

УДК 008:75.01

### ЯЗЫК ПИСЕМ И ЯЗЫК ЖИВОПИСИ: СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ЭПИСТОЛЯРНЫХ ТЕКСТАХ ЯКОВА БАСОВА

*Володин А. Н.*

*Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь, Российская Федерация.*

*E-mail: stburah@gmail.com*

Центральное место в статье уделено проявлению синестетического мышления в эпистолярном наследии крымского художника Я. А. Басова (1914–2004). Синестезия представлена в качестве психического феномена, порождающего тексты с большим, чем у обычных текстов, потенциалом к генерированию новой информации. На примерах интерсемиотического перевода, который осуществляет художник в ходе описания собственных произведений, обосновывается подвижность границ между языками искусств и, как следствие, – между вербальными и визуальными текстами. В эпистолярных текстах синестезия проявляется в виде «синтеза искусств» как имплицитно, в языке описания визуальных образов, так и эксплицитно, – в рассуждениях художника над выразительными возможностями различных искусств. Источниковой базой исследования выступили черновики писем акварелиста, что неизбежно привело к параллельному обсуждению эвристического потенциала данного типа источника в рамках семиотики культуры. Корреспонденция личности представлена как «метаструктурное пространство» по отношению к действительности и «внутреннему миру» художника. Письма и акварели Я. А. Басова составляют единую семиотическую действительность: границы между художественным высказыванием художника и его частным дружеским письмом условны – в какой-то момент одно высказывание становится продолжением другого.

**Ключевые слова:** Я. Басов, синестезия, языки искусств, интерсемиотический перевод, эпистолярный текст, синтез искусств.

Одним из важных достижений семиотики стал трансфер выражения «язык искусства» из области метафор в область научной терминологии. Идея наличия у каждого вида искусства собственного языка, изначально сформулированная представителями европейского романтизма (прежде всего – В. фон Гумбольдтом) и развитая в рамках авангарда и русской формальной школы первой трети XX века, стала важным положением для европейской и русской семиотики. Была утверждена текстуальная сущность произведений искусства; художественные средства были описаны в качестве знаковых систем, устроенных по типу языка [1].

С этой точки зрения, виды искусства являются сложными изоморфными системами, что обуславливает возможность не только сопоставления языков искусств («ритм» в архитектуре, «музыкальность» живописи и т. д.), но и

органического соединения их в синтетическом художественном образе (напр., см. ранние литературные эксперименты С. Н. Сергеева-Ценского с живописностью литературы; «музыкальную» главу в романе Дж. Джойса «Улисс»). Существует два типа синтеза искусств: первый – «соединение образных средств различных искусств в едином художественном образе, представляющем новую художественную реальность», второй – «особый тип художественного творчества, направленный на создание [нового вида] синтетического искусства, <...>, соединения разнородных элементов, с помощью которых возникает новое художественное явление (цирк, театр, кино и т. п.)» [2, с. 7].

Истоки изучения синтеза искусств восходят к философии искусства романтизма йенского кружка (бр. Шлегели, Новалис, Тик, Шеллинг и другие); проблема обладает обширной историографией. Наиболее важными вехами исследования феномена в отечественной науке стали размышления П. А. Флоренского (изучение «храмового действия» в качестве синтеза искусств) [3], Д. В. Сарабьянова (анализ синтеза в аспекте единства духовного и материального) [4], Б. М. Галеева (определение сущности синтетического искусства в качестве единства противоречий) [5], И. А. Азизяна (целостная характеристика диалога искусств в Серебряном веке) [7] и другие.

Синтез в области искусств возможен благодаря особому механизму мышления – синестезии, которую можно описать в качестве комплексной специфической «формы взаимодействия в целостной системе человеческой чувственности как концентрированную и симультанную актуализацию чувственности в широком спектре ее проявлений» [7, с. 167].

Синестезия не является исключительно психологическим фактом ввиду того, что она «может быть посредником и/или воздействовать в качестве символического понятийного уровня репрезентации» [8]. Современные исследователи Л. П. Прокофьева, С. В. Воронин предлагают терминологически разделить проявление собственно межчувственных ассоциаций и синестезию, «результатом которых на первосигнальном уровне является перенос качества ощущения <...>, на второсигнальном же уровне – перенос значения» [9, с. 77]. Синестезия, будучи зафиксирована в какой-либо знаковой системе, предстает системой с потенциалом к генерированию новых сообщений большим, чем у обычных текстов. В художественной культуре синестезия обретает форму символа. Это происходит в связи с тем, что символ как тип знака способен вмещать в себя наибольшее количество информации, что делает его наилучшим медиатором смыслов.

Предметом исследования данной статьи является синестезия и синтетические художественные образы в творчестве известного крымского акварелиста Я. А. Басова (1914–2004) сквозь призму его эпистолярного наследия. Становление художника связано с именем академика Н. С. Самокиша, с преподавателями Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (Н. Наумовым, Д. Кардовским, В. Шухаевым).

Исследовательский интерес к личности Я. А. Басова обусловлен не только самобытными акварельными образами, но и систематической рефлексией собственного творческого пути и живописного языка. Часть этой рефлексии

сохранилась в дневниках и эссе (см. «Творчество – это судьба» [10]), часть – в эпистолярном наследии. Письма, вместе с другими текстам творческой личности, составляют единую семиотическую действительность, а, значит, границы между художественным высказыванием личности (в виде поэтического, пластического, музыкального текста) и его частным дружеским письмом условны – в какой-то момент одно высказывание может оказаться продолжением другого.

В качестве иллюстрации можно привести отношение к эпистолярным текстам в рамках художественного течения Серебряного века – символизма, предполагавшего отсутствие грани между искусством и жизнью. Письмо становилось одной из форм проявления творческого духа личности. Исследователь И. А. Берендеева, рассматривая стратегию и практику житнетворчества в эпистолярном наследии А. Блока, указывает на то, что для его писем и поэзии «общим знаменателем, отличительной особенностью, общей “метатемой” является личность самого адресанта, <...> в его взаимосвязи с искусством и жизнью» [11, с. 153]. Характерно, что поэт «хотел некоторые из писем включить в книгу “Стихов о Прекрасной Даме”» [11, с. 153], т. е. письма и поэзия составляли единую художественную реальность.

Взаимосвязь художественных и эпистолярных текстов стала постоянным предметом исследования в рамках литературоведения. Письмо часто воспринимается в качестве творческой лаборатории писателя (и даже больше, например, см. статью Н. Л. Степанова «Письма Пушкина как литературный жанр» [12]. Этот взгляд подсказан использованием для передачи художественных и нехудожественных сообщений (условно) единого кода – вербального. Но может ли являться эпистолярный текст творческой лабораторией для творца, художественный язык которого невербален?

На данный вопрос отчасти отвечают исследования последних лет, посвященные эпистолярному творчеству композиторов. Большая их часть затрагивает проблему отражения творческого пути автора эпистолярного текста и, имплицитно, проникновению музыкального кода в вербальный код эпистолярного текста. Прежде всего обращает на себя внимание ряд статей В. И. Юдиной, разрабатывающей «музыкальные письма» Василия Калинникова в качестве синтеза музыки и эпистолярного жанра [13; 14]; исследования М. Л. Зайцевой, посвященные проявлению синестезийного мышления в эпистолярной литературе композиторов-романтиков [15; 16]; анализ случаев включения в эпистолярный текст музыкального кода [17]; особняком стоит исследование Е. Е. Бразговской интерсемиотического перевода [18]. Тема взаимодействия визуальных и вербальных знаков также является новой для науки, в отечественном пространстве она разрабатывалась почти исключительно в рамках культуры русского модерна и авангарда. Наиболее четко данная проблема поставлена и разработана в книге В. В. Фещенко и О. В. Коваля «Сотворение знака. Очерки о лингвостетике и семиотике искусства» [19, с. 212].

Исследователи используют для обозначения перевода вербальных знаков в невербальные термин «трансмутация» (вслед за Р. Якобсоном и У. Эко), для перевода невербальных знаков в вербальные – «экфрасис» (исходя из длительной литературоведческой традиции). Отдельно авторы книги выделяют случай

автоперевода вербальных знаков в невербальные и обратно (или наоборот) – «автоэкфрасис», а также подчеркивают, что данные интерсемиотические переводы присущи именно авангардному способу мышления и творчества.

Хотелось бы отметить неудовлетворительность понятия «экфрасис» и «автоэкфрасис» в некоторых контекстах. На наш взгляд, следует четко разделять случаи интерсемиотического перевода, основанные на синестетическом восприятии мира, и случаи интерсемиотического перевода, основанные на иных механизмах мышления. Подробнее об этом см. [20].

Я. А. Басов оформился в качестве художника после заката авангардного искусства, но удивительным образом продолжил традиции авангардного мышления: с конца 50-х годов, желая вырваться за рамки привычного художественного языка, он оставляет «масло» (которым писал более 30 лет) и переходит к акварельным краскам. Впоследствии художник начинает активно вести дневник, в котором запечатлевает процесс поиска новой выразительности; постепенно его художественные интенции находят отражение и в эпистолярных текстах. На протяжении всего периода «акварельного творчества» Я. А. Басов практически путем «нащупывает» свой новый язык, разрабатывает собственную семантическую систему живописных образов. Прагматика его текстов (как визуальных, так и вербальных) – одновременно обращена как к внутреннему миру адресата, так и внутреннему миру адресанта.

Благодаря вербальной фиксации хода анализа художественного творчества, эпистолярные тексты Я. А. Басова выступают не просто как сообщения адресанта к адресату, но и как последовательность метаописаний, в ходе которой вырабатывается знаковая система с уникальной вербальной грамматикой, тесно связанная с живописным языком автора. В новой грамматике Я. А. Басова исчезает привычная конвенциональная связь, существующая между означающим и означаемым, вербальный знак «приобретает вторичные черты иконизма, что отражается на возникновении “непереводимости”» его на естественный язык [21, с. 27]. Иконизированному знаку соответствует не точное значение, а «некоторое смысловое пятно с размытыми границами и постепенными переходами в область другого смысла» [21, с. 55].

Иконический язык возникает в эпистолярных текстах художника в ограниченном наборе случаев. Прежде всего – при описании того или иного предмета живописи, или уже созданной акварели. Автор отказывается от подробного описания полотна, рисуя словами быстро, «тонкими мазками»: «Рвано-вечернее, сине-фиолетовое небо. Красно-синие кусты и лес на горизонте. Прочерк снизу вверх силуэтов нервных деревьев»<sup>1</sup> [22]; «Желтый лес. Рыхлая земля, все бурое после зимы. Предвечернее теплое небо. В этом почти нерасчлененном пространстве чуть намеки, силуэты деревьев, ветвей, на земле несколько неопределенных пятен снега и кое-где отблески протаявшей воды» [23]. Именно в данных ситуациях проявляется склонность художника к синтетическому мышлению («интермедиальному» восприятию мира). Лучшие пейзажи художника имеют

---

<sup>1</sup> Здесь и дальше цитируются письма, находящиеся в семейном архиве А. Я. Басова, сына художника.

синестетическую природу и представляют собой символы. В эпистолярном наследии это проявляется как имплицитно, в языке описания визуальных образов, так и эксплицитно, – в рассуждениях художника над различными языками искусств.

Прежде чем перейти к описанию этих двух уровней проявлений, обратимся к мировоззренческим основаниям синтеза искусств Я. А. Басова. Уместны параллели между художником и йенскими романтиками – первыми теоретиками синтеза искусств. Теории последних были нераздельно взаимосвязаны с утопическим учением о «всекультуре», где синтез всех искусств – высшая форма коммуникации, непосредственное условие достижения абсолютного блага на планете.

Художник не только рассматривает искусство как «вершину человеческого общения» [10, с. 29], как способ «защитить мир» [10, с. 225], но и неоднократно сравнивает себя с романтиками. И для романтиков, и для Я. А. Басова характерна ситуация романтического двоемирия, рождающаяся из несоответствия идеального и реального миров, мечты и жизни. Если романтики предлагали искать выход в фантастических мирах и экзотических странах, то художник ищет опору в окружающей его действительности. Пейзаж призван указать пути обретения очищенной от обыденного восприятия реальности, научить прикасаться к ней не только посредством искусства, но и без какого-либо медиатора.

Для художника искусство как таковое – «единственная возможность познать разнообразие мира через неповторимую индивидуальность чувств другого человека» [10, с. 29]. Пласт «индивидуальности чувств» становится местом перевода любых художественных образов на символический язык пейзажа. Характерно высказывание художника после прочтения книги, посвященной жизни и творчеству скульптора Эмиля Антуана Бурделя «Искусство скульптуры»: «Для меня нет скульптуры, живописи, акварели отдельно самих по себе. Есть одно угнетающее и всепожирающее творчество», «так уж сложилось, что я все бы на свете перевел в акварель, но Бурдель – дьявол – его перевести невозможно» [24]. Художественные произведения, впечатлившие художника, органически переходят на бумагу в виде акварелей: графического выражения «чувственного» мира. Так создается галерея разнообразных символических пейзажей, бесчисленное множество эмоциональных «состояний».

Поэзия выступает для творца одним из постоянных источников живописной образности, а «поэтичность» – неременным требованием к пейзажу. На строки А. Фета, которые приводит корреспондент, Я. А. Басов отвечает: «Удивительно: поэзия его все время вызывает живописные образные ассоциации, и хочется уже, в свою очередь, по ним создавать новые пейзажи». Живописца волнуют непредсказуемые «мысли и чувства» А. Фета, которые «прекрасны и “нерукотворны”, как видения природы и все, что происходит в ней» [25].

Характерно, что художник проводит различие между поэтическим/непоэтическим прежде всего в ключе переводимости/непереводимости художественного образа на вербальный язык. В одном из писем поэтическое мастерство Б. Пастернака сопоставляется с фотографической точностью образов одного из современных художников. Я. А. Басов приводит всего две строки: «Светало. Рассвет, как пылинки золы / Последние звезды сметал с небосвода». Он

подчеркивает «нереальность» художественного образа, в который «мы не только доподлинно верим, мы зачарованы музыкой – смыслом» [26], его невозможно пересказать на естественном языке. В свою очередь, картина современного художника («Мать») лишь натуралистически подтверждает мир и может быть точно описана языком: «Для искусства мать – не женщина, которая родила, а образ, наделенный духовным представлением о матери». Отсутствие духовного осмысления и любовь к красоте – «это все то, без чего искусство не может существовать» [26].

О сопоставимости языков живописи и поэзии художник говорит после посещения его мастерской А. Вознесенским. В ходе диалога поэт сравнил увиденные акварели с поэзией, «в смысле ее исходных и ритмических построений рифм» [27]. Это позволяет Я. А. Басову предположить, каковы «отправные начала» живописи, музыки и поэзии, которые возникают в художнике «как реагирование на внешние причины средствами цвета [у художника] или звука у музыканта. Просто звук или цвет сам по себе еще не чувство, и в этом “реагировании” рождается сразу “форма” цвета или звука. Хотя бы в приблизительной или более конкретной стадии» [27].

Эмоции, непосредственно вызванные «цветовыми желаниями», становятся фактором развития, «движения» художественного языка; позволяют обнаруживать новые формы для выражения духовного мира. Индивидуальный живописный язык художника хорошо иллюстрирует мысли В. Гумбольдта о том, что «язык есть не продукт деятельности (Ergon), а деятельность (Energeia)», «язык представляет собой постоянно возобновляющуюся работу духа, направленную на то, чтобы сделать артикулируемый звук пригодным для выражения мысли» [28, с. 70]. В этом непрекращающемся движении Я. А. Басов находит опору для своего нового языка в музыкальном искусстве: как для эпистолярного, так и для живописного.

Одним из важнейших понятий, которое художник заимствует из музыкальной теории, становится «симфония» (с др.-греч. *συμφωνία* – «созвучие», «стройное звучание», «стройность»). Это понятие помогает зафиксировать особое качество пейзажа, когда все его «элементы» находятся в гармонических диалогических отношениях. Использование музыкальных терминов оказывается не случайной метафорой, но самим способом мышления, неотделимым от эпистолярного и художественного языков. Музыкаведческие термины причудливо сплетаются с живописными: «Симфонизировать акварель. В напряжении тонов и цвета, максимально сблизить восприятие отдельных частей пейзажа. Взять все в густых регистрах общей тональности. Ввести больше горячих тонов – дабы сам цвет был пронизан солнечным светом, а не окраской поверхности». Художник часто прибегает к музыкальным терминам в описаниях собственных работ. В другом письме: «Эти пятна снега случайные, маленькие аккорды общей симфонии состояния»; «Напряженно красно-коричневая земля, кустарники с ультрамарином сзади и белая музыка пятен снега» [29].

Отдельно подчеркнем роль слова «пятно» в эпистолярных текстах Я. А. Басова. Для того чтобы совершить интерсемиотический перевод, художник должен мыслить художественным образом. Один из важнейших способов мышления

любого художника является мышление «пятном» (особенно в акварельных работах, где линия вынужденно подчинена пятну). Данная зависимость переходит и в эпистолярный текст: «...солнце едва было видно огненным пятном» [30], «...буйно ударила зелень, в которой тонут белые пятна цветущих вишен» [31], «...например, яблоко: влажной кистью залить всепятно яблока темно-зеленым тоном и тут же “по мокрому” тронуть теплым розовым...» [32].

Для описания пластической и ритмической выразительности визуального образа Я. А. Басов вынужден постоянно прибегать к музыкальной терминологии. Музыкальные термины в эпистолярных текстах значительно меняют свою семантику, становятся частью знаковой системы совершенно иного уровня. Для художника «симфонизация» акварели не только несет смысл общей согласованности визуального образа, но определенной ее ступени, – когда «стихийность, цвет, техника – все ушло внутрь, и со зрителем один на один говорит засимфонизированное состояние, чувство художника» [33]. Обратим внимание и на последнюю фразу цитаты – художник указывает на то, что именно «симфонизируется» посредством живописных средств. Для Я. А. Басова внутренний мир творца является основополагающей творческой категорией. Он является отправной точкой для любого художественного языка и главной составляющей любого художественного произведения.

Знаменательны в контексте синтеза искусств рассуждения о цвете. Они помогают увидеть взаимосвязь музыки и цвета в мировосприятии художника на принципиально ином уровне. Цвет как базовый элемент живописи неотъемлемо соотнесен со звуком как базовым элементом музыки: цвет на полотне «не покраска поверхности, но активный ритмический звук нашей души. <...> близнец цвета – тон. Они всё время вместе. Тон или поднимает, или гасит звучание цвета. В одном цвете ряд тональностей создает певучесть цвета, удлиняет его общую мелодичную структуру. Таким образом, цвет сам по себе не бомбардирует отдельными ударами и даже в напряжении сильных звуков, как бы сцепляется между отдельными тоновыми участками, звучит единым хоралом» [34]. В качестве примера художник приводит живопись П. Сезанна, в работах которого – «кованность цвета, оркестрованного в единстве впечатлений» [34].

Некоторые пейзажи (или их элементы) напрямую вызывают ассоциации с тем или иным композитором, произведением, музыкальным жанром. Анализируя одну из собственных работ «Весенняя вода», художник замечает: «Там деревья в разливной воде, затоплены основания, но <...> обреченности нет. Есть свет солнца. Как будто могучая нота Бетховена» [22]. Рассказывая адресату о своем отношении к морю, художник описывает некоторые состояния природы, вновь и вновь прибегая к музыкальным ассоциациям для более точного выражения смысла: «Небо было камертоном для картины <...> Особенно глубокой осенью и зимой, когда густые серые облака распластаны над морем, как широкие крылья чайки. Или когда горячий золотой луч солнца прожигал толщу облаков и с высоты [нырял] в пучину черной воды. Нет ничего прекрасней, ничего величественней этого. Гимн, исполняемый колоссальным оркестром. Музыка, в которой звучало величие духа» [35].

Случаи порождения художественных образов под влиянием музыки, по словам самого художника, относительно редки: «Неоконченная симфония» Шуберта вызывает ассоциации с морем; «некоторые маленькие вещи Равеля и Дебюсси» – пейзажи, выполненные в импрессионистской технике; «Времена года» Чайковского – «прямые, иногда натуралистические представления. Истинное удовольствие получаешь от музыки Рахманинова, когда за ней видишь духовный образ России» [10, с. 22]. В иных случаях музыка влияет на общее настроение произведения.

Я. А. Басов указывает, что ритм в живописи не является простым размещением линий и форм на плоскости, это «и пульсация цвета, контрастов, всё, что изнутри возбуждает в нас остроту восприятия. Недосказать – прервать на ту долю секунды, когда вновь встретишь прерванный импульс, как бы заряд – полет, заряд – полет и т. д. Непрерывное улавливание импульсов отражения. Мгновение не может остановиться, мысль, чувство досказывают. В этой возможности продления – острота восприятия, закрепленная сильней предыдущего созерцания» [36].

Я. А. Басов мыслит художественный образ во многих искусствах. Если музыкальность (с позиций ритма и «созвучия» образа) составляет неотъемлемую часть мышления художника, то к языку других искусств он прибегает в исключительно редких случаях. Характерно, например, его обращение к театральному искусству для описания процесса создания пейзажей: «Непрерывно возникающие образы разыгрывают на листах бумаги новые и новые мизансцены, и мои актеры – земля, небо, вода, цвет, деревья – получают задачи своеобразно роли и финалу всей сцены» [37]. И, продолжая «театральную» тему, художник указывает на необходимость писать пейзаж «не с авансцены, а создавать его вокруг зрителя, как бы поглощать его целиком» [37].

Проведенное исследование позволяет утверждать наличие в эпистолярном наследии крымского художника Я. А. Басова продолжения традиций авангардного мышления, в частности, в виде устойчивого влияния визуального языка художника на язык вербальный (а если точнее – их взаимообусловленность). Наиболее ярко она проявляется в случаях проявления синестезии и синтетической художественной образности. Эти случаи проявляются на различных уровнях: на имплицитном – в ходе интерсемиотического перевода с визуального на вербальный язык («автоэкфрасис»); на эксплицитном – в ходе обсуждения выразительных возможностей языков искусств. Письма художника не являются творческой лабораторией, но выступают в качестве метаструктурного пространства по отношению к внутреннему миру художника, т.е. представляют собой систему языков и текстов, созданных в ходе описания и обсуждения акварелей, процесса их конституирования. В целом эпистолярные тексты выступают средством вербализации специфического художественного мировидения Я. Басова, семантика вербальных единиц значительно отличается от общепринятой.

Эпистолярное наследие Я. А. Басова регистрирует специфический способ мышления художника, который позволяет ему рассматривать найденный художественный образ в пространстве практически всех искусств. Такой анализ позволяет Я. А. Басову изучить потенциал воздействия на человека какого-либо языка искусств и, в свою очередь, обновить собственный живописный язык.



Список литературы

1. Фещенко В. В. Искусство как язык, язык как искусство: терминологический и концептуальный трансфер / В. В. Фещенко // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. 2016. – Т. 7. – № 7. – С. 49–69.
2. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре / Д. С. Берестовская. – Симферополь: «АРИАЛ», 2010. – 230 с.
3. Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. / П. А. Флоренский. – Т. 2. – М.: Мысль, 1996. – 877 с.
4. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля / Д. В. Сарабьянов. – М.: Галарт, 2001. – 343 с.
5. Галеев Б. М. Светомузыка: становление и сущность нового искусства / Б. М. Галеев. – Казань: Татарское книжное издательство, 1976. – 272 с.
6. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 398 с.
7. Берестовская Д. С. Синтез искусств и образный язык художественного творчества / Д. С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 52. – Т. 2. – С. 167–171.
8. Прокофьева Л. П. Синестезия в современной научной парадигме / Л. П. Прокофьева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология, журналистика. – 2010. – № 1. – Т. 10. – С. 3–10.
9. Воронин С. В. Основы фоносемантики / С. В. Воронин. – Л.: Издательство ЛГУ, 1982. – 243 с.
10. Басов Я. А. Творчество – это судьба / Я. А. Басов. – К.: КМЦ Поэзия, 1998. – 241 с.
11. Берендеева И. А. Письма А. Блока: на границе жизни и творчества / И. А. Берендеева // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2009. – № 1. – С. 150–156.
12. Степанов Н. Л. Письма Пушкина как литературный жанр / Н. Л. Степанов // Теория литературы. – 1965. – Т. 3. – С. 450–456.
13. Юдина В. И. Музыкальные письма Василия Калинникова: художественные страницы автобиографии композитора / В. И. Юдина // Музыковедение. – 2010. – № 11. – С. 10–15.
14. Юдина В. И. Художественное своеобразие музыкальных писем В. С. Калинникова / В. И. Юдина // Вестник Томского государственного университета. – 2010. – № 340. – С. 87–93.
15. Зайцева М. Л. Феномен синестезии в европейском музыкальном искусстве эпохи романтизма / М. Л. Зайцева // Траектория науки. – 2016. – № 11 (16). – Т. 2.
16. Зайцева М. Л. Особенности синестезии в художественном сознании композиторов-романтиков / М. Л. Зайцева // Культура и искусство. – 2017. – № 2. – С. 61–69.
17. Казунина А. С. Эпистолярный эпизод «Бурного лета» (о письмах А. К. Лядова в Великом Новгороде) / А. С. Казунина // Музыковедение. – 2016. – № 11. – С. 3–10.
18. Бразговская Е. Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод / Е. Е. Бразговская // Критика и семиотика. – 2014. – № 1. – С. 30–47.
19. Фещенко В. В. Сотворение знака: Очерки о лингвостетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 640 с.
20. Берестовская Д. С. Экфрасис и (или?) синтез искусств / Д. С. Берестовская // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – 7 (7). – С. 30–39.
21. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб: Азбука, 2014. – 416 с.
22. Басов Я. А. Ваше письмо прекрасное, горячее, сильное [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1987.
23. Басов Я. А. «Обличительная» литература широким потоком за эти 3 года... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], [б.г.].
24. Басов Я. А. Мне трудно подобрать слова... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1980.
25. Басов Я. А. Какие прекрасные слова Фета Вы привели... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1987.
26. Басов Я. А. Дождялся и я. Вы заговорили о весне... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1988.
27. Басов Я. А. Мне часто говорили писатели и поэты, что живопись... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1976.

28. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт; общ. ред. Г. В. Рамишвили. – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2000. – 400 с.
29. Басов Я. А. Ваш звонок из Москвы привёл меня в полное смятение [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], [б.г.].
30. Басов Я. А. Строки письма Ольги Александровны о свечении розово-сиреневого... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], [б.г.].
31. Басов Я. А. Всё ждал ответа на «морское письмо» и, не дождавшись... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1979.
32. Басов Я. А. Получил. Рад, что у Вас не утихает интерес к акварели [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], [б.г.].
33. Басов Я. А. Вы хоть и не крымчанин, но получилось так, что... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1980.
34. Басов Я. А. Что делать – грусть. Всё время не работаю. [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1980.
35. Басов Я. А. Мне говорили актёры, что они предпочитают играть... [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1977.
36. Басов Я. А. Очень встревожены болезнью дорогой Идочки [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], [б.г.].
37. Басов Я. А. Сегодня мы смотрели новые работы и было ощутимо Ваше присутствие [Рукопись] / Я. А. Басов. – Алупка: [б.и.], 1976.

**Volodin A. N. Language of Letters and Language of Painting: Synthesis of Arts in Epistolary Texts of Yakov Basov // Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2017. – Vol. 3 (69). – № 2. – P. 102–113.**

The main discussion topic of the present article is given to manifestation of synesthesia in epistolary heritage of the Crimean artist Yakov Basov (1914–2004). Synesthesia is regarded as the perceptual phenomenon in which stimulation of one sensory or cognitive pathway leads to automatic, involuntary experiences in a second sensory or cognitive pathway. This experience could be constituted in the form of texts with a great potential to generate new information. On examples of the intersemiotic transfer which is made by the artist during the description of his own works, the mobility of borders between languages of arts and, as a result, between verbal and visual texts is proved. In epistolary texts the synesthesia is revealed in the form of «synthesis of arts» on two levels. First level is implicit level. It is associated with language of the description of visual images. Second level is explicit level. It appears in the artist's thought over expressive opportunities of various arts. Rough copies of Basov's letters acted as source of a research that inevitably led to parallel discussion of heuristic potential of this type of a source within semiotics of culture. Correspondence of the personality is submitted as «metastructural space» in relation to real world and «to inner world» of the artist. Basov's letters and watercolors make unified semiotics reality. The borders between the art statement of the artist and his private friendly letters are conditional – at some point one statement becomes continuation of another.

**Keywords:** Yakov Basov, synesthesia, intersemiotic translation, epistolary text, synthesis of arts.

### References

1. Feshchenko V. V. *Iskusstvo kak yazyk, yazyk kak iskusstvo: terminologicheskii i kontseptual'nyi transfer* [Language as Art, Art as Language: Terminological and Conceptual Transfers]. *Trudy instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova*. 2016. T. 7. № 7. S. 49–69.
2. Berestovskaya D. S. *Sintez iskusstv v khudozhestvennoi kul'ture* [Synthesis of Arts in Artistic Culture]. Simferopol': «ARIAL», 2010. 230 s.
3. Florenskii P. A. *Sochineniya: v 4 t.* [Works in 4 books]. T. 2. M.: Mysl', 1996. 877 s.
4. Sarab'yanov D. V. *Modern. Istoriya stilya*. [Modern. The History of style]. M.: Galart, 2001. 343 s.
5. Galeev B. M. *Svetomuzyka: stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva*. [Color Music: Formation and Essence of the New Art]. Kazan': Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1976. 272 s.

6. Azizyan I. A. Dialog iskusstv Serebryanogo veka [Dialogue of the Arts of the Silver Age]. M.: Progress-Traditsiya, 2001. 398 s.
7. Berestovskaya D. S. Sintez iskusstv i obraznyi yazyk khudozhestvennogo tvorchestva [Synthesis of Arts and Imaginative Language of Artistic Creativity]. Kul'tura narodov Prichernomor'ya. 2004. № 52. T. 2. S. 167–171.
8. Prokofeva L. P. Sinesteziya v sovremennoi nauchnoi paradigme [Synesthesia in the Modern Scientific Paradigm]. Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya, zhurnalistika. 2010. № 1. T. 10. S. 3–10.
9. Voronin S. V. Osnovy fonosemantiki [Fundamentals of Phonosemantics]. L.: Izdatel'stvo LGU, 1982. 243 s.
10. Basov Ya. A. Tvorchestvo – eto sud'ba [Creativity is destiny]. K.: KMTs Poeziya, 1998. 241 s.
11. Berendeeva I. A. Pis'ma A. Bloka: na granitse zhizni i tvorchestva [Blok's letters: on the border of life and creativity]. Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates. 2009. № 1. S. 150–156.
12. Stepanov N. L. Pis'ma Pushkina kak literaturnyi zhanr [Pushkin's Letters as a Literary]. Teoriya literatury. 1965. T. 3. S. 450–456.
13. Yudina V. I. Muzykal'nye pis'ma Vasiliya Kalinnikova: khudozhestvennye stranitsy avtobiografii kompozitora [Musical Letters of Vasily Kalinnikov: Art Pages of the Composer's Autobiography]. Muzykovedenie. 2010. № 11. S. 10–15.
14. Yudina V. I. Khudozhestvennoe svoebrazie muzykal'nykh pisem V. S. Kalinnikova [Artistic Originality of the Musical Letters V. S. Kalinnikova]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2010. № 340. S. 87–93.
15. Zaitseva M. L. Fenomen sinestezii v evropeiskom muzykal'nom iskusstve epokhi romantizma [The Phenomenon of Synaesthesia in the European Musical Art of the Romantic era]. Traektoriya nauki. 2016. № 11 (16). T. 2.
16. Zaitseva M. L. Osobennosti sinestezii v khudozhestvennom soznanii kompozitorov-romantikov [Features of Synaesthesia in the Artistic Consciousness of Romantic Composers]. Kul'tura i iskusstvo. 2017. № 2. S. 61–69.
17. Kazunina A. S. Epistol'yarnyi epizod «Burnogo leta» (o pis'makh A. K. Lyadova v Velikom Novgorode) [Epistolary Episode of "Raging Summer" (About the Letters of A. K. Lyadov from Veliky Novgorod)]. Muzykovedenie. 2016. № 11. S. 3–10.
18. Brazgovskaya E. E. Verbalizatsiya muzyki kak mezhsemioticheskii perevod [Verbalization of Music as an Intersemiotic Translation]. Kritika i semiotika. 2014. № 1. S. 30–47.
19. Feshchenko V. V. Sotvorenie znaka: Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva [The Creation of the Sign: Essays on the Lingoaesthetics and Semiotics of Art]. M.: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2014. 640 s.
20. Berestovskaya D. S. Ekfrasis i (ili?) sintez iskusstv [Ecphrasis and (or?) Synthesis of the Arts]. Unikal'nye issledovaniya XXI veka. 2015.7 (7). S. 30–39.
21. Lotman Yu. M. Vnutri myslyashchikh mirov [Inside the Thinking Worlds]. SPb: Azbuka, 2014. 416 s.
22. Basov Ya. A. Vashe pis'mo prekrasnoe, goryachee, sil'noe [Your Letter is Beautiful, Hot, Strong] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], 1987.
23. Basov Ya. A. «Oblichitel'naya» literatura shirokim potokom za eti 3 goda... [The "Incriminating" Literature in a Broad Stream for these 3 Years ...] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], [b.g.].
24. Basov Ya. A. Mne trudno podobrat' slova... [I Find it Difficult to Find the Words...] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], 1980.
25. Basov Ya. A. Kakie prekrasnye slova Feta Vy priveli... [What Fet's Beautiful Words did you Bring] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], 1987.
26. Basov Ya. A. Dozhdalsya i ya. Vy zagovorili o vesne... [My Waiting is Over too. You Started Talking About Spring ...] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], 1988.
27. Basov Ya. A. Mne chasto govorili pisateli i poety, chto zhivopis'... [I Was Often Told by Writers and Poets that Painting...] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], 1976.
28. Gumbol'dt V. fon. Izbrannye trudy po yazykoznaniyu [Selected Works on Linguistics]. pod obshch. red. G. V. Ramishvili. M.: OAO IG «Progress», 2000. 400 s.
29. Basov Ya. A. Vash zvonok iz Moskvy privel menya v polnoe smyatenie [Your Phonecall from Moscow Brought me to a Complete Confusion...] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], [b.g.].

30. Basov Ya. A. Stroki pis'ma Ol'gi Aleksandrovny o svechenii rozovo-sirenevogo... [The lines from Olga Alexandrovna's Letter About the Glow of a Pink-Lilac ...] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], [b.g.].
31. Basov Ya. A. Vse zhdal otveta na «morskoe pis'mo» i, ne dozhdavshis'... [I Was Waiting for an Answer to the "Sea Letter" and my Waiting Was in Vain...] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], 1979.
32. Basov Ya. A. Poluchil. Rad, chto u Vas ne utikhaet interes k akvareli [Got it. I'm Glad that You do not Cease Interest in Watercolors] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], [b.g.].
33. Basov Ya. A. Vy khot' i ne krymchanin, no poluchilos' tak, chto... [Though You not a Crimean, but it Turned Out that ...] [Rukopis']. Alupka: [b.i.]. 1980.
34. Basov Ya. A. Chto delat' – grust'. Vse vremya ne rabotayu [What to do? Sadness. I do not work for now] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], 1980.
35. Basov Ya. A. Mne govorili aktery, chto oni predpochitayut igrat'... [I Was Told by the Actors that They Prefer to Play ...] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], 1977.
36. Basov Ya. A. Ochen' vstrevozheny boleznyu dorogoi Idochki [Very Worried about the Illness of Dear Idochka] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], [b.g.].
37. Basov Ya. A. Segodnya my smotreli novye raboty i bylo oshchutimo Vashe prisutstvie [Today We Were Looking at New Watercolors and There Was a Noticeable Your Presence] [Rukopis']. Alupka: [b.i.], 1976.