Тему этого стихотворения мы готовы определить как ‘женщина и основной инстинкт’. Цыганка Соледад рвётся к возлюбленному. Бег взбудораженного коня, вырвавшегося из мира теней и туманов, создает особое ощущение эмоционального напряжения и неминуемого срыва в пропасть. Конь – символ неудержимой страсти, разнузданных инстинктов. Для цыгана конь пахнет волей и своеволием – самой главной цыганской ценностью, – и олицетворяет неконтролируемые импульсы, неизбежность, фатальность. Он летит, подобный ветру, клубясь туманом, рисуя волну-облако силуэтом крупа на волнисто-холмистом горизонте. Своеволем, несдержанностью эмоций и чувств – и мистикой – конём и тенями – веет от цыганки Соледад Монтойи. Она охвачена безотчетной тоской, тоской по тому, чего нет. Она – это и есть сама безотчетная тоска. На самом деле героиня стихотворения – вовсе не женщина, а *эмоция*: причем именно тоска, а не печаль. Печаль слаба, от нее можно отвлечься, а тоска непреодолима, тоска – это наваждение. Печаль имеет интеллектуальную, духовную природу, а тоска – гормональную. Тоска может быть смертельной, а печаль – нет. Тоска может быть безысходной, а печаль не может. Это уникальная эмоция цыган – весёлая тоска, печальная радость, особый шик давать волю страстям и – жить в мечтах.

Переводчики предлагают следующие русские ответы на андалузские вызовы поэтического синтеза чувств:

Желтая медь ее тела  
 пахнет конем и туманом.  
 Грудь, черней наковален,  
 стонут напевом чеканным.  
 (Пер. А. Гелескула)

Желтая медь – ее тело -  
 веет пустыней и тьмою.  
 Грудь ее – наковальни-  
 круглыми песнями ноют.  
 (Пер. М. Парнаха)

Первый перевод сохранил коня. Но конь не вызывает у нас нужных ассоциаций и мыслей. Второй перевод убрал коня, но включил тему раздолья, простора. Слово *caballo/конь* – хрестоматийный пример межкультурного когнитивного диссонанса. В слове *caballo* и в понятии *pena negra* закодированы базисные константы и антиномии испанской этнической вербальной ментальности, осложненные обонятельными и звуковыми ассоциациями. Грудь Соледад уподоблена наковальне: так она раскалена, и, как кузнечный молот, стучит в ней её немотствующее сердце. В ударах сердца стенает страсть, любовь, душа. Поэтому грудь стонет дымными песнями, которые круглы из-за повторяемости стоны и из-за телесной сферической формы груди. Телесные, тактильные, звуковые, обонятельные, тепловые ощущения создают особую многомерную самобытность образа. Кроме женской груди, Лорка наделяет голосом многие безголосые сущности, что видится нам проявлением чисто авторской, индивидуальной синестезии. Поют траурные псалмы лаковые остроконечные туфли архангела Гавриила, который, спускаясь с небес, рвёт ими георгины воздуха и губит эти воображаемые георгины: “Sus zapatos de charol / rompen las dalias del aire, / con los dos ritmos que cantan / breves lutos celestiales” [10, URL]. Воет дрожащим голосом снег за дверью, как знакомая нам выюга и метель: “La nieve gime y tiembla / por detrás de la puerta” (Canción de la muerte requeña [7, URL]). Петь у поэта, пускай и немую песню, способна даже кровь: “Sangre resbalada gime / muda canción de serpiente”. На ассоциацию с мелодией выводит поэта извилистая линия кровавого ручейка. На редкость точен перевод этой фразы, созданный А. Гелескулом: «А кровь змеится и *стонет / немую песней змеиной*» [3, с. 495]. В переводе Павла Грушко «кровь свой напев змеиный / тихо лепечет в травах» [3, с. 610].

Образ страстной женщины дал название самому известному романсу цыганского цикла “La casada infiel”/ «Неверная жена». Ночь грехопадения начинается с того, что “se apagaron los faroles / y se encendieron los grillos” (погасли фонари и *зажглись кузнечики*) [10, URL]. Строфа сталкивает визуальные и акустические впечатления, включая антонимическую ‘световую’ глагольную пару «погасли-зажглись». В ней свечение сопрягается со звуком. Звук преподносится как свет. Этот деликатный момент синестезии талант-



ливо и бережно сохранён в переводе А. Гелескула: «То было ночью Сант-Яго – / и, словно сговору рады, / в округе огни погасли / и замерцали цикады» [3, с. 497]. Стрекот кузнечиков действительно может восприниматься как высокочастотное, дрожащее, неровное и нервное освещение. Эта прерывистость звука и света как общий светозвуковой синкретический признак прекрасно передана по-русски глаголом *мерцать*, во внутренней форме которого есть и мрак, и мигание-дискретность, и противопоставление слову гаснуть. Мерцание как характеристика и звука, и цвета, и света, и сердцебиения, и чувств не покидает творчества испанских поэтов двадцатого века.

Можно считать синестезию искажением восприятия, а можно – перцептивно-эстетическим своеобразием духовности творческой языковой личности. В синестезии всегда есть иносказание, где эпитет приобретает дополнительное значение, испытав как семантический сдвиг, так и семантическое приращение. Синестезия – это ёмкий ресурс усиления значимости коннотативных обертонов семантики всего поэтического произведения и его эмоционально-эстетического воздействия.

Синестезия базируется на фузии ощущений и представляет собой общечеловеческий психологический феномен, поддающийся вербализации в любом языке. Синестезия как лингвистическое явление состоит в соединении воедино обозначений разнородных ощущений для нюансированной характеристики широкого круга объектов, признаков или явлений и выражения субъектом речи эмоционально-оценочного отношения к ним. Благодаря синестезии весь поэтический текст приобретает удивительную глубину эстетического воздействия и эмоционально-экспрессивную многомерность. Образы, пропитанные синтезом ощущений, напоминают о том, как бездонно многолик наш мир и указывают на принципиальную множественность семиотических интерпретаций реальности, воспринимаемой нами в разнообразных сенсорных оттенках, открытых для игры воображения и бесконечного множества ассоциативных связей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Галанкина И.И., Перфильева Н.В. Иллюзия достоверности: неокантианские метафоры Федерико Гарсиа Лорки. // Функциональная семантика языка, семиотика знаковых систем и методы их изучения. II Новиковские чтения. Материалы международной научной конференции. – М.: РУДН, 2009. – С. 424-426.
2. Дубровина К.Н. Семантико-стилистический анализ лирики Федерико Гарсиа Лорки (на материале цветообозначений). Дисс. ... канд. филол. наук. – М.: 1970.
3. Испанская поэзия в русских переводах: Сборник / Сост. С. Гончаренко. – М.: Радуга, 1984.
4. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. – М.: Эксмо, 2006.
5. Хуан Рамон Хименес. Стихотворения. [Электронный ресурс] [http://lib.ru/POEZIQ/HIMENES/himenes1\\_1.txt](http://lib.ru/POEZIQ/HIMENES/himenes1_1.txt)
6. García Lorca Federico. La imagen poética de don Luis de Góngora // *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1955, pp. 68-71. [Электронный ресурс] [http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs\\_gongo02.html](http://www.udc.es/tempo/cuestiones20/docs_gongo02.html)
7. García Lorca F. [Электронный ресурс] <http://www.federicogarcialorca.net/index.htm>
8. González García C., Herrero Hitos I. Empatía, emociones y tacto. [Электронный ресурс] [http://www.ugr.es/~setchift/docs/cualia/sinestesiaempatia\\_emociones\\_tacto.pdf](http://www.ugr.es/~setchift/docs/cualia/sinestesiaempatia_emociones_tacto.pdf)
9. Köhler, W (1947). *Gestalt Psychology*, 2nd ed. – New York: Liveright. p. 224.
10. Poemas del alma [Электронный ресурс] <http://www.poemas-del-alma.com>
11. Poesía en español – Spanish poetry. [Электронный ресурс] <http://www.poesi.as/jrj36071.htm>
12. Rubén Darío. [Электронный ресурс] <http://www.los-poetas.com/a/dario2.htm>
13. World Art. [Электронный ресурс] <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=14121>