Педагогический институт
Саратовского государственного университета
им.Н.Г.Чернышевского

Л.П.Прокофьева, О.В.Определеннова

# ФОНОСЕМАНТИКА ДЕТСКОГО ТЕКСТА СОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ

Учебное пособие по спецкурсу

Саратов
2009

УДК 81’23 (=111+161.1) (024)
ББК 81.1
П 805

Р е ц е н з е н т:

доктор филологических наук, профессор А.П.Романенко

**Прокофьева Л.П., Определеннова О.В.**

П 805 Фоносемантика детского текста советского периода: Учебное пособие по спецкурсу. – Саратов: ИЦ «Наука», 2009.- 100 с.

**ISBN 978-5-9999-0103-3**

В пособии дается изложение основных положений теории фоносемантики, приводится методика анализа художественного текста на материале детских стихов советского периода. Дается алгоритм работы над учебным исследованием, предлагается материал для анализа.

Для студентов факультета русской словесности дневного и заочного отделений; аспирантов, преподавателей-филологов.

Издано в авторской редакции.

Издание осуществлено при финансовой поддержке фонда РГНФ,
грант № 08-04-00099а

УДК 81’23 (=111+161.1) (024)
ББК 81.1

**ISBN 978-5-9999-0103-3** © Л. П. Прокофьева,О.В.Определеннова, 2009

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемое пособие имеет целью ввести студентов-филологов, обучающихся по программам бакалавриата, специалитета и магистратуры в новую для них научную область современных лингвистических исследований – фоносемантику, сформировать умение самостоятельно анализировать текст с точки зрения его звуко-цветовой ассоциативности, обнаруживая «секреты» воздействия художественного произведения на уровне звукобуквы.

Избран комплексный способ представления материала:

во-первых, дано краткое изложение общей теории звукосимволизма через посредство представления о звуко-цветовой ассоциативности (ЗЦА) как универсальном, национально мотивированном и индивидуально выраженном явлении;

во-вторых, делается попытка обоснования его механизма с помощью феномена синестезии/синестемии;

в-третьих, приводятся многочисленные факты проявления звуко-цветового синтеза в мировой культуре, в том числе в художественных текстах разных направлений;

в-четвертых, предлагаются различные экспериментальные методики исследования ЗЦА в тексте и даются образцы такого анализа;

и, наконец, в-пятых, на основе полученных теоретических знаний студент под руководством преподавателя может принять участие в научной проверке гипотезы о фиксации элементов советской словесной культуры на уровне фоносемантики в классических детских текстах А.Барто, С.Маршака, С.Михалкова, К.Чуковского и других известных детских поэтов.

Пособие может рассматриваться как дополнение к таким вузовским курсам, как «Лингвистика текста», «Филологический анализ текста», «Теория языка». Оно призвано вооружить преподавателя и студента знаниями в области фоносемантики вообще и звуко-цветовой ассоциативности – в частности, и создать таким образом необходимую теоретическую и практическую базу для эффективного анализа фоносемантической структуры художественного текста.

# СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Ал – аллитерация
Ас – ассонанс
Дл – детская литература
ЗИ – звукоизобразительность, звукоизобразительный
ЗП – звукоподражание, звукоподражательный
ЗС – звукосимволизм, звукосимволический
ЗЦА – звуко-цветовая ассоциативность
ЛЦКМ – лингвоцветовая картина мира
Мф – метафора, метафорический
ПЛ – психолингвистика, психолингвистический
Сз – синестезия, синестезический
Ст – синестемия, синестемический
ФС – фоносемантика, фоносемантический
ЯКМ – языковая картина мира

# ВВЕДЕНИЕ

Детская литература (ДЛ) как полноценный жанр – явление относительно молодое, поэтому проблема интегративного литературоведческого и лингвистического описания остается чрезвычайно актуальной. По мнению С.М. Лойтер, при всей значимости начального этапа становления ДЛ в России XIX века, «детская литература - и прежде всего детская поэзия в ее собственной форме - как самостоятельная, специфическая часть литературы сформировалась в веке XX» [Лойтер 2002]. В книге, предназначенной ребенку, как в зеркале, отражаются интенции взрослых: нравственные уроки, дидактические намерения. Образ взрослого мира перемежается с вымышленной вселенной, которая, тем не менее, имеет узнаваемые черты окружающей действительности. Каждый период развития данного жанра отмечен ведущими идейными, стилевыми и языковыми чертами (ср. П.Ершов, А.Пушкин, Н.Некрасов, С.Черный, М.Горький и т.д.), но выделяется довольно длительный этап, когда сформировался специфический корпус текстов, составивший впоследствии советскую детскую литературу, представленную в круге детского чтения, часто обязательного.

В популярной Интернет-энциклопедии Википедия выделяются следующие основные черты ДЛ в отличие от взрослой:

1) детям отводится главная роль;

2) по тематике соответствует детскому возрасту;

3) относительно небольшой объём, много рисунков (особенно в книгах для маленьких детей);

4) простой язык;

5) много диалогов и действия, мало описаний;

6) много приключений;

7) счастливый конец (победа добра над злом);

8) часто имеет своей целью воспитание.

Все эти характеристики, безусловно, позволяют идентифицировать жанр конкретного текста, но нельзя не отметить, что именно в детской литературе советского периода последний пункт стал превалирующим: мы находим в тексте для ребенка историю советской страны, изложенную советскими людьми для будущих советских людей. Так, «все идеологически главные события <…>описываются на страницах книг для детей именно как главные.

“Хорошие” и “плохие” персонажи наделяются чертами, дающими возможность идентифицировать их как “своих” и “чужих” с идеологической точки зрения» [Мамедова 2002]. Наиболее нагруженными представляются литературные произведения, созданные в 30-50 годы. Их основная задача – введение ребенка в мир нормативных ценностей, присущих обществу того времени. Хотя, на мой взгляд, в большей степени они представляют собой описание некоего сконструированного, далекого от реальности мира.

Безусловно, М. Горький, В. Маяковский, К. Чуковский, С. Маршак, стоявшие у истоков советской детской литературы, главной функцией ДЛ считали воспитательную, хотя художественные средства подобного воспитания могли быть самыми разными: придуманные страны, волшебные трансформации, безлюдные лесные дороги и обычные школьные классы, дворы по соседству и коммунальные кухни. Тем не менее, «Горьковский завет о том, что с ребёнком надо говорить «интересно » служил до вольно иллюзорной защитой от многочисленных атак, которым подвергалась детская литература в советское время. Но для человека пишущего и этой иллюзии было достаточно, чтобы увидеть в этой литературе такой необходимый «глоток свободы» [Балина 2006].

Широта и многообразие современных подходов к изучению художественного текста обусловили и безграничный простор для исследователя, и новые сложности при оценке текста как артефакта культуры. Возникает впечатление бесконечной возможности бесконечного истолкования *любого* текста *любыми* методами. При этом и стремление открыть тайные смыслы, и использование текста для иллюстрации какой-то идеи зачастую не связаны с авторской мыслью непосредственно, а являются в равной мере недоказуемым допущением: «…интерпретация не только не способна сделать авторскую мысль более понятной, но и не должна преследовать эту цель, поскольку авторская мысль уже явлена в тексте и только этому тексту может быть аутентична» [Завельский, Завельская 2001]. И это при том, что художественное произведение репрезентирует один из «возможных миров» автора, его картину мира в звуках, красках, эмоциях, оценках.

С совершенно особым миром сталкивается исследователь, когда приступает к анализу произведений для детей. Это мир, в котором наполняется смыслом не только слово, но и сам звук этого слова; это вселенная, позволяющая вместить все реально существующее и нафантазированное; это пространство, в котором пытаются объединиться

«мудрый» автор и читатель, способный уловить фальшь с «полузвука». Все это свидетельствует о том, что художественные тексты для детей существенным образом оказывают воздействие на формирующегося человека, закладывая во многом не осознаваемый, бессознательно-подсознательно формируемый образ «взрослого мира». В.Г. Белинский утверждал, что детские книги пишутся для воспитания, а воспитание — великое дело: им решается участь человека. Именно поэтому во все времена детская литература прямо или косвенно выполняла заказ мира взрослых. Конечно, это касается и советского периода, когда большинство произведений являлись идеологически очень нагруженными, причем обнаруживается это не только на уровне темы или сюжета, где противопоставлялись взгляды советского и несоветского, но даже на уровне восприятия фоносферы текста, выходящей за рамки сознательного восприятия действительности. Эту гипотезу мы попробуем подкрепить данными фоносемантического анализа стихотворений для детей советского периода.

По мнению исследователя детской литературы Д. Мамедовой, разные этапы развития литературы для детей представляют этапы становления советской системы: «книжки раннего периода, которые описывают становление нового мира и этот новый мир... с какого-то момента … уходят и начинают читаться книжки, представляющие собой текст советского человека, адресованный советскому человеку, где мир, в котором существует ребенок, одинаков для автора и его потенциального читателя » [Мамедова 2002]. В это же время происходит становление классической советской детской поэзии, в которой, по словам Ю. Тынянова, «вдруг стали возможны передача и закрепление впервые подмеченных разговорных интонаций, стих стал просторен. <…> Детская поэзия вдруг приняла метры, рифмы, даже язык классической русской поэзии - от народной песни до Некрасова» [Тынянов 1977].

Советская детская литература всегда находилась под пристальным вниманием партии власти. Так же, как во «взрослой» литературе, здесь тоже шла сложная борьба представлений о том, какой она должна быть – тому свидетельство и статья Л. Кормчего «Забытое оружие» (1918г.), и статьи Л.Д. Троцкого и Н.К. Крупской, обвиняющие детских писателей в абстрактном гуманизме, в отказе сделать текст агиткой новой жизни; и документы ЦК ВЛКСМ «О пионерских печатных газетах», «О деткоровском движении» (1925 г.), и полемика М. Горького с Н.К. Крупской на страницах

«Правды» (конец 20-х гг.), и Постановление ЦК ВКП(б) от 9 сентября 1933 года о создании специального издательства «Детская литература», в котором за советским государством было закреплено требование 1918 года быть одновременно заказчиком, производителем и цензором литературы для советских детей. В новом обществе для детской литературы дидактические задачи были явлением вполне органичным, поэтому советский писатель, выполняя роль воспитателя, располагал большим набором художественных средств. Одним из таких средств является звукосимволизм, активно использующийся в литературе для детей, особенно воплощенной в стихотворной форме.

Дети не разграничивают звуковую биосферу и семиосферу, они наделяют звучащим человеческим языком любой биологический и семиотический объект (С.С. Шляхова), тем самым, представляя возможность передавать информацию, которую они способны воспринимать. Именно поэтому не вызывает отторжения говорящий самовар или волк, тогда как невозможно, если бы тот же объект вдруг заговорил языком лозунга или плаката. С.В. Воронин полагал, что для взрослого несущественно, обладает слово образной мотивированностью или нет, но ребенок в слове, в звуке всегда ищет правильное отражение действительности. Так происходит при восприятии с участием сознания, но зачастую за пределами внимания исследователей остается подсознательная и бессознательная составляющая текста, оказывающая важное влияние на формирование ребенка. Нет никакого сомнения, что все популярные детские стихи утверждены и неформально «одобрены» несчетными поколениями детей. По мнению К.И. Чуковского, в памяти маленьких слушателей всегда выживало лишь то, что наиболее соответствовало их детским запросам и вкусам. А все чуждое младенческой психике понемногу забывалось, отмирало. В результате этого многовекового отбора русские дети получили ценнейшее наследие текстов, которые дороги именно тем, что они как бы созданы самими детьми. Эту мысль очень четко выразил К.Чуковский в своей книге «От двух до пяти»: «Недетское погибло на тысячелетней дороге» [Чуковский 1990: 275]. Детское сознание воспринимает звуки, обладающие исходной «прото-информацией» на подсознательном уровне. Самые маленькие еще не знают букв и воспринимают только звуки, поэтому с большим вниманием слушают родителей, которые читают им первые тексты. Как нам кажется, выяснение процесса установления смысловых связей на уровне подсознания представляет значительный интерес. Возможно, это поможет приоткрыть тайны детского сознания и становления детской речи.

# ЗВУКО-ЦВЕТОВАЯ АССОЦИАТИВНОСТЬ В ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ

## Комплексная информация о мире в языковом сознании

«Языковая ментальность - это способ языкового представления мира» [Почепцов 1990], включающая соотношение между миром и его языковым представлением или образом, ведь язык предопределяет наши представления о мире гораздо в большей степени, чем нам это может казаться. Вопросы о том, в какой мере языковая способность человека является врожденной и универсальной, а в какой представляет собой отражение и воплощение конкретной культурной реальности, в какой мере восприятие окружающего мира является универсальным для носителей любых языков и культур, а в какой складывается под воздействием специфики конкретного языка, остаются предметом дискуссии между «универсалистами» и «релятивистами», при этом продолжает накапливаться материал в пользу той или иной точки зрения. Между тем язык закрепляет в своей содержательной стороне не только *точку зрения* на мир, с которой смотрел на него народ, создавший данный язык, но и сам мир. Другими словами, картина мира, заключенная в языке, представляет собою синтез универсальных знаний о мире с идиоэтническими. Источником первых является объективная действительность, источником других - национальная точка зрения на нее [Даниленко 2003]. И возникает вопрос о соотношении универсального и национального в языковой картине мира (ЯКМ), в которой выявляетмя две взаимоисключающие группы концепций. Сторонники первой берут на вооружение ранние рассуждения Э. Сепира о том, что «внутреннее содержание всех языков одно и то же - интуитивное знание опыта. Только внешняя их форма разнообразна до бесконечности...» [Сепир 1993: 193]. Приверженцы второй - им же разработанную теорию лингвистической относительности: «Мы видим, слышим и вообще воспринимаем мир именно так, а не иначе, главным образом благодаря тому, что наш выбор при его интерпретации предопределяется языковыми привычками нашего общества» [Указ.соч.: 261]. Или у Б. Уорфа: «Мы расчленяем природу в направлении, подсказанном нашим родным языком» [Уорф 1960: 174].

Каждый язык, опираясь на общие принципы познания окружающего мира, находит свои пути освоения действительности и обобщения непознанного (А. Вежбицка, В. В. Иванов, О. Б. Сиротинина и мн.др.). Картины мира, рисуемые разными языками, в чем-то между собой похожи, в чем-то различны. Изучение их универсальных составляющих и национальных особенностей в межкультурной перспективе позволяет говорить в целом о восстановлении существенных фрагментов языковой картины мира и конституирующих их идей. Эти «идеи» составляют концептуальную систему

идей. Эти «идеи» составляют концептуальную систему или структуру, которая по определению Краткого словаря когнитивных терминов есть «тот ментальный уровень или та ментальная (психическая) организация, где сосредоточена совокупность всех концептов, данных уму человека, их упорядоченное объединение» [Кубрякова 1996: 94]. Таким образом, появляется насущная необходимость поиска неких обобщенных подходов к исследованию соотношения концептуальной и языковой картин мира, общих методологических оснований таких соотношений и выработки общих приемов их анализа.

В современной лингвистике существует представление о том, что в естественном языке отражается ‘наивная картина мира’, составляющая содержание ‘обыденного сознания’ его носителей [Апресян 1995: 56-59; Урысон 1998: 3]. При этом отмечается, что ‘наивная картина мира’, хотя и воспроизводится пофрагментно в лексических единицах языка, однако сам язык непосредственно этот мир не отражает, а отражает лишь способ представления (концептуализации) этого мира национальной языковой личностью [Wierzbicka 1980: 50], и поэтому выражение ‘языковая картина мира’ (ЯКМ), активно функционирующее в настоящее время, в какой-то степени условно: «образ мира, воссоздаваемый по данным одной лишь языковой семантики, скорее карикатурен и схематичен, поскольку его фактура сплетается преимущественно из отличительных признаков, положенных в основу категоризации и номинации предметов, явлений и их свойств, и для адекватности языковой образ мира корректируется эмпирическими знаниями о действительности, общими для пользователей определенного языка» [Воркачев 2002: 79-95]. Необходимо исследование и других составляющих для создания обобщенной картины мира.

Одним из методологических оснований таких исследований может стать изучение роли базисных субстанций человеческого языка, по отношению к которым все другие существующие системы вторичны. Такой субстанцией является звуковая материя в ее соотнесении с ассоциативно соположенными звуку представлениями. Ведь, как отмечал Ж. Вандриес, всякое звучащее слово всегда вызывает в нашем сознании какое-либо представление, причем это происходит вне зависимости от смысла слова и часто до того, как этот предмет становится нам известным. В основе каждого продуктивного информационного сообщения лежат образ и его звуковое оформление как отражение понятийно-системных связей окружающей нас действительности, а ассоциации являются неотъемлемыми элементами мышления на всех уровнях умственной деятельности и в различных сферах профессионально-общественных интересов человека. Известно, что для человека звук, как эмоциональное состояние, тесно связан с цветом. По нашей гипотезе соединение разных подходов (общелингвистических, психолингвистических, культуро-

логических, психологических, социологических и др.) при исследовании фрагментов картины мира поможет не только расширить наше понимание, но и продвинуться еще на один, пусть небольшой, шаг по бесконечной дороге познания.

Мир познается мыслящим субъектом сенсорно и ментально. Каждое движение человеческой мысли включает в себя ассоциативные связи, и неслучайно И. П. Павлов писал, что в разуме нет ничего, кроме ассоциаций. Связи, устанавливаемые между объектами в процессе прямого или косвенного взаимодействия, – универсальный признак человеческого сознания вообще, но свойства этих связей, закономерности их возникновения и причины угасания – предмет исследования разными методами в разных областях знания: когнитологии в широком смысле, психологии, медицине, лингвистике.

Ассоциация в самом общем виде - это создание целостного образа из элементов вычлененных единиц образов, дающее начало новым сочетаниям и новым образам. Способность центральной нервной системы к условнорефлекторной деятельности является физиологической предпосылкой любой комплексной информации, а ассоциации в самом общем виде и есть та условная связь, которая позволяет по одному или немногим признакам воссоздать комплексную картину множества признаков и ощущений, которые очень трудно (или невозможно) передать вербально.

В современной психологии ассоциацию чаще всего определяют как связь, образующуюся при некоторых условиях между двумя или более психическими образованиями (ощущениями, восприятиями, представлениями, идеями), т. е. прежде всего – как связь между содержательными элементами мышления, являющимися отражениями явлений действительности. Действие этой связи – актуализацию ассоциации – усматривают в том, что появление одного члена ассоциации при определенны х условия х регулярно ведет к появлению другого (др угих) ее члена [БСЭ 1976]. Принято считать также, что психофизиологической основой ассоциации является условный рефлекс[1].

Известно, что сторонники концепции врожденности языка (Н. Хомский и его последователи) признают и саму языковую способность человека, и «набор языковых структур универсального порядка врожденными и входящими в биопрограмму человека, наподобие таких органов или систем, как кровообращение» [Кубрякова 1996: 105], другие исследователи считают, что чрезвы-

[1] «Временная нервная связь есть универсальнейшее физиологическое явление в животном мире и в нас самих. А вместе с тем оно же и психическое – то, что психологи называют ассоциацией, будет ли это образование соединений из всевозможных действий, впечатлений или из букв, слов и мыслей» [Павлов 1951: 325].

чайно важную роль в онтогенезе универсалий играет социализация человека (Л. С. Выготский, А. Р. Лурия). К сожалению, связь ассоциативно-когнитивных механизмов сознания с психофизиологическими свойствами человеческого мозга на сегодняшний день изучена недостаточно полно, поэтому ясной картины (и, соответственно, универсальной теории) еще не создано. Появление экспериментальных методик исследования человеческого сознания (А. Р. Лурия) позволило выявить существование ассоциативных (семантических) полей, в которые входят единицы, объединяемые общим концептом; в поле выделились ядро и периферия; единицы полей получили свою конкретизацию в речи. На основании полученных данных можно сделать вывод, что определенные модели ассоциативного декодирования и кодирования, регулярно используемые носителями всех языков, имеют *универсалогический* характер и могут быть отнесены к разряду типических. Изначальная способность человека к ассоциациям и аналогиям позволяет предположить, что организация ассоциативной деятельности человека реализуется по определенным, ограниченным в своем числе моделям [Лагута 2005]. Данное положение подтверждается многочисленными наблюдениями: в языке нет и не может быть слов, изолированных в ассоциативном отношении, многочисленные разнообразные связи выстраивают ассоциативно-вербальную сеть, характеризующую различные языки и тезаурусы их носителей.

В современном языкознании вербальные ассоциации изучаются с разных сторон с помощью экспериментальных методик различных наук: в *фоносемантике,* которая рассматривает взаимосвязь между фонемами слова и полагаемым в основу номинации признаком объекта; в *психолингвистике,* которая исследует речевую способность человека, в том числе в связи с ассоциативным механизмом речемыслительной деятельности; в *социолингвистике,* которая выявляет этапы процесса социализации личности на материале ментальных характеристик социума; в *лингвокулътурологии,* в рамках которой стереотипы сознания представляется возможным трактовать как ментальные особенности какого-либо народа (нации).

Человеческие знания и представления о мире закреплены в семантике слова с помощью ассоциативных компонентов, следовательно, ассоциология обязательно должна изучаться в связи с исследованиями по метафорике, ведь объективное сходство между денотатами не может быть не замечено говорящим вследствие сущностной ассоциативности его мировосприятия. Ассоциации по смежности (в пространстве или времени), сходству и контрасту

Даже дети с «феноменом Маугли» не лишены этой способности.

активно исследуются на уровне языковых и речевых реализаций посредством метонимий и метафор (Мф). В соответствии с разнообразием символов метафоры (по семантическому устройству- моносемные, полисемные, по характеру связи - непосредственная связь, опосредования и т.п.) Г. Н. Скляревская выделяет следующие виды языковой метафоры: *мотивированная, синкретическая, ассоциативная.*

*Мотивированная* - метафора, в которой присутствует семантический элемент, связывающий метафорическое значение с исходным (например: карикатура - рисунок, изображающий что-то в искаженном смешном виде. Перен. Неудачное подражание, смешное, искаженное подобие кого-, чего-либо).

*Ассоциативная* метафора ничем не связана с исходным значением, кроме некоторых элементов знания о денотате, эти сведения каждый член языкового коллектива черпает из индивидуального опыта, и языковые метафоры, образованные на основании таких характеристик не требуют объяснения [Скляревская, 1993: 58]. «Ассоциации, возбуждаемые в процессе формирования тропов - метафоры, метонимии, гиперболы и т.п., дают основание, усматривая сходство или смежность между гетерогенными сущностями, устанавливать их аналогию, и, прежде всего между элементами физически воспринимаемой действительности и невидимым миром идей и страстей, а также различного рода абстрактными понятиями, создаваемыми разумом в процессе «восхождения» от умозрительного, абстрактного представления о действительности к конкретному ее постижению» [Телия 1988: 173]. Именно в этом отношении - «подмечать сходство» (по Аристотелю) - Мф в большей степени, чем другие тропы, связана с познавательной деятельностью человека.

Экспериментальные исследования В.А. Пищальниковой показали, что метафоризация - «сложнейший речемыслительный процесс, который приводит к образованию единицы, семантически неоднозначной, как бы останавливающей в знаке континуальность смысла, но не устраняющей ее; Мф отчасти позволяет представить определенное чувственное содержание авторской концептуальной системы средствами языка» [Пищальникова, Сорокин 1993: 35]. Это положение, а также мысль о «программируемости» авторской интенции на уровне ассоциации по сходству очень важна для настоящего исследования, особенно в связи с особым типом метафоры, связывающей ассоциации разных сенсорных систем.

«Интермодальные связи, - по мнению Б.М. Галеева, - будучи системным проявлением невербального, чувственного мышления, формируются чаще всего на уровне подсознания, а дают себя знать лишь выходя на свет сознания и фиксируясь в слове, в том числе и поэтическом» [Галеев 2003: 33]. Мф,

используемые для образной передачи любых полимодальных ощущений, получили название синестетических, исследуются они чаще всего в связи с индивидуальным стилем художника слова, оказывают на воспринимающего комплексное эмоциональное влияние. В обыденной жизни реакция «приглушена», скорее, потенциальна, но необязательна.

Приведем несколько простых примеров. «Стертые» языковые метафоры *чистый звук* или *густой бас, свежий аромат* или *пронзительный цвет,* встреченные в обычной коммуникации, письменной или устной, спонтанной или подготовленной, будут скорее всего восприниматься как естественные, и эмоции останутся практически незамеченными .[1]

В художественном тексте интермодальная метафора - способ создания мира, увиденного глазами автора, поэтому одинаковая эмоциональная реакция в принципе невозможна, т.к. она всегда обусловлена совокупностью таких важных факторов, как опыт, индивидуальные особенности, специфика конкретного факта ощущения и под. Но сама реакция присутствовать будет: талантливый читатель слышит, видит, постигает в звуках, красках, движении, пластике культурный универсум пространства факта искусства, причем одним из основных психологических механизмов интеграции является возникновение в сознании цепи ассоциаций, связанных между собой общими звеньями. Это свойство широко используется человеком в разнообразных условиях от обыденной жизни до сложнейших актов со-творчества в процессе постижения художественного произведения.

Вопрос соотношении языковой и художественной Мф остается актуальным в современной лингвистике, но в рамках настоящей работы возможно нивелирование различий, так как их сходство по принципам семантических процессов, по мнению Н.Д. Арутюновой, стирает между ними границы, ведь сферы их применения взаимопроницаемы. В связи с этим интересна идея В.Ф. Петренко, доказывающего синестетический характер формирования образа мира и делающего вывод о едином способе структурирования оценки отношения к объекту независимо от задаваемой модальности, что свидетельствует о существовании единых семантических координат субъективного опыта, выявляя механизмы, обеспечивающие его единство (синестезия и метафорический перенос) [Петренко 1997]. Ассоциативность синестетического типа, таким образом, должна быть включена в классическую общую схему

[1] Глаз, скользнувший по рекламному билборду с изображением товара, раскрашенного в приятные цвета с броским образным текстом, передает зрительную информацию сознанию, но явного воздействия еще нет. Когда же в магазине при выборе аналогичного продукта из ряда подобных человек неосознанно останавливается на рекламируемом предмете, потенциальная положительная информация о котором «дремлет» в его сознании, эмоциональное влияние начинает действовать. Здесь еще есть индивидуальное, личностное, но общая тенденция уже работает.

типов ассоциативного восприятия в качестве комплексного способа отражения мира (Рис.1).

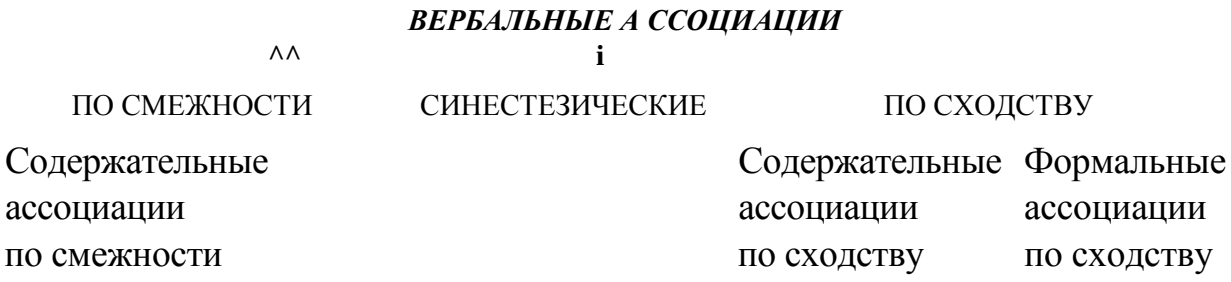



*Рис.1. Типы вербальных ассоциаций*

Междисциплинарный этап исследования Мф начался в последние десятилетия XX века: использование данных психолингвистики, когнитивной лингвистики, нейропсихологии и других наук позволило выдвинуть положение, что Мф представляет особые когнитивные схемы, которые раньше считались присущими только поэтическому языку, и которые являются центральными для функционирования языка и речи [Лакофф, Джонсон 1990]. Для изучения Мф важную роль играет привлечение данных экспериментальной психологии, которые подтверждают ее высокий когнитивный статус; продолжается поиск нейрофизиологического субстрата метафорического мышления. Так, по мнению С. Глаксберга и Б. Кейсара, Мф связана с кратковременной рабочей памятью, и в её основе лежит категориальная сетка, сформированная исключительно для данного случая. Напротив, по мнению Д. Лакоффа, М. Джонсона и Р. Гиббса, Мф связана с долговременной памятью, являясь результатом взаимодействия различных областей мозга. В этой связи представляет существенный интерес позиция Л. Маркса и М. Борнстайна, рассматривающих в качестве основы Мф явление *синестезии.* В современных работах по психологии встречаем расширение данной точки зрения, причем метафора и синестезия теперь рассматриваются в качестве равноправных источников интермодальных связей[1]. На наш взгляд, такое расширение неправомерно, так как связывает разноуровневые физиологические и когнитивные процессы.

Особый интерес для исследователя ассоциации представляет так называемая звуковая метафора, которая понимается как любое приравнивание одного звукового комплекса другому (рифма, разного рода звуковые повторы)

[1] При участии механизмов синестезии и языковой метафоры происходит установление сходства с семантически подобным объектом. Синестезия является системным механизмом, в основе которого лежит процесс эмоционального обобщения, что проявляется на семантическом уровне в общности эмоционально-оценочных свойств объектов разной модальности. Синестезия обеспечивает связь между ощущениями разных модальностей, позволяет инвариантно воспринимать разномодальные объекты и на основе восприятия одной модальности реконструировать целостный образ [Лупенко 2005].

[Лотман 1979: 111]. Такую Мф иногда называют «полустершимся следом диспластии», определяя ее как «неврологический, или психический, присущий человеку феномен отождествления двух элементов, которые одновременно абсолютно исключают друг друга. Оба элемента тождественны в том отношении, что тождественно их суггестивное воздействие» [Поршнев 1974: 451]. Возвращаясь к терминологии ассоциологии, можно сказать, что звуковая метафора связывает фонетические явления в сознании человека посредством ассоциации, рождающей эмоциональное воздействие, прогнозируемое и направляемое автором. Отметим, что «звуковая метафора ориентирована прежде всего на правополушарную мозговую деятельность, являющуюся хранителем зрительных образов» [Сомова 2002].

Таким образом, понятия ассоциации и метафоры, их связь с сознанием и подсознанием, функционирование в обыденной и художественной речи выводит нас на одну из самых дискуссионных проблем лингвистики - проблему поиска корреляций между звуком и значением.

## Проблема мотивированности языкового знака

Теоретические споры о природе языкового знака, о связи звука и значения, впервые зафиксированные в диалоге Платона «Кратил», открыли лингвистику как науку, вызвали множество истолкований и возражений, но значимость их не уменьшается и по прошествии столетий. Отметим, что отзвук противостояния реализма и номинализма можно заметить не только в философии и лингвистике, но также в теологии, эстетике и даже в психологии. В конечном итоге многочисленные научные штудии условно выделились в два общих направления, которые обычно называют «конвенциональной» и «натуральной» теорией языкового знака.

Конвенционалисты вслед за Соссюром настаивают, что значение слова не выводимо из последовательности составляющих его звуков, следовательно, нет связи между звуком и значением, тогда как сторонники отприродного их единства считают, что, наоборот, значение выводимо из фонетической формы. Безусловно, сторонники не-произвольности языкового знака отнюдь не отрицают существование произвольности. Речь в конечном итоге идет не об альтернативе «произвольность или не-произвольность», а о принципиальной постановке вопроса: «произвольность, доминирующая над не-произвольностью, или не-произвольность, доминирующая над произвольностью».

Связь смысла и звука исследовали Р. Якобсон, О. Есперсен, Р. Пиаже, Д. Фёрс, Д. Болинджер, И. Фонадь, Е. Курилович, Р. У. Уэскотт и многие

другие лингвисты, в XX веке искавшие эту связь в «универсалиях», то есть универсальных связях между звуком и смыслом, существующих во всех языках (или хотя бы очень многих). Они пытались выявить общечеловеческие биологические основания языков, независимые ни от каких грамматических правил, изменяющихся в историческом времени и географическом пространстве, они искали в звуке глубокие психологические символы, связывающие язык и мышление, и обнаружили такую связь. В общем виде смысл обнаруженных общностей часто сводится к артикуляторно-акустическим закономерностям: «во многих языках есть схожие смысловые различия между звуками, в частности, произносимыми с языком вверху и впереди рта в сравнении со звуками с языком в нижнем и заднем положении. Верхние передние звуки имеют смысловой оттенок здесь и сейчас, соответствуют непосредственно-присутствующим объектам и действиям, обращению к себе, основным формам слов, инфинитиву и настоящему времени. Нижние задние звуки соответствуют удаленным объектам и действиям. Передние звуки, отмечал Роджер Уэскотт, произносятся с прикрытым ртом, а задние — с открытой полостью рта; полость может напоминать человеческому воображению о пещере, пространстве и о различии концепций здесь-сейчас от далекое-прошлое» [цит.по Перловский 2003].

Спор «конвенциалистов» и «натуралистов» в настоящее время находит последовательное разрешение в трудах современных исследователей: как всегда, истина оказывается где-то посередине. Во многом это связано, по словам С. В. Воронина, с изменением «научной парадигмы: исследования последних десятилетий настоятельно требуют замены фундаментального унитарного принципа Ф.де Соссюра «языковой знак произволен» новым - бинарным - принципом: «языковой знак одновременно непроизволен и произволен» [Воронин 2004: 9].

Многочисленные исследования, проведенные в разных странах на материале более 150 разноструктурных языков подтвеждают гипотезу, что звукосмысловые корреляции оказываются вполне регулярными, причем значение слова распадается на разные компоненты, некоторые из которых произвольны по своей природе, некоторые нет. Звук же хотя напрямую не может влиять на то, что слово обозначает, но может иметь дополнительное значение, частично отражающееся в его форме, следовательно, полностью знак не произволен [Magnus 2001 ] или по крайней мере «не существует языка, где бы такая произвольность была абсолютной» [Левицкий 1998]. Появление экспериментально проверенных фактов наличия регулярных корреляций между планом выражения слова и его значением сделало возможным выделение самостоятельного раздела психолингвистики, занимающегося связями звука и смысла - фоносемантики. Как и большинство отечественных (и часть запад-

ных) лингвистов мы следуем за терминологией СВ. Воронина, тогда как в мировой практике существует несколько названий данной области исследования: Уэскотт писал о *фоносемике,* американские синтаксисты - о *лингвистическом иконизме* (разделяя при этом область фонологии и синтаксиса), во французской исследовательской традиции говорят о *мимологике* (mimologique), исследователи африканских языков объединяют различные явление одним словом - *идеофоны.*

## Основы теории фоносемантики

Объектом фоносемантики (ФС) является «звукоизобразительная (ЗИ) (т.е. звукоподражательная (ЗП) и звукосимволическая (ЗС)) система языка» [Воронин 1982:21], которую отличает набор некоторых основных свойств: неконвенциональность, примарно-секундарная мотивированность, гипервариативность, стохастичность. По словам основоположника науки профессора СВ. Воронина, ЗИ являются не только слова, сохранившие фонетически мотивированную связь со значением, но и те, у которых она с течением времени оказалась затемненной и даже полностью утраченной (с помощью этимологического анализа (подкрепленного «внешними» данными типологии) эта связь может быть выявлена). Таким образом, «ЗИ-слово - это слово, звукоизобразительное в своей основе, по своему происхождению» [Воронин 1982: 22]. Существенным недостатком многих исследований ЗИ является неразличение двух выделенных подсистем, в связи с чем возникают искусственные переносы признаков акустического денотата в ономатопее (onomatopoeia) на денотат неакустический (звукосимволическое слово) [Воронин 2004]. По-видимому, это происходит еще и оттого, что термин *звукоизобразителъностъ* утратил однозначность в современном языкознании, употребляется как в фоносемантике, так и в поэтике, как в теории языка, так и стилистике, причем каждая наука привносит свое понимание, затемняя необходимую «прозрачность» толкования термина. Отметим, что европейская и американская лингвистика разделили термины и соответствующие им понятия, используя Iconism/Sound Iconism (звукоизобразительность) и Symbolism/Sound Symbolism (звуковой символизм).

Любая наука на этапе своего становления вырабатывает собственные принципы, которые становятся методологически оправданными на этапе обобщения собранного эмпирического материала. В ФС это принципы:

- Бинарности, по которому языковой знак принципиально непроизволен; однако в «современной» синхронии он представляет собою двоякую сущность: он одновременно непроизволен и произволен: Сколько

времени связи между звучанием и значением ЗИ-слова сохраняются живыми и осознаваемыми, зависит от семантической и фонетической судьбы слова. Слово эволюционирует как семантически, так и фонетически. При этом если в ходе семантической эволюции слова происходит денатурализация, то это значит, что привязанность значения слова к его форме начинает стеснять свободу его семантического развития, и слово, подобно вылупляющейся бабочке, сбрасывает путы кокона примарной мотивированности. Такова судьба более 3/4 словаря всех языков. В слове развиваются значения, не связанные с его звучанием [Бродович 2002].

- Детерминизма, который предполагает обусловленность знакового облика слова значением слова, «мотивом» - тем признаком (свойством) объекта-денотата, который по завершении «мотивировочного хода» («хода мотивирующей мысли») кладется в основу номинации (так, например, Обо значение удара в любом языке будет связано со взрывными согласными и/или аффрикатой: ср.рус. топ-топ, стук; анг. dub, cluck, chip; индонез. detap, tuk; коми-перм. ,бута-бата, туп-тап [Шляхова 2003]);

- Отражения, допускающий наличие соответствий между структурой элементов знака и структурой элементов денотата. В самом общем смысле слово с определенной фонологической характеристикой принадлежит ка кому-то семантическому классу, например, сочетание /gl/ в начальной по зиции во всех германских языках имеют отношение к отражению света. Ср. англ. glare, gleam, glim, glair и мн.др., норвеж. glimte, glitre, glш. В русском языке также присутствует некоторое количество образов (глядеть, глянуть, глаз, гладкий, глазировать, глянец), но процент ниже вследствие того, что другие основные слова начинаются с/gl/и формируют вершину других групп (голова, главный, глубоко, голос, глина, глупый). Группы имеют тен денцию быть более специфичными в языке, тогда как истинный иконизм - универсален [Magnus 2001];

- Целостности, в соответствии с которым свойства системы как цело го не сводятся к сумме свойств элементов, составляющих систему, а опре деляются интегративными свойствами структуры системы, порождаемыми специфическими связями и отношениями между элементами системы. Так, губные достаточно регулярно встречаются в словах, имеющих отношение к началу чего-либо, а зубные - в словах, имеющих отношение к линейности и продолжающимся процессам, но рассматриваемые в целом многочислен ные факты совпадений доказывают, что фонология находит отражение в семантике английских моносиллабических слов как всеобъемлющий и ха рактерный признак [Magnus 2001];

· Принцип многоплановости, предполагающий описание звукоизобразительной системы как линейно (синтагматически), парадигматически, иерархически, так и в связи с «внешними» факторами[1];

Бинарный принцип ФС (непроизвольность/произвольность языкового знака) обусловливает значимость положений, получивших статус законов в новой науке:

- ž Закон соответствия, определяющий соотнесенность языкового знака с обозначаемым объектом;
- ž Закон множественности мотивации, свидетельствующий о возможности обозначения одного денотата более чем одним знаком;
- ž Закон стадиальности, формирующий этапы развития языка (натуральный, квазинатуральный и натурально-конвенциональный, конвенционально-натуральный);
- ž Закон частичной утраты примарной мотивированности (относительной денатурализации/демотивации языкового знака) в процессе языковой эволюции, причем демотивация усиливается действием звуковых законов, которые меняют форму слова в соответствии со своей фонологической природой и вне связи со значением;
- ž Закон доминантности изоморфизма, позволяющий звукоизобразительным словам любых языков иметь больше сходных черт, чем различных;
- ž Закон ЗИ инерции, закрепляющий факт, что ЗИ функция фонемы сохраняется в диахронии дольше, чем фонетическое качество фонемы [Шляхова 2003: 44-45].

Таким образом, оформившаяся как самостоятельная наука в конце XX века, фоносемантика получила статус интегративной научной дисциплины, что позволяет рассматривать языковой знак как изолированно, так и в связи с другими знаками. Истоки фоносемантики находятся в философии античности, что подробно анализировалось во многих фундаментальных работах, посвященных данной проблеме [Журавлев 1974; Воронин 1990, Санжаро в 1996, Левицкий 1998, 2009, Павловская 2001(2004), Magnus 2001, Шляхова 2003]. Не повторяясь, очертим лишь основные векторы, по которым двигалась фоносемантическая мысль на протяжении более чем двух тысячелетий:

©*Этимологический*

[1] С.В.Воронин называет «внешние» факторы *средой*, под которой понимается более широкая система, в которую входит данная [Воронин 1982].

Спор «о правильности имен», начатый в диалогах Платона, положил начало всему языкознанию. Наивные попытки на основе субъективных ощущений придать определенный смысл звукам речи переросли в размышления об истоках языка, причем проблема, так и не получив решения, была вскоре отодвинута на периферию филологической науки [Павловская 2004]. Поиски праязыка обусловили этимологические версии Ш. де Бросса (1765), А.К. де Жеблена (1775), К. Тредиаковского (1773), Ш. Нодье (1834), В. фон Гумбольдта (1836), М.А. Тулова (1874). В XIX веке произошло обесценивание исследований такого типа во многом в связи с открытием санскрита и индоевропейских языков; превалирующей стала идея о языке как высоко символической системе[1]. Тем не менее, к концу XIX началу XX в работах А.А. Шахматова, Д.Н. Кудрявского, И.А. Бодуэна де Куртенэ и др. сформировалась русская научная этимология. В 1969 году на конференции по проблеме мотивированности языкового знака И.Н. Горелов предложил концепцию возможной примарной мотивированности языкового знака, где ведущее положение принадлежит ономатопоэтическому принципу номинации, в противоположность секундарной, которая возникает, «когда носитель языка считает некоторый знак удовлетворительно мотивированным, если удастся вскрыть его производность от других знаков, семантическая структура которых была известна раньше» [Горелов 1969: 17-18]. Создание целостной теории типологической квалификации ономатопов принадлежит СВ. Воронину (1969).

^ *Сравнительно-лингвистический*

Размышления над проблемой связи звука и значения в филогенезе непосредственно вышли на сравнительно-сопоставительные методы исследования языков мира. Правильнее будет сказать, что большая часть попыток создания теорий происхождения языка (а их насчитывается около 500!)так или иначе связаны с межъязыковым сопоставлением. В исследованиях А.Х. Востокова, Ф.И. Буслаева, тюркологов Н.И. Ашмарина, Н.К. Дмитриева находим множество идей, непосредственно выводящих на мысль об утрате примарной мотивированности в ходе развития языка, причем мысль о множественности номинации развивается на материале различных языков. В XX века в поисках новых аргументов исследователи активно обращаются к свидетельствам «примитивных» языков: многочисленные экспедиции и записи дали возможность Д. Вестерману (1927), У. Самарину (1965), А.М. Газову-Гинзбергу

Сэр Уильям Джонс в 1786 г. сделал сенсационное сообщение в Азиатском научном обществе о том, что санскрит и современные европейские языки, возможно, происходят от общего корня. Таким образом, колонизация Индии парадоксально привела к лингвистическому открытию родства европейских языков с языком древних индийских литературных памятников.

(1963), Б.В. Журковскому (1968), Дж. Николсу (1971), Р.В. Уэскотту (1976) и мн. др. подтвердить, что «значение определяет звучание» и что, следовательно, «язык - это звучащее означаемое» [Hornbostel 1927: 330].

^ *Онтогенетический*

В 1791 г.Георг фон Габеленц опубликовал очень важную работу под названием «Lautsymbolik», где впервые сформулировал мысль, что человек постепенно осваивает родной язык, причем его понимание (ощущение, восприятие) звуков происходит без обращения к историческому языкознанию. Ш. Нодье одним из первых представил последовательность тех или иных звуков в онтогенезе, причем у истока ставил гласные, наиболее близкие к сигналам животного мира, затем лабиальные, дентальные, лингвальное L, придыхательное **H**, палатальное R, затем назальные. В 50-х годах XX века работы Ноама Хомского изменили направление лингвистики как науки, раскрывающей мыслительные структуры, а не просто описывающей языки. Обучение языку, по Хомскому, основано на врожденной языковой способности (тогда как обучение теории относительности основано на общей интеллектуальной способности ) и лингвистика должна изучать эти специфические механизмы языковой способности. Предположение о параллельности филогенетического[2] и онтогенетического процессов привело к активизации изучения фактов детской речи О. Есперсеном (1922), К. и В. Штерн (1927), М. Льюиса (1936, 1963) , Р. Якобсоном и Л.Р. Во (1979), Э. Бейтса (1984), Ж. Пиаже (1984) мн.др. «Изучение детской речи,- писал Л.В.Сахарный,- показывает, что развитие механизмов речи взрослого человека есть постоянное усовершенствование сети наименований, наслаивающихся на все более сложную и тонкую картину мира в сознании человека» [Сахарный 1983: 61].

ж Ассоциативный (экспериментальный)

Традиционно методом исследования в лингвистике считался метод наблюдения над языковым материалом, и начальный этап развития фоносемантических идей активно его использовал. Л. Блумфилд (1910), рассмотревший причины расхождения значений сходно звучащих слов, пришел к выводу, что причиной стало особое отношение к высоте гласного, которое издавна характеризует немецкий язык. Его вывод о том, что изучение соотношения определенных звуков с определенными значениями и есть изучение языка,

[1] По яркому сравнению Н.Хомского: язык — это очень сложная система, даже примитивное владение языком требует знания тысяч слов и десятков правил; а теория относительности основа на всего на нескольких основных фактах и правилах. Почему же ребенок овладевает языком к пя ти годам, но лишь немногие достигают такой же компетенции в теории относительности после многих лет обучения? [Хомский, 1972].

[2] «биогенетический закон Э.Геккеля».

перевернуло само отношение к исследованию звуков речи, что стало первым шагом к отделению фоносемантики от философии и к выделению ее в самостоятельную науку [Блумфилд 1968]. С этого момента отмечается активное проникновение естественнонаучных методов анализа в лингвистику

Э. Сэпир (1929) начинал как конвенциалист, а потом после проведения нескольких экспериментов стал придерживаться натуралистических позиций. Он был первым, кто исследовал интуитивное восприятие придуманных или иностранных слов, чтобы продемонстрировать существующую связь между звуком и значением. После него многочисленные эксперименты П. Ньюмена (1933), С. Цуру (1934), Р. Брауна (1955), У. Брэкбилла (1957) и мн. др. существенно укрепили позиции фоносемантики. Ассоциативный эксперимент, первоначально использующийся в психоанализе Фрейдом и Юнгом, распространился в лингвистике с применением метода «семантического дифференциала, разработанного в 1952 году группой американских психологов во главе с Ч. Осгудом в ходе исследования механизмов синестезии. На его основе стала возможной разработка целого ряда методик и тестов, направленных на выявление установок в сфере труда, восприятия массовой информации, произведений искусства и т.д. и т.п. Данный метод многократно изменялся и усовершенствовался в работах М. Майрона (1961), И. и М. Тейлор (1962), С. Ульмана (1963), Дж. Вайса (1966), А.С. Штерн (1969), А.П. Журавлева (1974), А.Р. Лурии (1975), Л.В. Сахарного (1979), Л.Н. Санжарова (1996) и мн.др.

### ©Поэтический

Все рассмотренные выше векторы развития фоносемантической мысли были так или иначе связаны с периодами, когда «система языка еще не выходит в стихию произвольности. Однако в современном, сложившемся языке сохраняется потенция использования исконного приема языкотворчества для создания ярких образов и воздействия на психическую природу слушающего» [Михалев 1995: 45]. М. Граммон (1901) видел в связи звука и значения сущность поэзии, что, по его мнению, обусловливало невозможность ее точного перевода с одного языка на другой - это и есть то основное, что делает звук носителем какого-либо значения. Главным представителем фоносемантического направления в лингвистике в конце 40-х и в 50-х годах XX века стал Д. Болинжер, который в 1950г. опубликовал свою самую известную работу «Рифма, созвучие и анализ морфем», на которой впоследствии основывались гипотезы многих исследователей.

Лекции «Звук и значение», прочитанные Р. Якобсоном в 1942г. в L’Ecole libre des hautes etudes, стали отправной точкой для обобщения и вывода проблемы с уровня практического литературоведения, стилистики или поэтики

на новый уровень теории речевой деятельности: «исследуя символическую значимость фонемы как таковой, мы рискуем дать повод для двусмысленных и легковесных утверждений, поскольку фонема является сложным образованием, пучком различительных признаков» [Якобсон 1995: 90]. Во многом это мнение сходно с идеями Граммона, но исследователь пошел дальше и выделил прямые отношения между звуком и значением в языке и непрямые отношения, которые характерны для поэзии и мифологии.

Многочисленные работы в этой области отмечены и налетом явной субъективности (Малларме, Рембо, Верлен, Жиль, Белый, Бальмонт и мн.др.), и мистическими поисками «первоначального» смысла (По, Новалис, Гете, Хлебников, Крученых, Туфанов и мн.др.), и явным противопоставлением поэтического языка языку практическому (Кэролл, поэты ОБЭРИУ, Липавский, Пруст и др.), но они накопили мощную базу для теории соединения звуков и сложных эмоциональных процессов: «Поэт хочет настоящей бури…Твердые предметы воплощаются твердыми звуками, они как бы заключают в себе силу; влажность становится видимой при контакте языка с нёбом; усиление в битке, ярость сражающегося осуществляется вращением языка, который преграждает проход воздуха » [Fonagy 1965:111]. Лингвистические исследования Л. Якубинского (1916), В. Шкловского (1916),О. Брика (1919), А. П. Журавлева (1974) и др. во многом основываются (и «отталкиваются» в движении дальше) на интуитивных открытиях художников слова.

Обобщая итоги многочисленных исторических изысканий, нельзя не назвать автора самой полной истории фоносемантических исследований Жерара Жене (1976, 1998) . Его книга, изданная в Париже, а затем переведенная на английский язык в США, подробно описывает эволюцию звукосимволизма в лингвистике и в поэзии, фонологии, морфологии и синтаксисе, дает представление о развитии основных понятий и дискуссионных вопросов, которые сопровождали развитие науки, рассматривает связь ФС с другими науками: этимологией, социологией и др. К сожалению, эта работа не переведена на русский язык, поэтому зачастую остается вне зоны внимания исследователей.

Многочисленные работы по ФС, безусловно, содействовали, во-первых, движению к ответу на вопрос о произвольности/непроизвольности языкового знака, во-вторых, выработке методологии науки, в-третьих, апробированию методик исследования феноменов ЗИ в разных языках. Для выявления универсальных закономерностей и специфических проявлений, обусловленных

[1] перевод А.Б.Михалева (1995: 45).

[2] Genette, Gйrard Mimologiques, Paris, Seuil; 1976 , переведена на англ.: Mimiologics. Thaпs Mor gan (trans.), University of Nebraska, Lincoln, 1998.

национальными языками, стало возможным проведение широкомасштабных мультиязыковых экспериментов, результаты которых и стали объективной базой фоносемантики.

В наше время ономатопоэтическая трактовка имени реализована в теории звукосимволизма. Современная лингвистика предлагает большое количество концепций, интерпретирующих данное явление, но среди них нет ни одной, которая бы полностью и всесторонне его объясняла.

Дефиниция 1966 года, зафиксированная в Словаре лингвистических терминов О.С. Ахмановой, дает нам исходное представление о состоянии теории ЗС. Уже невозможно не говорить о явлении, активно изучаемом в мировой лингвистике, но собственных убедительных фактов ЗС, достаточных для включения в словарную статью, еще нет, хотя намечено различение собственно семантического и эмоционального компонентов. Принимая во внимание, что многие лингвисты до появления генеративной грамматики признавали только факт существования определенного вида звукосимволизма, можно говорить, что во второй половине XX века ситуация изменилась. Примечательно, что сложности в продвижении знания в данной области испытывали не только отечественные филологи, но и американские: Маргарет Магнус в своей диссертации «Что внутри слова? Исследования по фоносемантике», признается, что авторы некоторых работ по ФС скрывали даже их неофициальное распространение из опасения, что это может повредить их профессиональной деятельности. Когда Маргарет в 1998 (!) году создавала Linguistic Iconism Association, многие из ее членов пожелали держать свое членство в ассоциации в тайне. Искусственная автономность исследований привела к тому, что работы Журавлева и Воронина, продолжавшие начатые на западе исследования и развивавшие в России ФС как науку, были долгое времени почти неизвестными на западе. К счастью, в последнее время ситуация стала существенно меняться.

Убедительные доказательства, полученные российской лингвистикой, позволили ввести в новое издание Лингвистического энциклопедического словаря сведения по традиционным и новаторским областям знания, в том числе и по фоносемантике. Ей посвящены три словарные статьи: *звукоподражание, звукоподражания теория, звукосимволизм,* где последовательно раскрываются основные теоретические положения ФС, даются термины новой науки и краткая история ее становления. В последующие годы практически во всех справочных материалах повторяется почти в неизменном виде именно это определение. Особо отмечается, что в основе номинации звукосимволического слова лежат признаки объектов, воспринимаемые в любой модальности человека, кроме слуховой.

Европейская и американская лингвистика определяет ЗС в самом общем виде: обратим внимание на осторожную формулировку, что звуки «выражают» значение - тем самым вопрос об источнике этого значение остается открытым. Дефиниция, представленная на Википедии, повторяется как в популярных статьях, так и в научных исследованиях. В последних определение дополняется терминологией и конкретизируется в зависимости от проведенных автором собственных изысканий в этой области. Так, например, по М. Магнус, обобщившей результаты американских и европейских исследований XX века, собравшей своеобразный компендиум по данной проблеме, ЗС реализуется в двух основных вариантах:

- отношениях, представленных фонестемами[1], когда существует частотные связи, или диспропорциями между семантическим классом и фонологической формой, она предлагает называть фоносемантическими ассоциациями (это специальный случай семантической ассоциации на уровне фонемы и даже звука). Этот тип естественным образом связан с продуктивной тенденцией человеческого сознания ассоциировать форму с логически связанным объектом,

- фундаментальный, но трудно выделяемый тип, когда форма и содержание полностью совпадают, называет *истинным иконизмом.* Этот тип соответствий универсальный, продуктивный в каждом подобном слове, непроизвольный, неявный на высших уровнях лингвистических структур, таких как части речи, семантические классы и синтаксические структуры [Magnus 2001: 1].

М. Магнус классифицирует все факты проявления звукосимволизма в языке по мере действия закона денатурализации исходного фонетического значения, поэтому примером истинного иконизма, где смысл полностью соответствуют объекту и содержательной структуре, могут служить слова flit,

[1] Двухсогласные повторяющиеся сочетания фонем, подобные морфемам в том смысле, что с ними более или менее отчетливо ассоциируется некоторое содержание или значение, но отличающи еся от м орф ем полным от сутстви ем м орфол оги зации остальной ча ст и сл ов оф ормы [ Вор он и н 1990:12], например, по Персу, слова на sl, sn, sm обычно обладают отрицательными коннотация ми (smoke, smug, sniff, slip, slap slump и т.д.). Впервые термин фонестема был использован в рабо тах Дж.Ферса, затем явление активно изучалось Л.Блумфилдом, Д. Болинджером, Ф. Хаусхоулдером, Х. Марчандом, Э. Харрисом, Е. Найда, и мн.др. Сейчас является общепри знанным, хотя особо отмечается значимость именно для английского языка; составлены словари и справочники (например, The Dictionary of English Phonesthemes by Benjamin K. Shisler www.geocities.com/ SoHo/Studios/ 9783/phondict.html)

[2] В русском языке морфонема [м] (представленная двумя фонологическими вариантами — па латализованным и непалатализованным) встречается в окончаниях периферийных падежей (тво рительного, дательного и предложного) и никогда не встречается в окончаниях падежей других классов. Следовательно, отдельные фонемы или различительные признаки в составе морфем мо гут служить самостоятельными показателями определенных грамматических категорий [Якобсон 1975].

float, fly (порхать, покачиваться, летать), примером фоносемантической ассоциации, где значение частично коррелирует с формой, положение, что значение слов, начинающихся с h, частотно соотносится с понятием «дом», «жилище»: hacienda, hall, hangar, haunt/s, hive, hold, hole, home, host, hostel, hotel. Данные положения получили теоретическое и практическое обоснование в диссертации М. Магнус (2001) и ее ФС словаре (1999).

Представленная классификация соотносится с идущей от Тейлор традицией (в отечественной лингвистике принятой, например, В.В. Левицким) выделением двух уровней восприятия фонетического значения[1]: *объективный* уровень– т.е. связь между звуком и значением содержится в словах языка, обусловлена психофизиологическими законами; *субъективный* уровень, т.е. связь между звуком и значением находится в сознании человека и обусловлена его способностями воспринимать и перерабатывать ассоциативную информацию. Различие двух видов ЗС, по мнению В.В. Левицкого, обусловлено свойствами самого объекта, ибо оба типа упомянутой выше связи – в языке и в сознании испытуемого – не всегда идентичны. Иными словами, на доязыковом уровне ЗС детерминирован структурными и «природными факторами, на языковом – взаимодействием первых и факторов ассоциативного и «культурного» порядков [Левицкий 1998].

В современной американской лингвистике звуковой символизм (иконизм) конкретизируется в языке несколькими основными типологическими значениями[2]:

· *материальный* ЗС, использует качественную сторону звуков для созда ния экспрессивного впечатления речи. Его отличительной особенностью яв ляется неделимость на самостоятельные звуки, примитивность, междомет ный характер (сочетания звуков, связанные с кашлем, хрюканьем, икотой, плачем и под.).

· *имитативный* ЗС, изображает слышимый звук, но в виде неясной ими тации (стук, tap, ку-ку, cuckoo и под.). Данный тип является реализацией ономатопеи в речи. Может использоваться как в звукоподражательном, так и в метафорическом контексте (ку-ку о звуке, издаваемом кукушкой и о психи чески больном).

· *синестетический* ЗС, символически связывает звуковые и незвуковые факты и явления окружающего мира (понижение голоса, когда говорят о чем-то тяжелом, английское интонирование слова «sing» в зависимости от инто-

[1] Также говорят о *субъективном* и *объективном* ЗС.

[2] Фрагменты классификации присутствует во многих работах по лингвистическому иконизму, максимально эксплицитно она представлена в обзоре Бенджамина К.Шислера [Shisler 1997].

национной модели может означать эмоциональность или неэмоциональность, заинтересованность или отстраненность, восторженность или саркастичность и под.). Активно исследуется средствами экспериментальной фонетики.

• *фонестетический* ЗС, связанный с понятием фонестемы или «пучка созвучий» как средоточия наиболее общего значения, релевантен для английского языка. В русском теория фонестем не нашла достаточно основательного подтверждения, в большей степени с этим типом ЗС можно связать явление паронимической аттракции, которое не выходит за пределы приема, получившего распространение в основном в поэтической речи.

Существование фонестем, этих универсальных звуковых кластеров, подтверждается не только различными экспериментами, но и так называемой моторной теорией языка, согласно которой человек, воспринимая окружающий мир посредством органов чувств, трансформирует нервные импульсы в моторику, т.е. в определенные движения, в результате чего происходит акт озвучивания (а значит, и называния) какого-либо явления. Таким образом, гипотетически некоторые зрительные (слуховые, чувствительные, осязательные) образы должны ассоциироваться с теми звуками, которые данное явление называют. Но поскольку психофизический аппарат одинаков у всех представителей человечества, можно предположить универсальность связи, по крайней мере некоторых зрительных (осязательных и т.п.) и звуковых образов.

В отечественной науке попытки выделения универсальных значений сочетаний фонем (графем, звуков, инициальных звуко- и буквосочетаний) делались постоянно, но, к сожалению, ни одна из них не была достаточно доказательна и не получила признания лингвистического сообщества. Убедительной представляется классификация В. В. Левицкого, хотя и она требует развития на материале различных языков: «Как показывает накопленный опыт, носителями символических значений могут быть три типа фонетических единиц: звукотип (фонема), фонетический признак и единица, которую можно обозначить как звукосимволический комплекс. ЗС комплекс представляет собой группу фонем, часто (но не обязательно) объединенных определенными фонетическими признаками, которые, будучи противопоставленными другому ЗС комплексу, образуют один из противочленов ЗС (экспрессивной) оппозиции, коррелирующей с оппозицией семантических признаков [Левицкий 1998: 27-28].

А. Б. Михалев в монографии «Теория фоносемантического поля» (1995), суммируя в основном данные европейских исследователей и уточняя терминологию, предлагает выделять типы ЗС в зависимости от формы фонетической выразительности:

эхоический ЗС, когда звук непосредственно повторяет звучащую сторону отображаемого, как в случае ономатопеи;.

синестетический ЗС, когда звук ассоциируется с отображаемым из другой сенсорной модальности. Классическим примером этого типа являются многочисленные синестетические тропы: «сладкие звуки», «бархатистый голос», «мягкий баритон», «режущий свист» и под.;

физиогномический ЗС, когда звук ассоциируется с эмотивными или психофизиологическими свойствами, например «слабый голос», « колючие звуки», «женственные тона».

На наш взгляд, выделенные типологии неполны и в определенной мере условны, так как в большей степени построены на материале одного языка и недостаточно учитывают универсальные составляющие явления. Чтобы избежать этого, С. В. Воронин разработал непротиворечивую методику опознавания ЗС слов, а также критерии их выделения, что вооружило исследователей реальной возможностью создания общей типологии:

I. Семантические критерии (эмоциональность и экспрессивность, образность, конкретность, обозначение простейших элементов психофизиологического универсума человека).

**II**. Грамматические критерии (морфологическая гипераномальность).

III. Словообразовательные критерии (редупликация).

IV. Структурно-фонетические критерии (фонетическая гипераномаль ность, относительное единообразие формы, фонетическая гипервариатив ность).

V. Функциональные критерии (стилистическая ограниченность).

VI. Интерлингвистические критерии (типологическое сходство в разных языках) 1 [Воронин 1982: 89].

Практическое использование данной методики обусловило создание непротиворечивых типологических классификаций для английского, русского, осетинского и др. языков и способствовало выработке целостного метода фоносемантического анализа, который нашел применение в большом числе работ, выполненных под руководством СВ. Воронина или инициированных им (Л.З. Лапкина, Л.Ф. Лихоманова, Т.Х. Койбаева, Е.И. Слоницкая,

[1] Отмечается, что звукосимволическими являются не только слова, которые ощущаются таковыми современными носителями языка, но и те, в которых эта связь в ходе развития языка оказалась ослабленной (и даже на первый взгляд утраченной), но в которых данная связь выявляется в ходе этимологического анализа.

С.Н. Пономарева, С.В. Климова, И.Ю. Павловская и мн. др.). Тем не менее, универсальной, всеми признанной типологии ЗС пока не создано.

Чрезвычайно актуальным и дискуссионным остается вопрос о природе ЗС. Существует несколько точек зрения на причины, его порождающие:

1) теория Р.Брауна (референтная). С этой точки зрения в основе ЗС лежит опыт, накопленный человеком в процессе практической деятельности. Человек замечает, что большие предметы издают низкие и грубые звуки, а маленькие предметы – приятные и высокие, поэтому испытуемые в ходе эксперимента связывают высокие звуки с чем-то маленьким, а низкие – с чем-то большим [Brown 1958, 1959].

2) Концепция «обратной связи» И. Тэйлор (примыкающая к ассоциативной теории). По ней ЗС носит не универсальный, а национальный, специфический характер1; причем в основе лежит приобретенный в процессе обучения языку речевой навык, закрепивший ассоциацию между определенными звуковыми и семантическими единицами. Соответственно, чем теснее генетическая связь между языками, тем в большей степени должны совпадать их ЗС свойства, и, наоборот [Taylor 1961].

3) Точка зрения С. Ньюмена, М. Бентли, Е. Вэрон, М. Майрона и др. Согласно ей в основе ЗС лежат физические (акустические и артикуляционные) свойства: «Открытый рот, выдвинутые вперед челюсти, сжатые губы, производят… значения, характеризующие произносимые звуки» [Kainz 1960].

4) В 1969г. на семинаре по проблемам мотивированности языкового знака И. Н. Горелов выдвинул тезис об обусловленности ЗС психофизиологическим механизмом синестезии (Сз). Эта идея стала плодотворной для большинства последующих исследований, хотя отмечается вероятность, что «оба фактора – Сз и языковая привычка взаимодействуют (в большей или меньшей степени) в процессе решения испытуемыми поставленной перед ними задачи» [Левицкий 1998: 59].

Чрезвычайно актуальным и дискуссионным остается вопрос о природе ЗС. Существует несколько точек зрения на причины, его порождающие:

1) теория Р.Брауна (референтная). С этой точки зрения в основе ЗС лежит опыт, накопленный человеком в процессе практической деятельности. Человек замечает, что большие предметы издают низкие и грубые звуки, а маленькие предметы – приятные и высокие, поэтому испытуемые в ходе

[1] Так, [t] в английском языке оценивается как связанный с чем-то маленьким, а в корейском с большим.

эксперимента связывают высокие звуки с чем-то маленьким, а низкие – с чем-то большим [Brown 1958, 1959].

2) Концепция «обратной связи» И. Тэйлор (примыкающая к ассоциатив ной теории). По ней ЗС носит не универсальный, а национальный, специфи ческий характер1; причем в основе лежит приобретенный в процессе обуче ния языку речевой навык, закрепивший ассоциацию между определенными звуковыми и семантическими единицами. Соответственно, чем теснее гене тическая связь между языками, тем в большей степени должны совпадать их ЗС свойства, и, наоборот [Taylor 1961].

3) Точка зрения С. Ньюмена, М. Бентли, Е. Вэрон, М. Майрона и др. Согласно ей в основе ЗС лежат физические (акустические и артикуляцион ные) свойства: «Открытый рот, выдвинутые вперед челюсти, сжатые губы, производят… значения, характеризующие произносимые звуки» [Kainz 1960].

4) В 1969г. на семинаре по проблемам мотивированности языкового зна ка И. Н. Горелов выдвинул тезис об обусловленности ЗС психофизиологиче ским механизмом синестезии (Сз). Эта идея стала плодотворной для боль шинства последующих исследований, хотя отмечается вероятность, что «оба фактора – Сз и языковая привычка взаимодействуют (в большей или мень шей степени) в процессе решения испытуемыми поставленной перед ними задачи» [Левицкий 1998: 59].

## Синестезия как полимодальное восприятие

Синестезия (из греч. -(syn-) «союз», и (-aisthesis) «ощущение»), в британской орфографии пишется как Synaesthesia; в американском варианте английского принято упрощенное написание Synesthesia[2]. Феномен известен с конца XVII - начала XVIII века, описан в трудах философов и естествоиспытателей (Р. Декарт, Д. Локк, Г. Лейбниц, Д. Дидро, И. Гердер и др.). Отдельные случаи Сз, описанные и интерпретированные с точки зрения уровня развития науки и эстетики того времени, сразу же обеспечили статус «аномального», «неестественного» и даже «скандального», когда феномен нашел отражение в поэтически декларативном сонете Артюра Рембо «Гласные»[3]. На-[1]

Так, [t] в английском языке оценивается как связанный с чем-то маленьким, а в корейском с большим.

[2] Слово присутствует во всех европейских языках, например во французском - *Synesthesie*, цветной слух - *Audition colorüe* в немецком - *Synɔsthesie* и цветной слух – *Farbenhцren*; в итальянском- *Sinestetici*; в п ор т угальском –*Sinestesie* и т.д.

[3] Ю.С.Степанов, например, интерпретирует его как сонет о мироздании: «Альфа, А – символ тьмы и материи, которая, градациями, уступает место свету и духу. В Омеге, О – высший свет. От альфы до омеги – «пирамида» света» [Степанов 1985: 85].

помним, что позднее, в 1873 году, сам поэт открыто говорил о собственной идее: «Я изобрел цвета гласных!- А черное, Е белое, I красное, О синее, U зеленое.- Я наделил формой и движением каждый согласный, и, пользуясь интуитивными ритмами, я льщу себя надеждой изобрести общедоступный поэтический язык, позволяющий обратиться однажды ко всем чувствам. А я открыл перевод[1].» [цит. по Marks 1975: 51]. Хорошо известно, что психофизиологические явления, основанные на синестезии, никогда не являлись чем-то очень особенным: например, ополаскивание лица холодной водой усиливает остроту зрения; отсутствие запахов при насморке делает еду не такой вкусной, как обычно.

Булат Махмудович Галеев[2], всю жизнь посвятивший этой интереснейшей проблеме психологии и эстетики, отмечал взрыв интереса к исследованию синестезии в последние десятилетия: «Проводятся международные конференции, защищаются в разных странах многочисленные диссертации, создано несколько Website's (т.е. тематических "страниц" в интернетовской "мировой паутине")» [Галеев 1999:19]. Организованы Американская (Sean Day), Австралийская (Pat Higgs), Британская (Simon Baron-Cohen), Бельгийская (Hugo Heyrman), Китайская (Julia Simner) синестетические ассоциации, проводятся многочисленные конференции и семинары. В США и Канаде, Австралии и Германии активно работают несколько научных центров, занимающихся исключительно данной проблемой. Сложилось даже своеобразное разделение ареалов исследования (почти за каждым из ученых стоит исследовательский коллектив): Richard Cytowic, признанный лидер в этой области, занимается феноменологией и нейропсихологией Сз; Luciano Costa изучает методологию данного феномена; Simon Baron–Cohen рассматривает фазы Сз в развитии; Jamie Ward и Julia Simner проводят эксперименты, выявляющие виды и типы Сз; Sean Day изучает синестетические метафоры, собирает и систематизирует информацию о звуко-цветовой ассоциативности синестетов, Jqrg Jewanski работает над историей изучения феномена Сз в искусстве и т.д. и т.п.

Уже в тридцатые годы XX века был сделан важный шаг на пути выработки определенности в различении нормативных синестезий ассоциативного происхождения, которые ф ункцион ируют в культуре и межличностном общении, и аномальных, названных выдающимся немецким исследователем синестезии 1930-х годов А. Веллеком клиническими[3]. Примечательно, что

[1] Перевод наш - ЛП.

[2] Более 40 лет возглавляющий сначала СКБ, затем НИИ «Прометей».

[3] Искать какие-либо закономерности межчувственных связей на основе анализа клинических «синестетов», писал он в 1931 г., это «то же самое, что решать вопрос о научной состоятельности проблемы привидений голосованием в сумасшедшем доме» [Wellek 1931:352].

американские исследователи в конце XX века подхватили эту мысль и предложили свой вариант: истинная синестезия (trae-synesthesia) и псевдосинестезия (pseudo-synesthesia) [Day 2000]. Первая рассматривается исключительно с точки зрения медицины и неврологии, вторая отражает когнитивные процессы, включая в понимание Сз и тропику, и взаимодействия между видами искусств, поиски в области выразительности. На наш взгляд, слова «истинная» и «псевдо» по отношению к Сз не выдерживают испытания временем и пространством, так как жестко фиксируют исключительно физиологический подход, выводя за границы понятия Сз всю специфику художественного мышления. Тем не менее, такое понимание можно считать ведущим в американском «синестезиеведении». Литературные синестезии изучаются очень активно, исключительно с точки зрения тропики и отражения специфики литературного направления (J. Downey, 1912; A.G. Engstrom, 1946; G. O'Malley, 1957; P. D. Erszйbet, 1974; R. W. Gibbs, 1984; W. H. Levie, 1987). Сложилось четкое разделение зон исследования - нейропсихология/физиология и поэтика, которые практически не смешивались до последних лет. Первым исключением стали работы Л. Маркса (L. E. Marks, 1978; 1982), соединившие эти два подхода и позволившие ввести метафору и ассоциативность вообще в сферу исследования Сз.

У европейских ученых сложилось более широкое и, одновременно, функциональное понимание феномена: на основе многочисленных разнообразных экспериментов с информантами (синестетами и несинестетами) сделан важный вывод, что «Сз не просто отражает природное соединение одной системы восприятия с другой, но может быть посредником и/или воздействовать в качестве символического/понятийного уровня репрезентации» [Ward, Simner 2003: 237]. Таким образом, утверждается единая когнитивная основа базового понятия и разделяются области реализации перцептуальных возможностей.

Б.М. Галеев, настаивая на разделении понятий реальных и ассоциативных соощущений, считает необходимым выделения третьего типа - Сз, продуцируемых в художественном процессе [Галеев 2005:159], при этом коррекции терминологии не предлагает. На наш взгляд, третья разновидность Сз является творческой реализацией ассоциативного мышления, причем любые виды таких ассоциативных Сз составляют психофизиологическую универсальную основу межчувственных взаимодействий в искусстве. А ведь еще в 20-х гг. выдающийся психолог и физиолог Raymond Wheeler опубликовал серию исследований Сз, на основании которых он сформулировал новый взгляд на феномен не только как пучок разномодальных ассоциаций, но как способ ментальной организации мира. Таким образом, Сз - это ещё и способ

целостного восприятия мира, при котором информационный сигнал интерпретируется в единстве различных видов сенсорики.

Чтобы частично разрешить сложившееся терминологическое непонимание, можно предложить ввести в активный научный оборот вполне традиционный вариант терминов, не противоречащих установкам современных западных исследователей, но и отражающих специфику Сз как «формы невербального мышления» (Б.М. Галеев) – клинические случаи называть собственно синестезией[1], тогда как межчувственные ассоциации, проявление метафорического мышления человека – синестемией (термин принадлежит С.В. Воронину)[2]. Под синестемией (Ст) исследователь понимал «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 звукосимволическом слове» [Воронин 1982: 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. В рамках Ст выделяются две разновидности – синестемия ассоциативная и метафорическая, которые не имеют непроходимых границ, но обладают спецификой. Так, например, в литературном творчестве метафорическая Ст затрагивает в основном лексико-семантический уровень, тогда как ассоциативная – фоносемантический. Игнорирование одного или другого вида Ст в художественном тексте обедняет его и снижает возможности его прочтения и интерпретации.

Установившиеся непосредственные контакты российских и западных ученых[3] в конце XX века дали возможность наметить реальные пути разрешения сложившихся терминологических разногласий. В этом случае исследования могут продолжаться только параллельно, без учета достижений каждого направления. В какой-то степени современное нейрофизиологическое

[1] Они не являются предметом настоящего исследования.

[2] «Синестезия есть психофизиологическая универсалия, лежащая в основе звукосимволизма как универсалии лингвистической. Область действия синестэмии – сенсорно-эмоциональная сфера; эта же сфера в значительной части ее есть область денотации звукосимволической лексики» [Воронин 1982: 86].

[3] «Прометей» находился в активной переписке с исследователями Сз со всего мира, многие принимали непосредственное участие в конференциях последних десятилетий в Казани.

направление не принимает во внимание языковое и литературоведческое направления, тогда как культурологическое в широком смысле включается в ареал исследования в качестве вспомогательного или иллюстративного. Второй путь - признание родства явлений и выделение разновидностей, связанных с самыми разными науками. Если еще 20 лет назад подобное соединение казалось почти невозможным, сейчас даже представители естественнонаучного направления принимают во внимание работы искусствоведов и лингвистов. Так, в монографии 2004 года Ш. Дэй предлагает выделять два частично перекрывающихся типа Сз: 1) «Сз совпадающая», когда стимулы инициируют ощущения в одном или более других сенсорных системах (собственно синестезия в нашей терминологии - Л.П.)[1]. 2) «Сз познавательная», включающая синестетические культурные факты (синестемия в нашей терминологии). По сути это уже признание факта разделения предмета спора, а также желание найти точки соприкосновения в области, исследования в которой долгие десятилетия шли параллельно. И общая основа заключена в универсальной природе человеческого мышления воспринимать мир комплексно.

## Теория и практика звуко-цветового синтеза в мировом искусстве

Если в самых общих чертах проследить основные вехи истории и теории синтеза искусств, становится очевидно, что переломные этапы в обществе и истории художественной культуры отмечены активизацией интегративных процессов. Такая зависимость не может быть прямо или обратно последовательной, она обязательно взаимонаправлена и взаимообусловлена. Нелинейность среды, в том числе и культурной, подразумевает собой многочислен-

[1] Приведем пример описания восприятия человека, обладающего *собственно синстезией* - соощущением цвета, при котором напечатанные слова и цифры рябят различными цветами, запахи приобретают форму, а разговорная речь в уме превращается в радугу. «Это альтернативное восприятие», - говорит Томас Палмери (Thomas Palmeri), психолог из Вандербильдского университета, США, автор исследования, посвященного одному человеку- «Он нормальный, очень преуспевающий, образованный человек - и не испытывает никаких проблем от своей уникальной особенности мозга». Работа, появившаяся в «Записках национальной академии наук» в США, исследует многокрасочный мир человека, скрытого под инициалами W.O. Человек, оказавшийся университетским профессором медицины, не ответил на просьбу журналистов «Associated Press» об интервью. При чтении W.O. видит палитру различных цветов. Иногда слово полностью одного цвета, иногда в нем разноцветные слоги, иногда - каждая буква. Короткие слова моноцветны, а длинные - пестры. По словам W.O., каждое слово имеет свой особый цвет, независимо от того, какая типографская краска использовалась для печати. Он назвал цвета 100 слов, а через несколько недель почти полностью подтвердил их, ошибившись только в некоторых, имевших схожие бело-бежевые оттенки. Эксперимент подтверждает его заявление о том, что его цветовое восприятие на протяжении жизни не меняется. Произнесенное и написанное слово имеет один и тот же цвет. Иностранные языки также вызывают в его мозгу всплеск цветов, даже если он совсем не понимает содержания [по материалам «Associated Press» http://news.nbc.com.ua/NEWSactionISarticleANDtext_idIS772.html].

ные точки ветвления процессов эволюции – так называемые бифуркации, которые являются основной причиной самоорганизации материи на любом уровне. Синестезия в в обобщенном значении и оказывается точкой бифуркации, указывая на онтологическую открытость мира, «ожидающего актов пере-создания» [Шифрин 2005: 430].

Выделим узловые моменты, характеризующие синтез искусств в разных семиотических системах. Наиболее логичной в этой связи выглядит, на наш взгляд, интерпретация конкретных актов синестезийного творчества с опорой не столько на видовые особенности искусства (синтез как раз и предусматривает их взаимопереплетение и взаимов лияние), сколько на мировоззренческие направления в культуре, сложившиеся в более или менее устойчивые единства – например, романтизм, символизм, реализм, авангард, соцреализм[1] и т.д. И хотя долгое время в науке бытовало мнение, что литературные синестезии являются одной из существенных характеристик стиля барокко и романтизма, но отторгаются самой спецификой реалистического периода, исследования последних 50 лет переносят акцент с особенностей направления на «особенности выражения эстетического отношения к жизни вообще» [O'Malley 1957].

Безусловно, опыты в области соединения смыслов не «рождались ниоткуда» - они тесным образом связаны с общим состоянием философии, культуры, религии, обогащались и обогащали их. Тем более что отдельные факты не могут рассматриваться как тенденция, а вот в русле тенденции любой факт становится прямым или косвенным ее подтверждением и развитием. Именно поэтому не столько важно количественное описание случаев обращения к межчувственным ассоциациям, сколько необходимо внимание к персоналиям, «знаковым персонам», организующим и символизирующим собой то или иное направление в искусстве. Главное, что отмечают все исследователи – искусство и синестезия идут рука об руку, обогащая восприятие новым опытом, эмоциональным, символическим или ассоциативным.

Одними из первых разрабатывать проблему синтеза в искусстве стали немецкие романтики, главным образом представители йенской школы, которые считаются признанными родоначальниками данной теории в современном понимании этого термина. Идеи синтеза нашли выражение в идеологии и практике романтизма, что связано с глубоким интересом человека той эпохи ко всему прекрасному, с его стремлением постичь тайны психологии и логики и вывести закономерности их развития, с его вниманием к своему внут-

[1] В большей степени мы имеем в виду не ограниченное временными рамками направление, принятое в искусствоведении, а ТЕНДЕНЦИЮ, нашедшую отражение в культуре, поэтому терминологическая точность не требуется.

реннему миру и тягой к эмоционально-напряженному [Сабанадзе 1987]. Феномен синтеза занимает романтиков в связи с разрабатывавшимся ими утопическим учением о «всекультуре», в которой сталкиваются и взаимодействуют такие различные явления, как наука и искусство, искусство и философия, язык и мифология, фольклор и естествознание и т.д. Принцип синтеза здесь становится решающим методологическим аспектом: романтики считали, что только синтетическое произведение оказывается способным соперничать с природой по широте и силе воздействия на человека [Мурина 1982: 9]. В целом для эстетики направления характерны культ художественного гения как духовного провидца и пророка, устремленность к бесконечному, сокровенному, возвышенной духовности; обостренный лиризм, стремление к переплетению реальности с фольклорной сказочностью, фантазией, чудом. В литературе отмечается усиление интереса к пороговым явлениям, пограничным ситуациям. Межсенсорные связи находят яркое отражение на уровне ярких тропов и поэтических «прозрений» в творчестве многих писателей-романтиков, например,

у Swinburne *{Fine honey of song-notes, goldener than gold )*[1],

у П. Б. Шелли *(В трепете весенних листьев, в синем воздухе мы находим тогда тайные созвучия своему сердцу. В безъязыком ветре есть красноречие, в шуме ручья и окаймляющих его тростников есть мелодия; и непостижимая связь их с чем-то внутри нас рождает в душе восторг, от которого захватывает дыхание),*

у Китса *(O turn three to the very tale, And taste the music of that vision pale* [2]*),*

у Т.Готье *(J'entendais le bruit des couleurs: des sons verts, rouges, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes),*

у А. В. Шлегеля в работе «Рассуждения о метрике» находим указание, что гласные способны выражать определенные эмоции *(А - соответствует светлому, ясному, красному и означает молодость, дружбу и сияние. И - отвечает небесно-голубому, символизируя любовь и искренность. О - пурпурное, Ю - фиолетовое, У - ультрамарин),*

у Новалиса *(Собственно видимую музыку составляют арабески, узоры, орнаменты т.д. Поэзия в строгом смысле слова кажется почти промежуточным искусством между живописью и музыкой. Разве не должны соответствовать такт фигуре, а звук - цвету?),*

[1] Изысканный мед песни ощущается; ярче, чем само золото (Здесь и далее в случаях, где не указан переводчик, перевод наш – Л.П.).

[2] Сказочно изменившееся дерево; и вкус музыки как бледный образ

у А. И. Одоевского (*Все впечатленья в звук и цвет И слово стройное теснились*),

у А. Бестужева-Марлинского (*Язык имеет свои краски – т.е. звуки. Он воображению нашему весьма часто может рисовать или живописать предметы*),

у И.В.Гёте (*Я ничего не имею против допущения, что цвет можно даже осязать; этим его собственное своеобразие только еще больше обнаруживалось бы. На вкус цвет тоже различим. Синий будет иметь щелочной, желто-красный - кислый вкус. Все проявления действительности родственны*),

у Э. Т. А. Гофмана (*Я хочу видеть аналогию и глубинную связь между цветами, звуками и запахами. Мне кажется тогда, что все они рождены одним и тем же ручьем света и необходимо должны соединиться в чудесном согласии*),

у Э.По (*I have often thought I could distinctly hear the sound of the darkness as it stole over the horizon*[1]),

и даже у «поздних» романтиков, таких как Г. Гессе (*и вдруг я вспомнил забытую мелодию того пиано, она, сверкая, поднялась во мне, как маленький мыльный пузырь, блеснула, уменьшенно и ярко отразив целый мир, и снова мягко распалась. Если эта небесная маленькая мелодия тайно пустила корни в моей душе и вдруг снова расцвела во мне всеми драгоценными красками прекрасного своего цветка, разве я погиб окончательно?*),

у М. Горького (*Тонкий, режущий ухо свист прорывает своим дрожащим острием все звуки улиц, он тянется бесконечно, как ослепительно белая, холодная нить, он закручивается вокруг горла, путает мысли в голове*),

у Р.Киплинга (*the dawn comes up like thunder*[2]),

у К. Паустовского (*Цветы испускали тонкий звук, будто в каждом была заложена маленькая струна*),

у О.Хаксли *(Запах утки, жарящейся на старой кухне; сделай его прозрачным – и ты увидишь все, от спиральных туманностей до музыки Моцарта и стигматов св. Франциска Ассизского).*

Век романтизма удивительно богат на разнообразные формы синтеза в литературе – от отдельных тропов до развернутых метафор, от малой формы до целостных масштабных произведений (повесть «Себастиян Бах» и «4338 год» В.Ф. Одоевского, «Лефортовская мельница» А. Погорельского, «Страшная месть» Н.В. Гоголя, «Повелитель блох» Э.Т.А. Гофмана). В отечественном литературоведении и лингвистике это явление начали исследовать до-

Я часто думал, что я могу четко слышать звук темноты, скрывающий горизонт.
Закат нарастает, как звук грома.

вольно поздно, однако, к настоящему времени существует уже немало работ, посвященных этой проблематике: подробно данные образования изучали Р. Миллер-Будницкая у А. Блока, О. Фишер у Гофмана, Дж. О'Малли у Шелли, И. Ульманн у Готье, Гюго, Китса и др., У. Силз у Гейне, К. Уэйс у Бальзака, И. Блинов у русских символистов, Л. С. Ачкасова у К. Паустовского[1] и мн.др. Общим для всех этих работ являлось то, что исследователи тщательно собирали и систематизировали тропеический материал в данном аспекте, определяли его место в творчестве и пытались объяснить его эстетическую ценность. Это немаловажно само по себе, ведь литературная синестезия представляет особый интерес тем, что служит фиксацией в вербальной форме всех возможных межчувственных связей, возникающих при эстетическом созерцании мира.

Одним из самы х ярких проявлений тенденции, начатой романтизмом, «взрывом синестетизма» стал символизм. «Вместе с романтизмом он продемонстрировал саму возможность – на основе сходства общезначимых символических оценок разнородных явлений, – творческого конструирования межчувственных сопоставлений (сравнений, метафор), заставив обратить впоследствии внимание на более важные психологические, эстетические детерминанты синестезии, адекватные её сущностным основаниям, её роли в искусстве» [Галеев 2004:50]. Именно он выработал основные принципы, которые легли в основу «содружества искусств»: Ш. Бодлер (1857) в теоретических сочинениях, исходя из концепции Сведенборга, сформулировал тезис, что весь мир пронизан соответствиями, все вещи, предметы, явления духовной и материальной сферы взаимосвязаны и взаимозависимы[2]. А художник своим творческим воображением («почти божественной способностью») проникает в глубинные отношения вещей, освобождает их скрытую жизнь и с помощью средств выразительности языка делает ее доступной всем [Музыкальная эстетика Франции XIX века 1974]. Но теория «соответствий», – не оригинальное изобретение Бодлера. «Человек есть источник аналогий во вселенной», – говорил еще Новалис. Подобные взгляды были весьма распространены на рубеже XVIII-XIX вв. (Э. Сведенборг, И. К. Лафатер, Э. Т. А. Гофман, Ж. де Нерваль, О. де Бальзак и мн. др.). Заслуга Бодлера в том, что он впервые дал им развернутое и последовательное поэтическое выражение, превратив в важнейший принцип своего творчества:

[1] Интересно, что две работы из этого списка – студенческие. Видимо, исследования на учеб ном уровне были наиболее безопасным способом изучения синестезии в литературе.

[2] Исследователь Kevin T. Dann предположил, что Ш. Бодлер специально изучал клиническую синестезию, так как в его библиотеке были обнаружены медицинские исследования на эту тему. Таким образом, он косв енно опроверг бытующую долгое время гипотезу о «творческом прозре нии» поэта: «наука и поэзия как всегда идут рука об руку» [Dann 1998].

*Неодолимому влечению подвластны,*
*Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,*
*Великий, словно свет, глубокий, словно сон;*
*Так запах, цвет и звук между собой согласны* Пер. В. Микушевича.

Перекрещивающиеся чувственные впечатления обладают для поэта несомненной суггестивной силой: они способны либо пробуждать воспоминания (в сонете «Аромат» запах ладана в церкви или аромат саше вызывал в памяти любовную сцену), либо возбуждать фантазию, воображение, как это происходит в стихотворении «Экзотический аромат»:

*Когда, закрыв глаза, я, в душный вечер лета,*
*Вдыхаю аромат твоих нагих грудей,*
*Я вижу пред собой прибрежия морей,*
*Залитых яркостью однообразной света.* Пер. В. Брюсова.

И наконец, сам «природный», психофизический мир (мир вещей, чувственных впечатлений от них и эмоциональных переживаний) оказывается знаком, отзвуком, неявленной духовной «сверхприроды»:

*В бензое, в мускусе и в ладане поет*
*Осмысленных стихий сверхчувственный полет.*
Пер. В. Микушевича [цит. по Косиков 1993: 35].

Теоретик Ш. Морис (1889) считал суггестию сущностным принципом символического искусства; с его точки зрения, она непосредственно связана с синестетичностью символистских образов и метафор, когда «аромат мысли, цвет музыкальной фразы, звучание цвета или запаха» становится предметом особого внимания в искусстве. При этом связующим компонентом музыкального и визуального мышления стала слухозрительная Ст, получившая эстетическое развитие в разных видах творчества.

Наиболее яркие примеры звуко-цветовых ассоциаций у поэтов и писателей (А. Рембо, В. Хлебников, А. Белый, К. Бальмонт, М. Цветаева, М. Горький, В. Набоков, Е. Замятин и мн.др.), художников (М. К. Чюрленис, В. Кандинский, М. Врубель, Д. Уистлер, А. Лентулов, М.Матюшин, К. Васильев и др.), музыкантов (Б. Асафьев, А. Скрябин, Н. А. Римский-Корсаков, А. Шенберг, И. Стравинский и мн.др.) связаны с концом XIX началом XX века и периодом развития идей, возникших в это время. Идеи светомузыкального синтеза органично вписались в концепцию русского символизма, проповедовавшего соборное искусство, идеи всеискусства и искусства для всех: «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая» (А. Блок). Отметим, что при видимой субъективности положений символистов, проблема «цветного слуха» перестает восприниматься только как средство эпатажа, ее начинают тщательно изучать, и очень многие идеи, подхваченные современными исследователями, возникли именно в этот период. Как

свидетельство интереса к проблеме появляется статья в энциклопедическом словаре Ф.Брокгауза и И.Ефрона: «Все гласные сообразно большей или меньшей чувствительности к влиянию коренного гласного, делятся обыкновенно на два класса: «светлых» и «темных» [Энциклопедический словарь Ф.Брокгауза и И.Ефрона 1892: т.8/15].

Многочисленные исследования данного периода в истории искусства подчеркивают, что авторы открыто декларировали идеи, касающиеся звуко-цветовой ассоциативности, и сознательно претворяли их в жизнь для создания нового смысла, новой эмоции, нового искусства (световой инструмент и световая строка в партитуре Скрябина; данное в партитуре указание художнику менять освещение сцены в зависимости от смены музыкальных тональностей Римского-Корсакова, живописные симфонии Чюрлениса, показ картин под музыку Вагнера К. Васильева, светоинструменты Г. Гидони). Нельзя не вспомнить и о других творческих начинаниях, которые тоже испытали влияние идей синтеза искусств: знаменитые на весь мир «Русские балеты» Дягилева, эзотерические откровения Е. Блаватской, замыслы соборного искусства Вяч. Иванова, «театр запахов» М. Нордау, эксперименты в театре В. Мейерхольда и А. Таирова, киноэксперименты С. Эйзенштейна. Таких случаев зафиксировано довольно много, они неравнозначны, но тенденция выражена достаточно ярко. «Цвет и музыка - явления столь же близкие, как ритм и графика. **...** Почему многие попытки перевода музыкального языка на язык цвета заканчиваются неудачей? Потому что для многих инженеров, занимающихся этим вопросом, музыка - набор цветов, за которым не видно структуры. Какова природа адекватных зрительно-слуховых координаций, синестезий? Они в первую очередь связаны с типологическими особенностями человека и не детерминированы ни характером деятельности, ни свойствами музыки» [Ананьев 1982: 239]. Еще раз подчеркнем важную мысль, что основа межчувственных переносов лежит в типичных психофизиологических особенностях человека, а Ст таким образом, является проявлением сущностных сил человека, специфической формой взаимодействия в целостной системе чувственного отражения [Галеев 2002:270].

Абстракционизм отказался от изображения форм визуально воспринимаемой действительности, от изоморфизма и ориентировался исключительно на выразительные, ассоциативные, синестетические свойства цвета, неизоморфных абстрактных цветоформ и их бесчисленных сочетаний. Самым известным и цитируемым текстом, посвященном межсенсорным взаимодействиям, который значительно повлиял на развитие психологической теории цвета и привел к созданию психологического диагностического инструментария, является работа В.В. Кандинского «О духовном в искусстве» (1910). Фактически Кандинский на новом уровне возвращается к идеям эстетики

Платона. Живопись уподобляется им музыке в ее абсолютном значении, и главную ее цель он усматривает в выражении на холсте или листе бумаги музыки (звучания) объективно существующего «Духовного», тогда как художник является лишь его посредником, инструментом, с помощью которого оно материализуется в художественных формах. Известно, что Скрябин и Кандинский настойчиво проводили идею синтеза искусств, видели свою теургическую миссию в создании грандиозного творения, которое органично соединило бы в себе различные виды творчества. Скрябин вынашивал замысел Мистерии, Кандинский - Великой Утопии. Композитор частично реализовал идею синтеза в «Прометее», художник - в сценической композиции «Жёлтый звук ». Причём оба автора делали акцент на взаимодополняемость звука и цвета. Эксперименты в этом направлении проводились практически одновременно. Основой синтеза, утверждал Кандинский, является не механическая аппликация, а внутренняя синестезия звука и цвета. Каждый предмет, каждое явление имеет свой «внутренний звук».

Приведя ряд примеров синестезий и сославшись на то, что «понятие слышания красок настолько точно, что не найдется, пожалуй, человека, который попытался бы передать впечатление от ярко-желтого цвета на басовых клавишах фортепиано или сравнивал бы краплак со звуками сопрано» [Кандинский 1992: 74], художник формулирует тезис в отношении визуальных форм: форма есть выражение внутреннего содержания. «Звучание» отдельной формы или их композиции по сути дела совпадает с понятием унитарного восприятия форм и их сочетаний. Эксперименты по синтезу цвета и звука проводились и в послереволюционной России, но В. Кандинский, В. Баранов-Россине, Л. Сабанеев, самые известные теоретики в этой области, были вынуждены эмигрировать, Л. Термен, Г. Гидони, П. Кондрацкий, практики цвето- и светомузыкального синтеза, подверглись репрессиям-[3]

На рубеже XIX — XX вв., когда начал складываться авангардизм, многие реформы художественного языка происходили под знаком поисков «чет-

[1] Первая «бессюжетная» драма, где героями выступают гора, волшебный цветок, таинственные формы (напоминающие Ужасы из «Синей птицы» М. Метерлинка) и символический цвет, создана в 1912 году в Мюнхене в содружестве с композитором Гартманом. Принцип внутреннего единства цвета и звука в композиции «Желтый звук» был сохранен и в современном воспроизведении ком позиции В. Кандинского, музыку к которой написал А. Шнитке.

[2] Например, пациента одного дрезденского врача, который неизменно ощущал «синим» вкус одного из соусов; параллельную таблицу музыкальных и цветовых тонов, составленную Скряби ным [Кандинский 1992: 43, 44].

[3] Схожая судьба была и у немецких светомузыкантов — тех, кто был связан с художественной школой Баухауз и с гамбургской исследовательской группой Farbe — Ton — Forschungen. Они были вынуждены прекратить свои эксперименты в начале 30-х гг. Проблему светомузыкального синтеза продолжали решать в это время в других странах — Кароль-Берар во Франции, Ф. Бентам — в Англии, Т. Вилфред — в США, Н. Мак-Ларен — в Канаде, Л. Лай — в Новой Зеландии и т. д. [Энциклопедия Gender Land - http://www.genderland.ru]

вертого измерения» в пространственных искусствах. То, о чем мечтали романтики и символисты, футуристы брали в качестве основы для создания современного художественного стиля. Так, в манифесте «Живопись звуков, шумов и запахов» один из идеологов футуризма К. Карра утверждал: «До XIX в. живопись была искусством по преимуществу молчаливым. Художники античности, Возрождения, XV и XVI вв. не предчувствовали возможности выразить живописно звуки, шумы и запахи, даже тогда, когда брали темой своих композиций цветы и бури. Импрессионисты в своей смелой революции сделали, хотя и слишком робко, несколько смутных попыток живописать звуки и шумы. До них — ничего, абсолютно ничего…Наши холсты будут выражать пластические эквиваленты звуков, шумов и запахов в театре, в музыке, в зале кино, в публичном доме, на железнодорожном вокзале, в порту, гараже, в клинике, мастерской и т.п. Для этого художник должен быть вихрем сенсаций, живописной силой и энергией, а не холодным логическим интеллектом» [Манифесты... 1914]. Конечно, манифест предполагал первопроходческий пафос, хотя еще Леонардо да Винчи в своих блокнотных записях, говоря об общепринятом невнимании к человеческим ощущениям, отмечает цветовые ассоциации не только звуков, но и запахов, вкусовых ощущений: «средний человек смотрит, но не видит, слушает, но не слышит, прикасается, но не осязает, ест, но не ощущает вкуса, передвигается, но не чувствует своего тела, вдыхает воздух, но не обоняет ни дурных запахов, ни благовоний, и говорит не думая» [цит.по Гелб 2000:101]. Карра мечтал о тотальной синестезии в искусстве: «...с точки зрения красок существуют звуки, шумы и запахи желтые, красные, индиго, светло-небесные и фиолетовые». Они «пластические, полифонические, полиритмические, абстрактные и целые». «Молчание статично», а нужны «трубы красных, краасных, очень краааасных, которые кричат, зеленых, пронзительных, пышущих желтых, всех красок в движении, постигаемых во времени, а не в пространстве» [цит. по Турчин 1993: 121]. Живописные картины нового искусства изображали пластические эквиваленты звуков, шумов и запахов театров, каждому звуку соответствовала своя символика красок. Футуристы хотели добиться в своих картинах звуковых ассоциаций, чему должны были способствовать и сами их названия, например, «Что мне рассказал трамвай», «Пространство+авто» и др. Французу Л. Сюрважу уже после Л.Кастеля принадлежит опыт создания «цветоорга-на» - машины, издававшей скрежет, звон и гул в сопровождении мигающих цветных лампочек, но по замыслу автора соединяющей зримо звук и цвет.

Синтез звука и изображения был намечен и у поэтов: Маринетти, Джоворни и Саньялло выстраивали тексты в различные геометрические фигуры, активно использовали яркие синестетические метафоры и вообще старались соединить в тексте ощущения разных модальностей [Манифесты итальянско-

го футуризма 1914]. Но все же создается впечатление, что манифестов футуристами-поэтами было написано больше, чем стихов. Уникальным с этой точки зрения представляется творчество австрийского поэта Г.Тракля, разнообразные синестетические метафоры у которого позволили смоделировать «странную, единичную языковую картину мира», в основе которой цветовые концепты[1] [Пестова 1999].

Первая мировая война приостановила развитие движения, переместив футуризм в другие пространства. Авангард в России «многосмыслен и многоформен», трудно поддается классификации и периодизации, но всегда и везде находим сначала внешние приемы, а потом и внутреннее стремление на обновление не только художественной культуры, но и всего человечества. По замыслу футуристов, заумное слово в поэзии должно «пришпоривать деятельность поэтического осмысления и давать шенкеля пегасу. Это пикули, острая приправа: она возбуждает воображение и дразнит ум» [Зелинский 1929: 122]. По сути, это то же, что беспредметная живопись. Там музыка в цвете, здесь музыка в словозвуке. И хотя многие из футуристов утверждали сознательность своего творчества, все же «тайна рождения заумного слова так же плотно скрыта от автора, как и от читателя» [Хлебников 1933: 229]. Многочисленных исследователей (скорее критиков) футуристического слова раздражала необходимость расшифровки заумных построений. «В процесс насилия над формой вовлекается и читатель: ему предлагается «кубистический» полуфабрикат, который он должен сам, повертев, собрать (или сломать), как детский конструктор» [Жолковский 1993: 196]. Удивительно точно ответил на подобные упреки профессор Джеральд Янечек: «Довольно часто люди, когда они сталкиваются с заумью, считают, что это просто нонсенс, бессмыслица. Не бессмыслица, а *не-определенный* смысл » [Бирюков 1994 : 26]. Формалисты как раз и считали своей задачей помощь читателю в дешифрации смысла, пусть и через набор формальных приемов. И. В. Игнатьев (Казанский), критик и теоретик футуризма, писал, что «каждая буква имеет не только звук и цвет, но и вкус, но и неразрывную от прочих литер зависимость в значении, осязание, вес и пространственность», поэтому включал в свои стихи нотные и математические знаки, проектируя визуальную поэзию [http://ru.wikipedia.org].

В поэз ии В. Маяковского, А. Кр ученых, В. Каменского, А. Туфанова, Д. Хармса, В. Хлебникова при всем стремлении к поиску связи между звучанием и значением («заумный язык», «самовитое слово», «звездный язык») синестетические ассоциации, затрагивающие звук и цвет, не стали ~~сущ~~ ~~ественной частью~~ методологии, как у европейских предшественников.

[1] Вот только некоторые примеры синестетических метафор Г.Тракля: *бронзы красный гром, красный рев рубы, Проклятью пурпурному голода / В гниющей тьме / Вторят, лязгая, черные сабли лжи, синий посвист в перьях ночи* и под. [Пестова, Мальцева 2003].

венной частью методологии, как у европейских предшественников. Исключение составляют теоретические работы Велимира Хлебникова и изыскания ОПОЯЗа, объединившие символистские традиции Европы с поэтической практикой России.

Продолжались теоретические и практические изыскания в области аудио-визуального синтеза (в нашей стране более скрыто, за рубежом - более ярко, зримо и прагматично, с установкой на зрелищность, на массовое воздействие, создание шоу ) и продолжаются по настоящее время: технический прогресс и, соответственно, новые методы исследования соединяют цвет и звук в самых причудливых комбинациях, эстетизируя вызываемые эмоции, возвышая дух и давая работу разуму, но и манипулируя человеческим сознанием. Подробный анализ поисков смысла в звуке и цвете на материале светомузыки находим в сборнике работ Б. М. Галеева «Искусство космического века» (2002), обобщившем новые формы художественного воздействия и даже предсказывающем будущие. Наработан огромный опыт, падение «железного занавеса» дало возможность активных контактов с единомышленниками всего мира, в журнале «Leonardo», органе Международного общества «International Society of Art, Science and Technology», отвечающем за междисциплинарную проблематику «Искусство+Наука+Техника», публикуются статьи, демонстрирующие, что искусство синтеза находится на подъеме.

Философы и культурологи едины в утверждении того, что XXI век, стремясь к гуманитарному ренессансу, должен вернуться к органическому художественному синтезу. Но эпоха экспериментов, так ярко заявившая о себе в начале XX века, к концу бурного столетия перешла в эпоху перформансов (представлений) ' которая $_t$ в свою очередь, плавно перетекла в эпоху адвертисментов (рекламы). Прагматичный век XX поставил «чистую теорию» на службу индустрии и результаты звуко-цветовых взаимодействий нашли отражение в практике рекламного дела, архитектуры, дизайна, PR и даже маркетинга. К счастью, эстетические функции такого синтеза не менее востребованы. Примером могут служить несколько художественных фильмов,

[1] Неудивительно, что усиление внимания к исследованию синестезии в США связано с появлением новейших технических способов исследования мозга, а светомузыкальные эксперименты переросли в индустрию (например, лазерное сопровождение любого шоу – от музыкального до циркового).

[2] Например, первый в мире световой спектакль “Son et Lumiire” был поставлен в замке Шамбор (1952), известны синестетические опыты «балетов» Раушенберга и Морриса, когда обнажен ная танцовщица каталась по полу, кричала, плакала, смеялась, пела, по ее телу стекала жидкость ртутного цвета, прожектора мигали, давали столбы цветного пламени; спектаклей Капроу: хеппе нинг «Слова» (1961), названный «инвайроментом со светом и звуками»; в Москве при музее им.Н.К.Рериха уже много лет функционирует Оптический театр С.Зорина; в Казани при поддерж ке СНИИ «Прометей» систематически проводятся разнообразные экспериментальные светозвуко вые представления и т.д. и т.п.

снятых в разных странах за последние 2-3 года: научно-фантастический «What the bleep do we know?», США, 2004; триллер «Synesthesia», Япония, 2005. Другой пример из недавней прессы: «В течение года 11 художников из Москвы, Орехово-Зуево и Павловского Посада пытались перевести музыкальный текст в живописный и понять, что такое зримая музыка. Они работали, слушая сочинения любимых композиторов - Баха, Моцарта, Рахманинова, Гребенщикова, Шнитке, а в результате появлялись картины, рисунки, скульптура, фотографии, наиболее точно отражающие музыкальные образы. В результате появилась выставка «Цвет звука», открывшаяся в выставочном зале Павловского Посада в августе 2006г» (телевизионный канал «Культура», новостная лента в Интернет). А на специальной выставке в Лондонском музее науки (London's Science Museum) в сентябре 2006 г. был проведен уникальный эксперимент-выставка живописных работ, написанных 6 синестетами и 6 несинестетами на основе музыкальных произведений, сыгранных Новым Лондонским Оркестром (New London Orchestra). Всем посетителям выставки предлагалось прослушать те же фрагменты и «найти» в зале живописное полотно, соответствующее, по их мнению, музыкальному ряду. Результаты оказались неожиданными для организаторов и посетителей выставки, но не для автора эксперимента профессора Jamie Ward: 200 человек из 100 работ со статистически достоверной регулярностью выбирали полотна синестетов, соответствующие музыке (новостная лента BBC). «Все мы в состоянии ощущать соответствие между слышимым и видимым, даже если в реальности мы не обладаем Сз», - этот вывод исследователя синестезии подтверждает универсальный характер межсенсорных ассоциаций. Эмоции и смыслы, рожденные на стыке разных модальностей, оказываются значимы для современного человека не меньше, чем для человека прошлого.

## Феноменология цвета: психоэмоциональные основания полимодального восприятия

Цвет обладает универсальной классификационной функцией и объединяет в языках обозначения разнообразных объектов и явлений действительности, номинаций человека, социальных и общественных, религиозных и нравственных, эмоциональных и межличностных отношений, обнаруживая четкую логику и относительно строгую систему. Первоначальное использование цвета связано было с его символической функцией в ритуальной практике, затем появились абстрактные способы реализации семантики в практической деятельности человека и высшей стадией можно считать использование экспрессивных, символических и импрессивных функций цвета в Искусстве.

Окружающий нас мир всегда окрашен тем или иным способом, и у человека постоянно возникает необходимость применять термины цветообозначения, поэтому названия цветов спектра пользуются повышенным вниманием языковедов. Посредством таких слов могут быть выражены самые глубокие и сложные человеческие отношения и различные стороны жизни. Связь цветообозначений с определенными культурно закрепленными состояниями позволяет рассматривать их как своеобразные «концепты мировидения», значимые для конструирования национальных картин мира. Цветовая картина мира объединяет концептуальный и языковой уровни: языковая цветовая семантика является, с одной стороны, оформлением когнитивных структур (цветовых концептов), с другой - вербальным цветообозначением.

[1]

Лингвоцветовая картина мира (ЛЦКМ) определяется обычно как часть общей цветовой картины, реализуемой в форме цветообозначений в отдельных лексемах, словосочетаниях, идиоматических выражениях и других вербальных средствах [Андреева, Тимофеева]. Но намеренная вербализация картины мира сужает ареал исследования, ограничивая его лишь лексическим уровнем: некоторый приоритет вербализуемой картины мира по отношению к фонетической, морфологической, синтаксической и др. объясняется тем, что количество лексических единиц в языке неизмеримо больше, чем других. Отсюда ее огромные преимущества по сравнению с иными видами языковой картины мира, именно в ней легче, чем в других, обнаружить «мировоззренческую» природу ЯКМ [Даниленко 2003]. Выраженные словом цветовые ассоциации и связанные с ними эмоции, образы, психические состояния составляют собственно национальную ЛЦКМ, так как ассоциативные связи гораздо в большей степени отражают особенности ментальности нации. Так как цвет является важнейшей частью ментального пространства человека, анализ цветовой семантики помогает проникнуть в философско-мировоззренческую концепцию субъекта; видимо, поэтому особенно активно в лингвистике и литературоведении проводятся исследования, посвященные реконструкции индивидуально-авторских представлений о мире, зафиксированных в цветовых номинациях в рамках художественного текста. Выявление своеобразия индивидуальной цветовой картины мира позволяет сформировать представление об относительной целостности объекта и несомненной его вовлеченности в общие структуры с частично фиксируемой иерархичностью. Выход за эти рамки необходим, чтобы расширить границы познаваемого, чтобы появилась возможность своеобразного остранения, ведь только в этом случае можно обобщить увиденное и сделать выводы об универсально-

[1] А.П.Василевич использует сочетание «языковая картина цветового мира».

сти или специфичности ЯКМ. И тут снова наблюдается противоположность базисных понятий, не позволяющих однозначно интерпретировать факты.

Свойства, оказывающие влияние на цветовое восприятие человека - жизненный опыт, позиция и система оценок, являются неопределенными, т.е. они неизмеряемы. Именно эта неопределенность позволяет словесно описывать влияние цвета на наше самочувствие и выражать его поэтически. Исследования М. Сент-Джорджа, Б. Райта, А. Купле, Р. Франсэ и др. доказали, что чистые и яркие цвета в отличие от сложных и малонасыщенных, вызывают более сильные и устойчивые реакции; к наиболее однозначным ассоциациям относятся весовые, акустические, температурные, а к неоднозначным - вкусовые, обонятельные, эмоциональные, осязательные, т.е. которые связаны с более личными переживаниями [Миронова 1993:182-185]. Отметим, что звуко-цветовые ассоциации в этом списке занимают одно из первых мест. Взаимосвязь цвета и эмоций человека известна с давних времен, теперь уже ясно, что механизмами, реализующими соответствие цвета и эмоционального состояния, являются механизмы Ст. Соответственно, ассоциативные реакции, прямо или косвенно связанные с цветом, могут быть интерпретированы с помощью некоего универсализированного инструментария, сформированного на основании анализа данных по видам и способам цветового воздействия. Исследования последних лет привели к существенному для настоящей работы выводу, что «синестезия - это не только универсальный оператор взаимотрансформаций материала модальностей, но и «слепок» наиболее обобщенных системных связей объективного мира в той форме, в которой они раскрываются в отношении к целостному субъекту» [Яньшин 2001]. Следовательно, связь между цветом и эмоциями при посредстве и организующей роли Ст является исходной на этапе создания образа, древнейшей и существеннейшей частью человеческого сознания вообще и художественного сознания в частности. Это полностью совпадает с общими закономерностями построения семантических категорий субъективного образа мира, хорошо известных в психосемантике (В. Ф. Петренко).

Если обобщить результаты современных исследований цвета, можно сделать следующие выводы:

1. Несмотря на разногласия по поводу феноменологии цвета, выработано общее представление о «некоторых универсалиях зрительного восприятия» (А. Вежбицка), которые могут и должны быть описаны при изучении языков мира. При этом все активнее утверждается мысль, что универсальность свойственна не только процессу развития системы основных цветонаименований в прошлом, но и современному состоянию языков (А. П**.** Васстиалвеавясиьч в рамках чисто лингвистического подхода, довольно трудно описать семантику имен цвета: лингвистическая семантика не располагает

методами, которые позволили бы установить на множестве знаковых объектов регулярные отношения между их смыслами. Необходим выход на уровень ассоциации и привлечение методов смежных наук (психологии, например). Цветонаименование становится своеобразным стимулом, рождающим ассоциации, сопровождающиеся эмоциями, одновременно ассоциируясь с определенным цветом (Рис.2):

| | | | |
|---|---|---|---|
| Эмоции | Название цвета | Цвет | Эмоции |

*Рис. 2. Отношения цвета и эмоций в процессе цветонаименования*

Схема носит универсальный характер и может иллюстрировать в самом общем виде как процесс становления собственно цветонаименования, так и процесс его функционирования в языке. Особенно ярко работает схема в таком своеобразном артефакте культуры, как художественный текст. Подтверждением тому служит не уменьшающийся интерес исследователей к воссозданию многоцветного мира, создаваемого писателем в своей фантазии, продолжающимся попытка уловить дополнительные смыслы, «спрятанные» автором за цветовым, звуковым символизмом как на лексико-семантическом, так и на фоносемантическом уровне.

3. Многочисленные сравнительно-сопоставительные исследования терминов цвета в различных языках приводят к неизбежности мысли о национально-культурных особенностях явления, непосредственной его связи с языковой картиной мира.

Восприятие цвета у каждого народа имеет специфические черты. Это самый цитируемый источник примеров для сторонников гипотезы лингвистической относительности Сепира-Уорфа. А. П. Василевич и творческая группа «Колорит» на основе экспериментов с цветонаименованиями в разных языках пришли к интересным выводам, что за многие годы взаимодействия западных культур, их национальные особенности в определенной степени нивелировались, тогда как Россия во многом сохранила приверженность собственному культурно -историческому сознанию, привычкам и видению мира, что отразилось и на названиях цветов[1].

Цветовая картина мира объединяет концептуальный и языковой уровни: цветовая семантика является оформлением, «оболочкой» когнитивных

[1] После перестройки, когда вместе с потоком товаров в Россию пришли новые слова, обозначающие цвет, специалисты отмечали своего рода «цветовой взрыв». Однако продолжался он не более десяти лет. Уже сейчас наметилась тенденция возвращения роли коричневого и серого цвета в одежде основной массы российских потребителей. Культурно-историческая традиция оказалась сильнее, чем влияние западного цветового стиля [Василевич 2005б:73].

структур и одновременно содержанием по отношению к вербальному уровню. ЛЦКМ органично входит в лексическую систему языковой картины мира, являясь одной из ее базисных составляющих, потому что сам цвет является таковым. Но кроме эксплицитного выражения цвета в языке присутствует чрезвычайно широкие имплицитные слои, которые можно вычленить при помощи простейшего компонентного анализа или ассоциативного эксперимента любой степени сложности. Достижения фоносемантики последних десятилетий позволяют сформулировать предположение, что не только лексический уровень участвует в создании ЯКМ, но и фонетический (точнее фонографический, шире - фоносемантический). Исследования А. П. Журавлева, Е. А. Сомовой, Ю. А. Тамбовцева, L. Marks, S. Day, наши размышления по этому поводу убеждают в правомерности такой гипотезы и дают основания для некоторых обобщений.

## Цветовая картина мира на фоносемантическом уровне

Мир наполнен звуками, как слышимыми человеком, так и неслышимыми. Практически все видимое порождает звуки - это стороны одного и того же процесса «чувствования» мира. Метафорически выражаясь, если язык — картина мира, то звуки — это составляющие и наполняющие её детали мозаичной картины, а отдельный звук, обозначенный буквально, обладает идеей мироздания и в подсознании и ведёт себя как понятие (С. Н. Пототов, 2005). Говорение, звучание, звук всегда представлялись творческим началом: «язык действует не только в полном согласии с воображением, продукты которого он выражает, но он творит сам по себе так, что, рядом с мифическими идеями, в которых речь следовала за воображением, есть и такие, в которых речь шла впереди, а воображение следовало по проложенному пути» [Тайлор 1989: 89]. Эта мысль известного антрополога приводит к идее о взаимосвязи и взаимозависимости бессознательного и подсознательного, реализуемого языком и в языке.

Многомерность мира и многомерность сознания предполагает значимость всех видов общностей, среди которых звуку соположен цвет. При подобном соотношении выявляется асимметричность сознания и бессознания, т.к цвет и звук являются непосредственным выражением психических переживаний, которые нельзя охватить, определить или выразить при помощи интеллекта. Синтез ощущений в единую целостную структуру - «гештальт» - осуществляется как внутри каждой отдельной сенсорной модальности, так и на межмодальном уровне. Реальный чувственный образ обладает полимодальной природой: зрительная картина мира согласована с тактильной, кинестетической и звуковой картинами мира: звук, исходящий от предмета, лока-

лизован субъективно в том же месте, где и зрительный образ данного. В целом форма единства чувственных переживаний характеризуется сочетанием единства и множественности: это множество отдельных чувственных переживаний данное человеку в единстве. Элементарные ощущения не просто переживаются, но «сопереживаются», то есть, постоянно апеллируют друг к другу, соотносятся друг с другом, даны всегда на фоне каких-то других чувственных переживаний и сами воздействуют на восприятие этого фона.

Бессознательные реакции, вызываемые звуками довольно сложно зафиксировать и еще сложнее систематизировать, но общий принцип соотношения разных уровней сознания, сформулированный на уровне восприятия цвета, может быть использован и здесь. На уровень бессознательного выходят физиологические реакции, на уровень подсознания - ассоциативные, фиксирующие древнейшие архетипические значения, на уровень сознания - сложно организованные системы, прошедшие проверку временем и культурой . Современный музыкант Хазрат Иннаят Хан образно выразил движение этих двух важнейших субстанций: «Цвет и звук являются не только языком, посредством которого человек общается с внешней жизнью, но и языком, с помощью которого он общается с жизнью внутренней. **...**Не только внешние звуки, но также и внутреннее состояние видимо и слышимо» [Хан 1998: 167].

По представлению язычников, звук отражал гармонию божественного творения, божественный порядок, в отличие от Хаоса, располагающегося на периферии. Эти идеи нашли отражение практически во всех религиях мира и духовных практиках . Интересно, что концепция относительности, по утверждению Альберта Эйнштейна, родилась в его голове из вихря зрительных образов, причем «психические сущности, которые, вероятно, служат элементами мысли, — это определённые знаки и более или менее ясные образы, которые можно «произвольно» воспроизводить и комбинировать между собой... Обычные слова и другие знаки приходится мучительно изыскивать лишь на втором этапе, когда упомянутая игра ассоциаций достаточно установилась и может быть по желанию воспроизведена...» [цит. по Демидов 1987: 273]. Ср. с художественным видением процесса творчества у А. Блока: «Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы,

[1] Например, музыкальные произведения, колокольный звон и под. Безусловно, восприятие сложных систем многослойно, т.е. включает и бессознательные, и подсознательные реакции, но организующая роль все-таки принадлежит сознанию.

[2] Показательны в этом отношении названия духовных практик в йоге: Рагавидья- учение о музыке и звуке как первооснове бытия; Нада-йога - путь звука; Нада брахмо- учение о звучании Абсолюта; Свара-шрути- учение о музыкальных звуках; Нама рупа- учение о проявлении мира в звуках и образах; Ахата-анахата нада- учение о временном и вечном звучании.

шепоты, почти *слова*. Вместе с тем, они начинают *окрашиваться* (здесь возникает первое глубокое знание о цветах)…начинается чудо одинокого преображения» [Блок 1982: 143].

Бессознательное эмоциональное отражение окружающего, реакция на внешние события в сознании у каждого человека проявляется по-разному: мыслями, образами, звуками, цветом и т.д., при этом, возможны различные их комбинации и формы. Так как явление внутреннего отражения действительности бессознательно, то оно не подлежит какому-либо осмыслению или оценке по факту своего проявления. Любой человек, в какой бы области творчества он бы ни работал, находится в постоянном противоречии между тем, что он реально воспринимает вокруг себя , с тем, что он интуитивно ощущает и какие образы эти ощущения вызывают в его сознании. Разница в форме представления тем не менее не скрывает общность исходной интермодальной сущности. Эту общность активно используют в прагматических целях современная реклама и PR: например, система «якорей» в нейролингвистическом программировании (НЛП) или новейшие японские синестетические разработки в области дизайна телефонов с различными ароматами. При помощи любого из указанных приемов формируется слабый условный рефлекс (на определенный звук, цвет, запах), который затем может использоваться для манипулирования (создание устойчи вого положительного отношения к товару, услуге, идее[1] и т.д.).

Обобщая и несколько упрощая, процесс восприятия можно представить следующей схемой: информация о звуке и цвете окружающего мира посредством бессознательных (физиологических и ассоциативных) и подсознательных (символических) реакций перерабатывается интеллектом, выходя на уровень сознания[2] (Рис. 3).

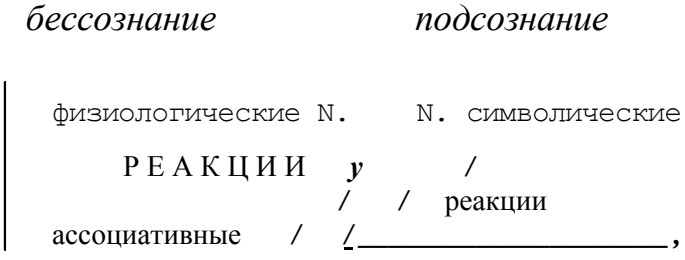



*Рис. 3. Процесс восприятия и переработки звуко-цветовой информации*

[1] Последствия, к сожалению, могут быть непредсказуемыми, т.к. осознанное направленное массовое бесконтрольное влияние на подсознание чревато различного рода «ответными реакция ми» с непредсказуемыми последствиями.

[2] Этот процесс в принципе не автоматизируется на последней фазе, т.к. во многом зависит от индивидуальности воспринимающего.

Звуко-цветовая картина мира представляет собой универсальное образование, обладающее ярко выраженными национальными особенностями, внутри которых выделяются относительно равнозначимые в данном культурном контексте проявления. «Смысл культуры цвета и причинность его многовекового существования стали вопросом XXI века»,- пишет известный исследователь хроматизма Н.В. Серов [Серов 2004: 17]. Нам близка его точка зрения, сформулированная в фундаментальной монографии «Цвет культуры», что в хроматизме интеллект подразделяется на определенные компоненты согласно его основным функциям: *биологическое* (бессознание), *психологическое* (подсознание) и *социальное* (сознание). Рассматривая гипотезу о существовании синестетически обусловленной звуко-цветовой картины мира, мы неизбежно заметим, что в ней присутствуют все названные составляющие, которые особым образом организуют эту картину с учетом *универсальной* (бессознательной) способности человека ассоциировать звуки и цвета, *национального* (подсознательного) свойства отражать специфику взгляда на мир через конкретный язык в образно-логическом и эстетическом восприятии и *индивидуальной* (сознательно-подсознательной) переработки поступающей информации в конкретном акте речи, творчества. Ответить на поставленные вопросы можно лишь получив результаты экспериментов по звуко-цветовому ассоциированию в различных языках и проверив гипотезу практическими методиками анализа художественного текста разных авторов с одновременными аудиторскими экспериментами по восприятию этих текстов.

# ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЗВУКО-ЦВЕТОВОЙ АССОЦИАТИВНОСТИ

Одной из первых русских работ по синестезии стала статья П. П. Соколова «Факты и теория «цветного слуха», опубликованная в журнале «Вопросы философии и психологии» за 1897. В ней отмечалось, что цвета и их оттенки в ассоциации со звуком встречаются гораздо чаще, чем ахроматические тона, причем особенно яркое впечатление получается при отдельном произношении гласных [Соколов 1897: 261-262]. Исследователь подчеркивает, что гласные вызывают цветовые ассоциации только в том случае, когда субъект обращает внимание на них и думает о цвете. Очевидно, что русская традиция изначально рассматривала «цветной слух» как широкое явление ассоциативного порядка, находящее отражение в искусстве. Это внимание к норме, а не аномалии, к расширению возможностей человеческого восприятия, к вопросам ретрансляции эстетической информации различными средствами стало основной сферой интересов при изучении звуко-цветовой ассоциативности в нашей стране.

Следующим значимым этапом в исследовании ЗЦА стали работы А. П. Журавлева (1974, 1981, 1987, 1991, 2004), применившего метод семантического дифференциала Ч. Осгуда для выявления содержательности языковой формы на фонетическом уровне. «Проблема мотивированности смыкается с проблемой символического значения в языке … символикой обладает языковая форма в широком смысле», - это положение дало возможность выйти на особый тип мотивированности, названный автором *фонетическим значением* (ФЗ)– соответствие символико-содержательного аспекта звуковой формы слова его понятийному значению [Журавлев 1974: 15]. Заявленный термин вызвал много возражений в связи с пониманием лингвистического значения, поэтому исследователь, снимая основные противоречия, корректирует его до «значимости»: «фонетическая, звуковая значимость – лишь впечатление от звука»[1] [Указ.соч.: 30]. Методологические споры по этому поводу спорадически возникают и сегодня (Ю. В. Фоменко, 2002), но развитие фоносемантики как самостоятельной науки, позволяет поставить точку в многолетних спорах и открыть новую страницу в исследовании семантики на фонетическом уровне.

Для выявления с крытого в подсознании цветового значения графонов русского языка А. П. Журавлевым была проведена серия экспериментов на группе испытуемых в 80 человек (что вполне достаточно для получения

[1] «Значение слова имеет три слоя: понятийное ядро, признаковый аспект, фонетическая значимость» [Журавлев 1974: 41].

статистически достоверных результатов для пилотного исследования, но недостаточно для выводов о существовании полноценной системы ЗЦА). Результаты оказались устойчивыми в повторных экспериментах, что дало возможность говорить о существовании в подсознании носителя языка своеобразной системы: А – ярко-красный, И – синий, голубой, О – светло-желтый, У – сине-зеленый, Ы – черный, темный, Э – желто-зеленый. Исследования звуков в разных позициях проведено не было. Полученные данные позволили А. П. Журавлеву и его многочисленным последователям применить их при анализе текста, причем текста поэтического, где изначально символизации подвергается каждая составляющая. Изучение цветовых соответствий не было основной целью, но появилось в ответ на многочисленные замечания исследователей о способности низких звуков окрашиваться в темные тона, а высоких в светлые (например, R. Jakobson, 1962; Е. В. Орлова, 1966; С. Ульман, 1970; R. D'Andrade&M. Egan, 1974; L. Marks, 1978[1]); еще одним мотивом была проверка поэтической метафоры Артюра Рембо из сонета «Гласные». Заметим, что позднейшие опыты на ту же тему не ставили под сомнение саму возможность выявления ЗЦА, менялась лишь процедура получения результатов (Е. Г. Сомова, 1982; Л. Н. Санжаров, 1996; Н. М. Старцева, 1997; С. В. Бондарь, 1998; М. А. Балаш, 1999; Е. Н. Фадеева, 2003 и др.).

Работы А. П. Журавлева начали «традицию» изучения ЗЦА только на базе гласных, хотя еще в работе Г. Н. Ивановой-Лукьяновой (1966) в эксперимент были включены некоторые согласные и получены устойчивые результаты. Вероятнее всего, неучет согласных идет от Р. Якобсона, который высказал предположение об их ахроматичности: «Случаи отмеченного цветного слуха, особенно в детском возрасте или сохранившиеся с детства, у тех, у кого акустические впечатления и особенно звуки речи возникают неосознанно, регулярно, и последовательно с теми же самыми ассоциированными цветами, показывают тесную связь гласных o и u с более темными цветами, тогда как e и i, например, с более яркими. Аналогично, наблюдается тенденция более высоких гласных соотноситься с более яркими цветами, особенно связанными с красным, и, наоборот, низких слабо окрашенными цветами или даже с черно-белым диапазоном» [Jakobson 1962:386]. Эта же мысль была повторена и в монографии А. П. Журавлева, хотя там же он оговаривается, что Р воспринимается не в черно-белой гамме,

[1] В отличие от большинства других исследователей, Л.Маркс предположил связь между гласными звуками и отдельными цветами, хотя, частично соглашаясь со многими, он так же использовал акустический фактор при соотнесении с колористикой: его расположение гласных от темного до яркого оттенков выглядит следующим образом: /u/ - /o/ - /a/ - /e/ - /i/ [Marks 1978: 86-89].

а в красной[1]. Обратим внимание, что повторяемая во многих работах отсылка к мнению Якобсона не вполне корректна, так как исследователь говорит о реальных синестетах, а не о любом среднестатистическом носителе языка. В цитируемой статье Якобсона, ниже, в сноске, замечено: «внимательное изучение синестетических ассоциаций между свойствами фонем и цветовыми характеристиками должны стать ключом к разгадке восприятия звуков речи. Вероятно, есть сходство между полным хроматизмом (абсолютно красный) и компактностью звуков, смягчающей хроматизм (желто-синий) и звуковой диффузностью, полной ахроматичностью (черно-белый) и диффузностью согласных, смягчающей ахроматичность (серый) и компактностью согласных, и, наконец, между осью цветности (темный - светлый) и осью тональности в языке» [Указ.соч.: 448]. Таким образом, исследователь проводит гипотетические параллели между акустическими свойствами звуков и цветом (при этом разделяя хроматизм гласных и ахроматизм согласных), но исключительно на материале анализа данных нескольких уникальных личностей[2].

Безусловно, гипотеза должна была бы ть проверена на более широком экспериментальном материале, что было сделано нами в период с 1985 по 2007 гг.

*Цель* проведенных экспериментов - подтверждение/опровержение гипотезы о существовании национально обусловленной специфики языкового сознания на фоносемантическом уровне в аспекте ЗЦА.

Материалом для наблюдений послужили ассоциативные цветовые реакции на графоны русского языка, полученные в ходе аудиторских экспериментов в течение 1985-2006 гг. (1000 информантов носители русского языка). Чистота эксперимента требовала обязательности отсроченного повторения с использованием одинаковых методов, поэтому анкетирование проводилось трижды с перерывом в 10 лет (1985, 1994-1995, 2005-2006).

Эксперименты проводились непосредственно, поэтому установочные задания давались самим исследователем: предлагалось в анкете записать цветовые ассоциации ЗБ родного языка, причем звуки произносились, а графическое изображение букв записывалось (т.е. предъявлялось как

[1] В личной беседе в 1992г. исследователь гораздо менее категорично говорил об ахроматичности согласных и соглашался, что, видимо, какая-то их часть воспринимается в цвете.

[2] В 1990 г. в монографии «Жизнь символов» Mary LeCron Foster и Ed. Botscharow появилось своеобразное развитие идей Якобсона - к акустическим параллелям прибавились артикуляционные: исследователь предполагает наличие синестетических связей между движением органов речи, звучанием и значением. Предлагается ввести в научный обиход окказиональный термин *фемема (phememe)*, призванный, по мнению автора, заполнить вербальную лакуну при обозначении понятия мельчайшей значимой единицы, рождающейся в ротовой полости [Foster&Botscharow 1990].

звучание, так и написание буквы). Список названий цветов предлагался до начала эксперимента («основные» наименования цвета); чтобы избежать неопределенности в дефиниции цветового оттенка, озвучивалась просьба соотнести его с цветами из числа записанных и зафиксировать в виде сложного прилагательного[1]. Контакты с другими аудиторами и экспериментатором не допускались, спонтанность ассоциаций обеспечивалась динамичным режимом заполнения анкеты - длительное обдумывание ответа исключалось.

Первая серия экспериментов 1985 г. проводилась в практически исключительно женской аудитории филологического факультета Саратовского государственного университета (80 человек, из них только трое мужчин). Вторая серия (1994-1995) расширила количество респондентов до 157, из которых около 40% были мужчины, студенты и преподаватели геологического и физического факультетов СГУ[2]. В третьей серии 2005-2006гг. в опросе участвовали 765 человек, из которых 55% мужчины, студенты Саратовского государственного аграрного университета и 45% женщины, студенты и преподаватели факультета русской словесности Педагогического института СГУ и Саратовского государственного медицинского университета (искренняя благодарность за помощь в проведении экспериментов Т. В. Калининой, М. И. Кабановой и И. В. Лукашенко). Нижняя возрастная граница 12 лет, верхняя – 67. Всего обработано 23364 ответа.

Сводные данные по всем статистически значимым цветовым полям для графонов приводятся в Таблице 1 (один и тот же графон в разных столбцах таблицы демонстрирует множественность его цветовой оценки информантами, полужирным и увеличенным по размеру шрифтом выделяется лидирующий по частотности результат).

Таблица 1

Цветовая ассоциативность графонов в русском и английском языках

| ЦВЕТ | ГРАФОНЫ |
|---|---|
| **КРАСНЫЙ** | **А К** Л **М Р** Ф **Ю Я** |
| **RED** | **A** J **K** M **PQ R** V |
| **СИНИЙ** | Б **В Г И Й**Л М **Н С** У Ф Ю |
| **BLUE** | **B M U W** |

[1] Например, респондент, затрудняясь с определением *палевого* цвета предложил запись в виде *желто-белого,* другой *бирюзовый* записал как *зелено-голубой*. В этих случаях подсчет идет по обоим цветам, а не по цвету оттенка.

[2] Результаты первой и второй серии были обработаны вместе.

| | |
|---|---|
| **ЗЕЛЕНЫЙ** | **Е Ё З У** Щ Э |
| **GREEN** | **E F G J N T** |
| **ЖЕЛТЫЙ** | Е Ё **Ж Л О Ц Э** |
| **YELLOW** | **CE H J L S Y** |
| **ЧЕРНЫЙ** | **Д П** Т **Х Ч Ш Щ Ы** |
| **BLACK** | **X Z** |
| **КОРИЧНЕВЫЙ** | **Г** Ы |
| **BROWN** | **D** H |
| **ФИОЛЕТОВЫЙ** | **Ф** |
| **VIOLET** | **V** |
| **БЕЛЫЙ** | А **Б** Й М **О** Т Х Щ |
| **WHITE** | **I H O** W |
| **СЕРЫЙ** | |
| **GREY** | X |
| **ОРАНЖЕВЫЙ** | |
| **ORANGE** | **0** N |
| **РОЗОВЫЙ** | |
| **ГОЛУБОЙ** | |
| **PURPLE** | |

Анализ результатов аудиторских экспериментов позволяет с высокой степенью достоверности говорить о наличии национальной системы цветовой символики графонов в русском языке. Значительные совпадения в оценках одних и тех же графонов, далеко выходящие за пределы случайных, а также устойчивость в сохранении ассоциаций в течение длительного времени свидетельствует об их реальной системности и повторяемости в рамках сообщества, говорящего на одном языке. Вполне вероятно, что при детальном исследовании ЗЦА обнаружатся некоторые различия в пределах диалекта или сообщества, проживающего компактно и изолированно. Такие эксперименты позволили бы приблизиться к ответу на вопрос об источнике соответствий, тогда как современные теории синестезии, акцентируя внимание на уникальности феномена, не выходят за пределы индивидуальности явления. Тем не менее, ведущая тенденция общей национальной обусловленности звуко-цветовых ассоциаций, по всей видимости, останется неизменной.

## Методики исследования фоносемантики текста

Признание существования феномена, но отсутствие четкого и однозначного понимания Сз в мировой психологии, культурологи, психолингвистике, тем не менее, позволяет говорить о ней как о своеобразной психофизиологической универсалии, лежащей в основе ЗС как

универсалии языковой. Как это обычно бывает, нечеткость определения базовых понятий привело к одностороннему пониманию приемов ЗС в тексте. Звукосимволизм обычно рассматривается как структурное средство поэтического произведения, рождающее мелодику стихотворения, и, как следствие, являющееся *фоном* его смысловой наполненности. Безусловно, такая интерпретация ЗС тоже возможна, и она частично нашла отражение в учебных пособиях, посвященных филологическому анализу художественного текста. В этом аспекте своевременным выглядело появление в 1999 г. «первой ласточки» - учебного пособия Н. М. Шанского и Ш. А. Махмудова «Филологический анализ художественного текста». Однако нельзя не отметить, что описанию особенностей стихотворного текста в этой книге отводится 4 страницы, из них звуковой организации – 3 абзаца! И это притом, что все исследователи стихотворной речи отмечают, что «единство содержания и формы… по отношению к поэзии… имеет особое значение. В поэзии все без исключения оказывается содержанием ...» [Эткинд 1998: 69]. В поэтическом произведении звуки не только семантизируются, но и становятся «окказиональным носителем содержания» [Указ.соч.: 272].

После этого разнообразные пособия по анализу текста стали появляться ежегодно, но традиция оставалась та же: звуковой и – ỳже – ЗС составляющей текста в лучшем случае отводилось несколько строчек, в худшем – не упоминалось вовсе. И только в последнее время стали появляться работы, где фоносемантический анализ становится непременной частью анализа любого текста, как поэтического (Казарин, 2000), так и прозаического (см., например, фундаментальную монографию И. Ю. Павловской, 2001). Фоносемантика художественного текста заняла свое место на границе стилистики и поэтики, привнеся в эти ставшие традиционными для науки о языке разделы информации об эстетической функции звукоизобразительных единиц.

Безусловно, наличие универсальных закономерностей в выявлении ФС составляющих текста, а также исследование произведений большого объема потребовало формализации непосредственных методов анализа. Изучение фоносемантической структуры художественного текста фактически было начато первыми работами А. П. Журавлева в 60-70 гг., продолжено в последующие годы, хотя метод остава лся практически неизменным, лишь дополнялся набором сопутствующих приемов.

Элементарный и исключительно массовый пример представляют разработанные российскими исследователями формализованные методы

изучения текста, воплощенные в прикладных компьютерных программах анализа текста на уровне фоносемантики ВААЛ, DIATON, PSYLINE CD, и мн. др. Сразу отметим, что почти все они имеют коммерческую (полную) и демонстрационную (сокращенную) версию, и в силу определенных причин мы можем пользоваться только последней. Тем не менее, основные принципы, лежащие в основе каждой из программ, - одни и те же – принцип семантического дифференциала, разработанный Ч. Осгудом и примененный на практике А. П. Журавлевым. Соответственно, основной метод при наличии разнообразных дополнительных методик тоже один и тот же: подсчет и выявление значимых отклонений от нормальной частотности звукобукв в речи, соотнесение их с матрицей оценок звукобукв русского языка по 25 бинарным шкалам (количество их может варьироваться), вычисление на этой основе градуированного набора максимально значимых для данного текста признаков.

В системе ВААЛ реализованы алгоритмы оценки фонетического воздействия на человека слов и текстов русского языка, причем в основе этого эмоционального воздействия фо ники слова и текста на подсознание человека лежат психофизиологические механизмы Сз. Система позволяет анализировать готовые тексты с точки зрения такого воздействия, составлять новые с заданным вектором воздействия, выявлять личностно-психологические качества авторов текста, проводить углубленный контент-анализ и делать многое другое (www.vaal.ru).

ДИАТОН (DIATON) – программа экспертизы суггестивных текстов, ориентированная на оцен ку скрытых (но объективно прис утств ующих, по мнению автора, проф.И. Ю. Черепановой) особенностей, которые сложно осознать: фоносемантических, ритмических, структурных характеристик текста. Фоносемантический анализ текста или слова заключается в оценке звучания текста безотносительно к его содержанию (www.vedium.ru). Существующая более поздняя версия «Компьютерная программа экспертизы текстов внушения ДИАТОН версия «СЛОВОДЕЛ» отличается только узкой направленностью на работу с окказиональным словом, рассчитана на анализ суггестивных особенностей текстов. Существенное отличие – введены данные анализа массива текстов внушения, включающего как классические суггестивные тексты (молитвы, мантры, заговоры), так и тексты психотерапевтического и гипнотического воздействия.

И ВААЛ, и ДИАТОН являются самыми популярными среди пользователей сети Интернет, они прекрасно друг друга дополняют, каждая хороша по-своему. Разработаны они, в основном, с направленностью на

использование в практической (и политической) рекламе, а также призваны «создавать функционирующие модели суггестивных текстов, прогнозировать их воздействие» в рамках НЛП. Тем не менее, они активно используются всеми интересующимися просто как способ развлечения (существуют большое количество форумов и чатов в сети, где обыватели делятся своими восторгами и сомнениями по поводу «неправильной», по их мнению, оценки того или иного слова или текста). На наш взгляд, «популяризация» фоносемантических идей при помощи подобных программ привела, к сожалению, к недоверию и отрицанию принципа научности подобных исследований, поэтому у многих знакомых с ВААЛ и ДИАТОНом сформировано представление о фоносемантике как «лженауке».

Следующий вариант приспособления основного принципа и главного метода к конкретным практическим задачам – программа PSYLINE CD, представляющая, по мнению ее создателей, метод неосознаваемой ФС психодиагностики, который позволяет достаточно точно выявлять проблемные уровни взаимодействия человека с окружающим миром. Этот метод используется наряду с разработанной программой фоносемантического синтеза для записи индивидуального фоносемантического ключа в структуре (www.psyline.ru). Обилие наукообразных слов и выражений не позволяет данной программе стать такой же популярной, как один из ее модулей - Анализ Писем (текстов) 1.4 , представляющий, опять же, по словам создателей, «технологию автоматического анализа текстов, позволяющих оценивать эмоциональное состояние автора материала в момент его написания, и выявлять скрытые (подсознательные) послания в тексте. Модуль фоносемантического анализа текста позволяет в ряде случаев выявлять наличие внутреннего противоречия при подготовке текста, а также группировать материалы не только по смысловой теме, но и по уровню и направленности эмоционального воздействия на читателя». Комментарий аналогичен предыдущему.

Алгоритм подобных исследований настолько отточен, что любой школьник, изучающий программирование, под руководством учителя способен написать более или менее эффективную компьютерную программу анализа морфемы, слова, предложения, текста. Яркие примеры – победа на конкурсе им. Вернадского «Лучшая исследовательская работа школьников» одной такой программы «On-line система фоносемантического анализа поэтического текста», написанной учеником 11 класса гимназии г. Новосибирска А.Бабарыко или пособие для школьных учителей по работе с художественными текстами Е. Н. Клемёновой «Киберлингвистический анализ художественного произведения» (2004), в котором разбор

предлагается проводить с помощью прикладной программы Analyzer, разработанной в Ростове-на-Дону.

Безусловно, идея «витает в воздухе», поэтому данная методика в упрощенном виде (без сведений по цветовой окраске согласных звукобукв русского языка) присутствует и в составе ВААЛа и ДИАТОНа. Нами обнаружена и ссылка и безымянную программу украинских специалистов по рекламе, направленную на анализ звукоцветовых соотношений, этимологическую и социолингвистическую экспертизу названия торговой марки (www.mecm.info). Автор В. Луценко заявляет, что провел опрос 5 000 информантов, составил матрицы фонетического значения звукобукв украинского языка, но демонстрирует только данные по цвето-звуковой ассоциативности гласных, причем абсолютно совпадающие с данными А. П. Журавлева. Трудно оценить значимость таких исследований, валидность таких экспериментов, особенно имея в виду финальное «предостережение» автора «от механического применения информации о звуко-цветовых соотношениях на практике. Дело в том, что за названиями цветов кроются совершенно конкретные номера **PANTONE**. И раскрыть этот своеобразный шифр, поверьте, не так-то просто. А без шифра замочек этих соотношений не открывается. Авторское право на информацию я по понятным соображениям пока что удерживаю у себя...». Комментарии излишни.

Тем не менее, анализ существующих программ, способных анализировать ЗЦА в текста, показал, что все они, обладая достоинствами, имеют и некоторые недостатки, не позволяющие использовать в настоящем исследовании:

- большинство из них основывается лишь на данных по цветовой символике гласных русского языка, не учитывая согласные;
- нигде не подчеркивается национальная составляющая явления[1] – даже украинская программа не показывает отличия ЗЦА русского языка от украинского;
- отсутствует возможность исследования текстов разных видов, типов и жанров;

[1] В частной беседе один из авторов ВААЛа профессор В. П. Белянин сказал, что настоящее время ведется работа над англоязычной версией программы, и предложил использовать в ней наши данные по ЗЦА в английском языке. Данные были переданы, но, к сожалению, дальнейшая судьба этой идеи нам неизвестна.

· максимально нивелирована визуальная составляющая текста - даются лишь изображения самых частотных цветов по всему тексту, динамика в расчет не принимается и не показывается;

· в большинстве случаев отсутствует сопутствующая информация о наличии приемов семан тизации звуковой стороны текста.

Таким образом, существование большого количества разнообразных программ, автоматизирующих процесс анализа звуко-цветовой составляющей текста, не отменяет насущную необходимость универсального инструмента, способного учитывать разнообразные факторы, возникающие в процессе работы. Именно поэтому нами была создана универсальная русско-английская программа ЗВУКОЦВЕТ (программист Т. В. Миронова, руководитель проекта канд. физ.-мат. наук И. Л. Пластун), в которой учтены высказанные выше замечания.

Работа главной программы комплекса основана на сведениях о средней частотности русских и английских звукобукв и данных о соответствии каждой букве определённого цвета или нескольких цветов. «Звукоцвет» предназначен для универсального использования, поэтому и предусмотрены три подмодуля для анализа прозаического (нехудожественного и художественного) текста, стихотворного и драматического произведения любого объема. Алгоритм работы с каждым родом и видом предусматривает некоторую структурную специфику, которая состоит, например, в делении на строки и строфы (в поэзии), если автором это деление было произведено. В прозе анализу целого текста предшествует анализ каждого абзаца, чем достигается эффект динамики ЗЦА от завязки через кульминацию к развязке. В драматургии предусмотрен анализ не только текста в целом, но и определение звуко-цветового сопровождения каждого персонажа, номинаций действующих лиц и авторских ремарок. Таким образом, обеспечивается «послойное» исследование цветовой фоносемантики текста с возможностью выбора для интерпретатора наиболее значимой информации из набора возможных.

Предполагается также возможность работы в сети Интернет для получения информации об ударения х в словах из сетевых орфоэпических словарей и автоматической расстановки ударения в текстах большого объема. В поэтическом тексте или ритмизованной прозе размер и ритм может особым образом регулировать ударения, поэтому предусмотрена ручная установка этого параметра.

В качестве результата анализа пользователю предоставляются:

-таблица с информацией о рассчитанной частотности звукобукв и данными о наличии приема семантизации;

-диаграммы и графики цветности и динамики цвета в тексте;

Очевидно, что задача исследования смыслового восприятия художественного текста в коммуникативном аспекте «перекрывает» задачу такого же рода в отношении текста нехудожественного. В понятие *художественно-эстетический компонент* входит и фоносемантическая составляющая, которая требует специального углубленного анализа. На наш взгляд, принципиально возможен анализ *любого* текста, но ценность такого исследования будет различной в зависимости от цели и задач данного речевого произведения. По нашей гипотезе национально обусловленные особенности ЗЦА будут значимо проявляться именно в нехудожественных текстах, тогда как в художественных они будут подвергаться существенной коррекции со стороны идиостиля, программирующего, в том числе и индивидуальную звуко-цветовую картину мира, отражаемую в тексте.

Фоносемантика как наука вступила в такую стадию своего развития, когда созданная теория с полноправным аппаратом и очерченной проблематикой проверяется расширением материала и аспектов исследования, получают экспериментальное подтверждение высказанные предположения, формируются системные классификации, создаются специальные словари (С. В. Воронин, Ю. А. Казарин, М. Магнус, И. Ю. Павловская, С. С. Шляхова, наши исследования и др.). При этом в особом положении оказалась прикладная часть теории – фоносемантический анализ текста, который стал наиболее разработанным разделом задолго до оформления самостоятельного направления в лингвистической науке. Прежде всего, это связано с тем, что первым объектом анализа стал текст художественный, причем поэтический, где взаимосвязь означаемого и означающего проявляется наиболее ярко и отчетливо. Хотя исследования звуковой структуры текста долгое время ограничивались описанием различных видов звуковых повторов, лишь изредка выходя за рамки собственно фоники, тем не менее, фоностилистические методы, выработанные за многие годы, активно используются при современном интерпретационном анализе текста, как поэтического, так и прозаического, являясь непременной его составляющей[1].

[1] Ю.А.Казарин так определяет цель ФС анализа: «достижение за счет интерпретации фонетических смыслов углубленного и расширенного восприятия, понимания и усвоения смысловой системы и структуры стихотворения в целом» [Казарин, 2000: 134].

Исследование взаимосвязи звука и цвета в художественном тексте предусматривает, прежде всего, изучение психического феномена, индивидуального опыта ассоциирования, как авторского, так и читательского, поэтому субъективный подход в таких наблюдениях является основным и научно обоснованным: «Изучение художественного текста с позиций психолингвистики делает возможным не только осветить темную силу человеческого сознания, но и высветить лучом знания всю радугу первичного единства одним из проявлений кого является комплекс звука и цвета» [Шуришина, 1999:52]. Анализ текста на основе его звуко-цветовой ассоциативности, сопоставление, совмещение и, в конечном итоге, объединение лингвистического, психологического, физиологического, искусствоведческого и др. подходов способны продемонстрировать постепенное углубление в скрытую семантику художественного текста, что может открыть новые горизонты как в общей теории текста, так и в частных методиках его анализа.

Мы уже подвергали проверке гипотезу, по которой цветовая информация о графоне по умолчанию кодируется в любом тексте безотносительно к его содержанию. При этом отмечено, что даже в нехудожественном тексте национальная матрица ЗЦА проявлялась с большими или меньшими отклонениями от полученных «средних» данных. Выделенные закономерности позволили продолжить исследование с текстами художественными, подключив сведения из психологии восприятия. Понятно, что абсолютно однозначные результаты в ходе эксперимента по цветовому восприятию художественного текста в принципе невозможны, но все же обобщение множества полученных в ходе аудиторского и компьютерного экспериментов результатов способно выявить статистические закономерности звуко-цветового ассоциирования с достаточно высокой степенью вероятности. Совпадение или несовпадение реального восприятия и рассчитанного результата позволит говорить о различных типах проявления ЗЦА в художественном тексте.

Любой эксперимент, связанный с изучением художественного текста, ставит чрезвычайно важный вопрос о выборе материала исследования. Априори можно предположить, что любой текст может быть подвергнут анализу, но лишь по апробированной устойчивой методике, которая должна содержать универсальную основу и, тем не менее, иметь возможности трансформации в зависимости от рода и вида текста, подвергающегося анализу. Методика исследования ЗЦА поэтического текста прошла длительную проверку (А. П. Журавлев, Е. Г. Сомова, Л. Н. Санжаров, Т. И. Шуришина, С. С. Шляхова, М. А. Балаш, Е. Н. Клеменова,

С. В. Бондарь, и мн.др[1]), тогда как прозаический текст в данном аспекте исследовался эпизодически и фрагментарно (Е. Н. Клеменова, Л. Н. Санжаров), контуры работы с драматургией только намечены. Отметим, что во всех вышеуказанных экспериментах практической основой послужили данные по цветовому ассоциированию гласных звукобукв русского языка. Скорее всего, в текстах с ассонансами без приемов семантизации согласных (что само по себе довольно редко) этого было бы достаточно, но в стихотворениях с намеренными аллитерациями, подчеркивающими определенную авторскую идею, данная методика не позволяет получить такие же однозначные результаты. Более того, анализ поэзии, прозы и драмы настоятельно требует привлечения новых установочных данных, т.к. объем и структура текста переводит звукопись из ведущих на вторые роли, но, тем не менее, она остается существенным фактором смысла[2].

Индивидуальный характер отбора языковых средств на уровне фоносемантики в прозаическом художественном тексте и драматическом произведении может отражаться разными способами, иногда уникальными, свойственными идиостилю данного художника слова, но все же можно выявить наиболее общие и частотные: «сгущение» приемов звуковой семантизации в определенных фрагментах текста, особо значимых для понимания (завязка, кульминация, развязка); звуковое «сопровождение» персонажа как посредством самого имени, так и анафонии (А. В. Пузырев, 1995). Чтобы осуществить возможность фиксации этих и других приемов, в нашей программе «Звукоцвет» проведена трансформация традиционной методики выявления ЗЦА. Так, в прозаическом тексте предусмотрена фиксация ведущего цвета, запрограммированного на уровне графонов, в рамках отдельного абзаца, существует возможность проследить динамику цветового фона от начала к концу произведения, соответственно, текстовые отрезки, в которых отмечено наличие приема семантизации, выявляются уже в процессе автоматического анализа. В драме ведется сквозное

[1] Методика достаточно проста: в стихотворениях соотносились присутствующие там цветовые номинации и результаты подсчета цветовой наполненности гласных ЗБ. Выявлены значительные совпадения, это дало возможность говорить о «неосознанной» инструментовке поэта, которая полностью совпадала с лексической и семантической наполненностью стихотворений.

[2] Фоника поэтического текста – явление многоаспектное, включающее размер, ритм, метр, мелодический рисунок (М.Л. Гаспаров); звукоподражание, изобразительный характер артикуляции, выразительность мимики (М.В. Панов); тема инструментовки (Е.Д. Поливанов); чувственность звучания (Л.В. Зубова); звуковые повторы разных видов (О. Брик, Н.П. Пинежанинова, Е.Г. Сомова и мн. др.), но для ЗЦА существенными оказываются именно звуковые повторы и их комбинации.

«наблюдение» за репликами каждого персонажа, отмечается динамика цвета в речи каждого и диалогах, а также возможно выведение общей звуко-цветовой информации по актам, действиям, картинам.

Не вызывает сомнений, что анализ художественных текстов с точки зрения колористической психофоносемантики (цвето-звуковой ассоциативности) требует подключения к автоматизированным методам анализа простейших психолингвистических экспериментов, оценивающих реальность восприятия приемов информантами. Информация о звуко-цветовых соответствиях принимается и перерабатывается на уровне подсознания с одновременным подключением сознательного и бессознательного уровней, поэтому полученный с помощью универсального явления синестезии цветовой материал текстов может быть интерпретирован с помощью таблиц цветовых сублиматов, существующих в современной психологии [например, Серов, 1990, 2004] и с общим смыслом произведения.

## Модель фоносемантического анализа текстов одного автора: В.В.Хлебников

Приведем модель фоносемантического анализа художественных произведения В.Хлебникова в привлечением данных лексической семантики и психолингвистики. Каждое из подобных исследований в зависимости от многих внутри- и внелингвистических факторов может помочь открыть новые горизонты как в понимании конкретного текста, так и творчества писателя, поэта, драматурга в целом. Безусловно, в художественном тексте (особенно поэтическом) информативны все составляющие, но их выявление и функционирование непосредственно связано с процессом восприятия. Если воспользоваться терминологией теории информации и принять текст за единую информационную систему, то он одновременно служит и информационной программой, что выражается в потоке информации от поэта к читателю. Текст автоматически программирует «шлейф» ассоциаций, эмоций, мыслей в сознании рецептора, причем эта информация может остаться только в его сознании или может быть сообщена окружающему миру, если рецептор может и хочет поделиться своими переживаниями[1]. Подобное происходит в любом живом организме - не в этом ли тайна жизни стиха? Но оптимальная ценность художественной информации непосредственно связана с соответствием близости тезауруса читателя и тезауруса поэта вместе с обязательным сотворчеством рецептора. Декодирование языка в художественном тексте не автоматизируется,

[1] Чаще все-таки делится, поэтому объем интерпретаций поэтического произведения намного превышает его собственный.

поэтому требует дополнительного времени, что рождает «непредсказуемость» его непрочитанной части и понижает его избыточность, тем самым повышая информативность. Информативность в данном случае выступает как мера реализации содержания языковой единицы в тексте.

Языческое мировосприятие В.Хлебникова, мечтавшего о древнем братстве, способном обеспечить тесный союз всего живого и неживого, обусловило особое отношение к «звукам перворечи», непонятность и запутанность которой воспринимается как недоступный сознанию непосвященных символ чужого, иного. Отсюда убежденность поэта в том, что «непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на суд ьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара» [Хлебников 1986: 633]. Цель художника - объединить человечество, изобрести для него общую языковую основу. В основу такого «общего» языка В.Хлебников кладет звуковые комплексы, построенные на символическом значении звуков и имеющие сходство (или даже прямо совпадающие) с фонетическими особенностями заговоров, заклинаний, молитв и т.п. [Жданова 2003]. Особенно ярко и значимо проявляется «сгущение» смысла на фонетическом (точнее – фоносемантическом) уровне: «Если читать звуковые стихи Хлебникова, пользуясь данным поэтом ключом к их пониманию, то каждый звук приобретает сияющую цветовую бездонность, перед глазами возникают величественные пространственные структуры, изменяющиеся, превращающиеся друг в друга, творящие из себя зримые очертания неочевидного мира» [Кедров 2001: 107]. А ключ этот поэт сам дает своему читателю ! «Цветозвук Велимира Хлебникова - весть из другого, как говорили древние, «горнего» мира. Горний мир высоко, как хрустальная небесная гора, но в душе человека эта высота есть» [Указ.соч.: 112].

Так или иначе, но большинство дошедших до нас работ поэта прямо или косвенно содержат интересующую нас информацию о семантической наполненности звуков речи. Например, в статье-манифесте «Слово как таковое» (1913), написанной совместно с А.Крученых, провозглашается различная значимость гласных и согласных: «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах» [Русский футуризм 1999: 42], причем это не было просто провозглашением отвлеченных понятий – позднее Хлебников подробно и последовательно развивает эти идеи в теории и на практике. «Первая согласная простого слова управляет всем словом – приказывает остальным», при этом «каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть

имя», «но гласные звуки менее изучены, чем согласные» [цит по Григорьев 1976: 193]. .

Идея звуко-цветовой ассоциативности нашла в работах В. Хлебникова неожиданное преломление, т.к. оказалась непосредственной частью его поисков связи между означаемым и означающим. В черновой записи 1919г. поэт размышляет: «Еще Маллармэ и Бодлер говорили о звуковых соответствиях слов и глазах звуковых видений и звуков, у которых есть словарь. В статье «Учитель и ученик» семь лет я дал кое<-какое понимание этих соответствий. Б<,> или ярко красный цвет, а потому губы бобэоби, вээоми — синий<,> и потому глаза синие, пииэо — черное» [цит. по Шапиро 2000: 348]. В маленьком словарике, озаглавленном «Звукопись», Хлебников сообщает о том, что «м — синий цвет», «л — белый, слоновая кость», «г — желтый», «б — красный, рдяный», «з — золотой», «к — небесно-голубой», «н — нежно-красный», «п — черный с красным оттенком» [Указ.соч.: 350]. Развернутое представление о механизме воплощения разных модальностей находим в статье «Пусть на могильной плите прочтут...» 1904 года: «…есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов — например, слуховое и зрительное или обонятельное — переходят одно в другое. // Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им. // При этом, непрерывно изменяясь, он образует некоторое одно протяженное многообразие, все точки которого, кроме близких к первой и последней, будут относиться к области неведомых ощущений, они будут как бы из другого мира. // Осветило ли хоть раз ум смертного такое многообразие, сверкнув, как молния соединяет две надувшихся тучи, соединив два ряда переживаний в воспаленном сознании больного мозга?» [Хлебников 1986: 577]. Отметим важную мысль, что для поэта процесс перехода чистого цвета в чистый звук находится за пределами понимания, но не за пределами реальности! Человеческое сознание не успевает остановиться и осмыслить процессы, которые в нем совершаются, так и «мы улавливаем спицы колеса лишь тогда, когда скорость его кручения становится менее некоторого предела» [Указ.соч.]. То, что синестетический процесс находится в человеческом бессознательном, не делает его фантастическим - существуют условия, когда переход через посредство подсознательного на уровень сознания станет возможным. Интересно, что в отличие от случаев семантизации звуковой стороны в поэзии, когда особо значимым является *повышение* частотности тех или иных звуков, цвето-

звуковые связи для поэта начинают проявляться лишь во время *снижения* скорости информационного потока. Эта мысль подчеркивает очень важную идею Хлебникова - синестетические связи реальны и для вторичного осознания (например, читателя поэтического произведения). Таким образом, видимая уникальность звуко-цветовых ассоциаций есть по сути отражение универсальных законов, преломленных в индивидуальном сознании.

Еще одно замечание – существенное постоянство цветовых ассоциаций звуков, высказанное в разных работах, что может косвенно свидетельствовать в пользу гипотезы о реальной Сз у поэта[1]. В статье «Художники мира!» 1919г., размышляя об универсальном значении звуков, поэт снова возвращается к ЗЦА и, частично повторяя сказанное ранее, расширяет список «цветных звуков»: *В* на всех языках значит вращение одной точки кругом другой. *М* - распад некоторой величины на бесконечно малые части; *Н* - отсутствие точек, чистое поле; *П* - рост по прямой пустоты между двумя точками, движение по прямому пути одной точки...*Ш* - слияние некоторых поверхностей в одну поверхность и слияние границ между ними... Можно прибегнуть к способу красок и обозначить *м* -тёмно-синим, *в* - зелёным, *б* -красным, *с* -серым, *л* - белым и т.д.» [Мысль…1984: 25]. И в поэме «Зангези» (1922) находим имплицитные цветовые номинации, определяющие звуковые комплексы (полностью совпадающие с приведенными выше ЗЦА):

*Вэо-вэя - зелень дерева.*
*Нижеоты - темный ствол.*
*Мам-эами - это небо.*
*Пучь и чапи - черный грач.*
*Лели-лили - снег черемух,*
*Заслоняющих винтовку.*
*Мивеаа – небеса.*

Систематизируем разрозненные данные о ЗЦА Хлебникова в Таблице 2, причем сразу оговоримся, что по поводу гласных могут быть разночтения в интерпретации, т.к. некоторые из них входят в состав одновременно нескольких слов с цветовыми ассоциациями. Вероятно, имеет место смешивание оттенков, как, например, в случае с *нижеоты* (нежно-красный + голубой + коричневый + светлый + ? + коричневый + коричневый).

[1] С другой стороны, нельзя не отметить, что замечания о ЗЦА весьма компактно встречаются у поэта в записях периода между 1919 и 1922 г.

Таблица 2

Данные по ЗЦА В.Хлебникова

| **Графоны** | **Цвет** | **Графоны** | **Цвет** |
|---|---|---|---|
| **А** | Синий | **М** | темно-синий |
| **Б** | красный, рдяный | **Н** | нежно-красный |
| **В** | зеленый | **П** | черный с красным оттенком |
| **Г** | желтый | **С** | серый |
| **Е** | светлый (белый) | **Т** | коричневый |
| **Ж** | коричневый | **У** | черный |
| **З** | золотой | **Ы** | коричневый |
| **И** | голубой | **Ч** | черный |
| **К** | небесно-голубой | **Э** | зеленый |
| **Л** | Белый, слоновая кость | **Я** | зеленый |

В 1967 г. К.Кедров провел небольшой эксперимент со школьниками, в ходе которого были получены результаты, сходные с поэтом[1]. В 1981 г. совместно с А.П.Журавлевым в телепередаче «Русская речь» они публично повторили эксперимент и получили те же результаты. Очевидно, все не так просто: разумеется, в любом ассоциативном эксперименте будут встречаться сходные данные, но статистика демонстрирует *средние*, и вот эти средние разительно расходятся с синестетическим ви́дением Хлебникова. Но это никоим образом не противоречит основной гипотезе настоящей работы: суггестивные тексты необязательно «накладываются» на какие-то общеязыковые факторы или закономерности, но вызывают запрограммированное воздействие на носителя любого языка именно в силу своего особого строения.

Чтобы проверить это положение, была проведена серия аудиторских экспериментов по восприятию поэтических произведений В. Хлебникова по методике, аналогичной предыдущей. Всего в автоматическом режиме проанализировано 10 произведений поэта. Полученная цветовая оценка представляет собой, на первый взгляд, формальный набор цветовых признаков, запрограммированных национальной системой ЗЦА русского языка, но при этом оценки строк регулярно соотносятся с отдельными цветовыми номинациями, присутствующими в тексте. Возникает вопрос, реализуется ли заложенная на фоносемантическом уровне цветовая

[1] После экспериментов Г.Н.Ивановой-Лукьяновой это было одно из первых мини-исследований, в котором согласные не выводились за пределы цветовых ассоциаций.

информация, если да, то каким образом это происходит, какие факторы влияют на проявление\непроявление запрограммированного цветового признака. На эти и некоторые другие вопросы был призван ответить эксперимент по цветовому восприятию произведений 35 информантами женского пола от восемнадцати до двадцати двух лет, все студенты факультета русской словесности Педагогического института Саратовского госуниверситета.

Испытуемым предлагалось оценить по цветовому признаку 10 произведений Хлебникова, из них 5 стихотворных малого жанра, 1 поэма, 3 прозаических, 1 драма. Тексты были представлены как в напечатанном виде (зрительный аспект), так и в звуковом (прочтение диктором-женщиной). Печатный текст был выбран как нейтральный для восприятия, т.к. воздействие параграфемики еще далеко не изучено и необходимо было исключить возможное дополнительное влияние. Информация, таким образом, проходила по двум каналам: зрительному и акустическому. Перед информантами была поставлена задача обязательной оценки текста в целом, более мелкие структурные части не оценивались. Сводные результаты приведены в Таблице 3.

Таблица 3

Сводные результаты компьютерного и аудиторского экспериментов

| **Название текста** | **Цветовые номинации текста** | **Компьютерная цветовая оценка** | **Аудиторская цветовая оценка** |
|---|---|---|---|
| Ветер - пение | белый ледник | синий (*в, н*) | белый, синий |
| Око | Красногорлый, зеленая чаща, темная осень, темные озера, голубые глаза, глаза черного цвета, | синий (*б, с*) | темный |
| Утес из будущего | светлые облака, черная земная черта, голубые пятна неба, голубая заря, молочная заря, | синий (*с*) | синий |
| Кузнечик | Золотописьмо | синий (*ж,з,и,п,р*) | синий, зеленый, желтый |
| Бобэоби пелись губы | | синий, желтый (*э,п, з, г, б*) | голубой |
| Коля был красивый мальчик… | черные брови, синевато-зеленые глаза, бледно-синеватый и зеленый | синий (*в*) | зеленый, синий |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | оттенок, зеленый сад, черные зрачки, белые белки | | |
| Перевертень | Черен | сниий (*з, и, л, м*) | черный, синий |
| Ладомир | сизый дым, синее небо, алые крыла, черный лебедь, синяя дымка, черное имя, зелень края, голубые пространства морей, пламени красней, седые кольца, вороной хребет небес, белила, кровавый ряд, белая дружина, зеленая краюха, синева, красное зарево, багровые крыла | синий (*в*) | синий, красный |
| Зангези | разноцветные глыбы слова, синие волны хвои, серебряный мох, серебряное горлышко, зеленый хмель, белоснежное плечо, белый камень, синее зарево, серы обои жизни, | Синий | синий |
| Ночной бал | серебро, кровь | синий, красный | красный, синий |

Обработка результатов эксперимента позволила обнаружить существенные совпадения в общей компьютерной цветовой оценке текстов Хлебникова, цветовыми номинациями, присутствующими в тексте и аудиторскими ассоциациями, что, несомненно, свидетельствует о фиксации национальной системы ЗЦА как в художественных произведениях, так и в сознании реципиентов, носителей русского языка как родного. Тем не менее, некоторые случаи расхождения оценок возможно интерпретировать с точки зрения авторской системы звуко-цветовых соответствий, что не исключает ее идиостилевое кодирование на фоносемантическом уровне. Апробированная ранее методика работы с художественными текстами и в этом случае продемонстрировала возможность выхода на новый смысловой уровень.

***«Кузнечик»***

Приведем в качестве модели алгоритм работы с хрестоматийным стихотворением В. Хлебникова «Кузнечик» (1908-1909). Сначала текст проводился через программу, которая выдала построчные и текстовые звуко-цветовые характеристики вместе со вспомогательными данными о частотности всех графонов стихотворения, наличии приема ассонанса и аллитерации, а также информативности составляющих его букв (Таблица 4):

Крылышкуя золотописьмом БЕЛО-ЖЕЛТЫЙ
Тончайших жил, СИНИЙ
Кузнечик в кузов пуза уложил СИНЕ-ЗЕЛЕНЫЙ
Прибрежных много трав и вер. ЗЕЛЕНЫЙ
"Пинь, пинь, пинь!" тарарахнул зинзивер. СИНИЙ
О, лебедиво! ЗЕЛЕНЫЙ
О, озари! СИНИЙ
*Цвет текста* - СИНИЙ
*с учетом информативности*: СИНИЙ

Таблица 4

Результаты компьютерного анализа стихотворения В.Хлебникова

| **Графоны** | **Текст** | **Стат** | **Прием** | **Графоны** | **Текст** | **Стат** | **Прием** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| А | 6.58 | 9.5 | | П | 4,61 | 2,6 | * |
| Б | 1.32 | 1.8 | | Р | 5,92 | 3,8 | |
| В | 4.61 | 3.9 | | С | 0,66 | 4,9 | |
| Г | 0.66 | 1.5 | | Т | 3,29 | 75 | |
| Д | 0,66 | 3,7 | | У | 5,68 | 2,9 | * |
| Е | 6,58 | 9,9 | | Ф | 0 | 0,3 | |
| Ж | 2,63 | 08 | * | Х | 1,97 | 0,9 | * |
| З | 5,92 | 1,5 | * | Ц | 0 | 0,4 | |
| И | 14,47 | 5,6 | * | Ч | 1,32 | 2,0 | |
| Й | 0,66 | 1,3 | | Ш | 1,32 | 1,2 | |
| К | 1,97 | 3,3 | | Щ | 0 | 0.3 | |
| Л | 5,26 | 3,7 | | Ы | 1,97 | 1,6 | |
| М | 2,63 | 3,2 | | Э | 0 | 0,5 | |
| Н | 5,92 | 6,4 | | Ю | 0 | 0,6 | |
| О | 9,21 | 104 | | Я | 0,66 | 2,4 | |

Анализируемый текст относится к числу программных, и потому он чрезвычайно часто подвергается всевозможным интерпретациям (см, например, уникальное издание А.Россомахина, посвященное исключительно

этому стихотворению [Россомахин 2004]). Сам Хлебников, выступая как мифотворец, создает «узлы будущего, малый выход бога огня и его веселый плеск…» - эта авторская самоинтерпретация не делает стихотворение более легким для читателя, но дает исследователю ключ к первому шагу на пути понимания. Миф о будущем сопровождается мифом реальности: «Зинзивер – народное название большой синицы, которую также называют кузнечиком. Однако в начале речь идет о кузнечике-насекомом, хищнике, питающемся и «травами» и «верами», т. е. представителями различных видов фауны...», - пишет поэт в примеча ния х к тексту [Хлебников 1986: 661], но в словаре В. И. Даля слово найти не удалось, поэтому остается лишь признать целостность мифологической картины, нарисованной ее творцом. Картина эта во многом звуковая – лишь одна эксплицитная, но окказиональная цветовая подсказка читателю (*золотописьмом*) и две имплицитных, связанных с зеленым цветом (*кузнечик, травы*). Тем не менее текст «играет» цветом, «переливается»: основной *синий* (26,5%), не поддержанный лексически, но организуемый ассонансом на *и* и чуть заметными аллитерациями на *в* на легко улавливается читателем, так же как и *желтый* (15,5%) и *зеленый* (12,5%), четвертый по частотности цвет, сопровождающий высокоинформативные аллитерации на *з* и *ж.* При этом второй по частотности *красный* (21,5%), единично отмечен в анкетах аудиторов, потому что организуется высокочастотным, но низкоинформативным *р. Черную* (10%) и *белую* (12%) составляющую текста представляют аллитерации на *п,* сконцентрированные в звукоподражательном комплексе *пинь-пинь-пинь,* Архетипически «сильные» *черный* и *белый* (исходные ахроматические) и *красный* (исходный хроматический) уступают место *синему – зеленому – желтому*, частично повторяя универсальный путь развития цвета, но не совпадая с ним. Хлебников, достигая истоков мифа, творит свой собственный, что выявляется даже на фоносемантическом уровне.

### *«Заклятие смехом»*

Магию и силу слова люди осознали давно: все мы интуитивно чувствуем, что словом можно спасти, а можно и уничтожить, что слово лечит и помогает ориентироваться в мире. И хотя суггестию традиционно относили к областям религии, магии, психологии и медицины, научное исследование феномена началось сравнительно недавно. В работах последних лет высказывается правомерное предположение, что суггестивные тексты генетически близки имен но стихотворному мышлению [Черепанова 2002], отсюда ориентация суггестивной лингвистики в первую очередь на идеи и методы фоносемантики.

Поэтические тексты В.Хлебникова могут иметь прямую суггестивную установку, на что указывает их название, например, «Заклятие смехом». Подобные стихотворения рассматриваются как тексты, основанные на редупликации; редупликация же может пониматься как один из способов табуирования сакральных смыслов [Маковский 2005]. М.Эпштейн пишет: «Хлебников…неистово разбрасывает по бумаге новые слова, не заботясь об их понятности, об их смысловом приспособлении к окружающей жизни и рассчитывая на то, что они сами разлетятся роем по будущему и оплодотворят множество новых явлений самим фактом их называния-вызывания. В стихотворении «Заклятие смехом» Хлебников, по сути, заклинает не смехом, а множеством новообразований с корнем «смех»… Это колдовские слова, которые потеряли бы силу ворожбы, если бы приспособились к пониманию, обременили себя номинативным значением и словарной дефиницией вместо поиска и выкликания неизвестных смеховых миров». Как видим, семантика в ее лингвистическом понимании здесь не просто затруднена, намеренно затемнена (или наоборот, выявлена, выдвинута «в светлое поле сознания», по Л.Якубинскому!). Многократные попытки «разъяснить», «проявить» смысл текста, на наш взгляд, не увенчались успехом имен но потому, что «объяснят ь» ничего и не надо – смысл «сгущается» на всех уровнях одновременно, обеспечивая воздействие непосредственно на подсозна тельное-бессознательное[1]. Смеховая же точка зрения позволяет эксплицировать в обозреваемом космосе приметы скрытого хаоса, из которого, возможно, сформируется новый порядок, новый космос. В смеховом разрушении мира, таким образом, брезжит возможность грядущего созидания.

Если обратить внимание на распределение слов по частям речи в данном тексте (сущ.-34%, глаг.-24,3%, нареч. –12,2%, прилаг.-7,3%), можно заметить интересный факт – количество существительных в «Заклятии смехом» в целом сопоставимо с частеречной принадлежностью слов в славянских заговорных текстах (сущ.33,65%), а вот количество глаголов соответствует формулам гипноза (глаг.-25,49%) [Черепанова 2002]. Таким образом, у этого текста наблюдается явный - усиленный вдвое - суггестивный потенциал, причем подобные произведения могут быть охарактеризованы как суггестивные с внутренней интенцией воздействия, направленного от агента вовне.

[1] В Примечании к тексту в сб. «Творения» говорится: Хл. называл свои опыты по созданию гнезд неологизмов одного корня "сопряжением", т. е. спряжением, корней, а позднее — "скорнением". Это стих. упоминается и как "Смехунчики" (ЦГАЛИ). "Смехач" — в 20-е годы назв. юмористич. журн. В. В.Маяковскому (1922: 25) *смехачи* представлялись "силачами", *смеюнчики* — "хитрыми", а *смеево* — "страной смеха".

Проанализируем весь текст по следующей методике, где учтены позиции звукобукв (для Хлебникова также важнее всего первый звук слова !) и на основании отклонения их частотности выявлено наличие аллитераций и ассонансов как фоносемантически значимых приемов[1] (Таблица 5).

*О, рассмейтесь, смехачи! СИНИЙ*
*О, засмейтесь, смехачи! ЗЕЛЕНЫЙ*
*Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно, СИНИЙ*
*О, засмейтесь усмеяльно! ЗЕЛЕНЫЙ*
*О, рассмешищ надсмеяльных - смех усмейных смехачей! ЗЕЛЕНЫЙ*
*О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей! ЗЕЛЕНЫЙ*
*Смейево, смейево, ЗЕЛЕНЫЙ*
*Усмей, осмей, смешики, смешики, ЗЕЛЕНЫЙ*
*Смеюнчики, смеюнчики. СИНИЙ*
*О, рассмейтесь, смехачи! СИНИЙ*
*О, засмейтесь, смехачи! ЗЕЛЕНЫЙ*
*ЦВЕТ ТЕКСТА - ЗЕЛЕНЫЙ*
*С учетом информативности: СИНИЙ*

Таблица 5

Результаты компьютерного анализа стихотворения В.Хлебникова

| **Графоны** | **Текст** | **Стат** | **Прием** | **Графоны** | **Текст** | **Стат** | **Прием** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| А | 4.69 | 9.5 | | Р | 2.50 | 3.8 | |
| Б | 0.00 | 1.8 | | С | 17.81 | 4.9 | * |
| В | 0.94 | 3.9 | | Т | 3.13 | 7.5 | |
| Г | 0.00 | 1.5 | | У | 1.56 | 2.9 | |
| Д | 0.63 | 3.7 | | Ф | 0.00 | 0.3 | |
| Е | 18.75 | 8.9 | * | Х | 3.44 | 0.9 | * |
| Ж | 0.00 | 0.8 | | Ц | 0.00 | 0.4 | |
| З | 1.88 | 1.5 | | Ч | 3.13 | 2.0 | |
| И | 6.25 | 5.6 | | Ш | 0.94 | 1.2 | |
| Й | 4.38 | 1.3 | * | Щ | 0.31 | 0.3 | |
| К | 1.25 | 3.3 | | Ы | 0.94 | 1.6 | |

[1]Помета инф. демонстрирует данные с учетом индекса информативности звукобуквы: **а** явно менее информативна, чем, например, **ц** или **ч**, частотность которых значительно выше, а следовательно, выше и информативность.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Л | 1.25 | 3.7 | | Э | 0.00 | 0.5 | |
| М | 10.31 | 3.2 | * | Ю | 2.19 | 0.6 | * |
| Н | 4.06 | 6.4 | | Я | 4.06 | 2.4 | |
| О | 2.81 | 10.4 | | | | | |
| П | 0.00 | 2.6 | | | | | |

Обратим внимание на то, что зеленый, синий и красный цвета являются основными и практически единственными в цветовой картине стихотворения[1]. Исследования И.Ю. Черепановой свидетельствуют, что славянские классические суггестивные тексты (заговоры, молитвы, заклинания) ориентированы преимущественно на голубой гласный И; мантры - на красный А. Уместно вспомнить работы отца Павла Флоренского, где он называл бирюзовый божественным цветом. Языческие же заговоры всегда разноцветные, как варево в колдовском котле. «Слова, содержащие одинаковые, превышающие нормальную частотность звуки и сочетания звуков, можно считать фоносемантическими синонимами, обеспечивающими ритм текста и латентно воздействующими на установку личности. Особенно это проявляется в заговорах» [Черепанова 1996]. Интерпретируя полученные результаты, можно с уверенностью сказать, что «Заклятие смехом» занимает особое место между собственно заговором и мантрой – это именно заклятье, в максимальной степени выявляющее силу его автора! В сознании читателя В.Хлебников актуализирует представления о внетекстовых реалиях, связанных с язычеством. Этому способствует особое восприятие себя как поэта - жреца, соотносимого путем языковых параллелей и межъязыковых соответствий с языческим волхвом, прорицателем, творившим как обряд собственную жизн ь, а также специфическое понимание своей миссии как пророческой.

Усилению суггестии, безусловно, способствует и использование символики цвета на фоносемантическом уровне (воздействующем непосредственно на подсознание). Красный цвет у славян ассоциировался с огнем, кровью, женским началом. Этот цвет считается хтоническим, не принадлежащим этому миру [Раденкович, 1989]. Присутствие этого цвета на уровне звуков символизир ует обно вление, плодородие. Красный – символ жизни, гряд ущего очищения. В некоторых икона х красный цвет заменяе т золото фонов, что свидетельствует о его особой светоносности. Зеленый – цвет растительности, а значит, знак изменчивости и непостоянства,

[1] В цветовая картине текста, сделанной ЭВМ на основе данных анализа, кроме *зеленого*, *синего* и *красного* присутствует только *черный* цвет, привнесенный звукобуквой **х.**

поскольку растительность периодически умирает и рождается вновь. Славянская заговорная традиция представляет зеленый цвет как символ открытого пространства, в котором находится и властвует нечистая сила. В византийском цветовом каноне он противостоит красному (пурпурному) и голубому. Столкновение на уровне звуков зеленого и красного цветов в «Заклятии смехом», возможно, следует рассматривать как призыв к возрождению, к очищению путем единения, слияния, к борьбе со всем нечистым. А идея единства всего живого - одна из самых важных у Хлебникова [Жданова, Прокофьева 2003].

Синему цвету Хлебников отводит важнейшую роль. Для поэта это прежде всего знак всевидения и даже ясновидения, с которым, по его мнению, неразрывно связано искусство слова. Современники упоминали необыкновенную глубину взгляда серо-голубых глаз поэта. Слова со значением «голубой» и в других языках могут передавать сильные эмоции, чаще негативные. Так, в арабском языке существует фразеологизм «голубой враг» (что означает «заклятый враг»), а враждебность и недоброжелательность выражаются с помощью идиомы «голубое коварство» (т.е. злобное) [Морозова, 1999]. Синий цвет в славянской традиции ассоциируется с миром мёртвых и с небом [Маковский, 2005]. Небо нередко обозначается как голубое или синее: «голубого богомольцы» или «синее, синее тучи поют». Синим задается пространственная локализация нездешнего мира, откуда черпает вдохновение и поэтическую силу поэт - кудесник и прорицатель. Для этого цвета поэт подобрал и фонетические соответствия: «М –синий цвет, к—небесно-голубой». В «Зангези» среди «песен звукописи», где «звук то голубой, то синий, то черный, то красный», можно встретить такие утверждения: «Мам—эами—это небо, …Мам и эмо—это облако. <..> Мивеаа—небеса.// Мипиопи—блеск очей,//…Мимомая—синь гусаров…». А в «песнях звездного языка» выступают «Мо горя, скорби и печали», «Мо грусти и тоски», «Мо прежнего унынья », а также «Ка—могила». П. Флоренский в статье «Небесные знамения» писал, что голубой цвет – символ движения от Божества, т.е. отпадения от него. Хлебников уловил это «отторжение», передав его в своих текстах [Жданова, Прокофьева 2003]. В стихотворении «Заклятие смехом» синий цвет может выступать как объект воздействия суггестивного текста: он символизирует все «мертвое», препятствующее возрождению человечества. Человечество, на которое воздействует поэт, должно объединиться, чтобы выжить, спастись. Об этом свидетельствуе т скрытая цветовая гамма текста, выявленная при помощи фоносемантического анализа.

Завершим настоящие размышления почти фантастической гипотезой, которая вполне логично вытекает из наших более широких исследований : если цветовая символика звука может реализовываться на универсальном (межъязыковом), национальном и индивидуальном уровнях [Прокофьева, 2000], то «звездный язык» Велимира Хлебникова не только занимает свое место на уровне конкретной языковой личности, конкретного художника слова, но и имеет непосредственный выход на уровень «космический», «над-национальный», «сверх-универсальный» и таким образом воздействует на коллективное бессознательное.

# ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА ДЛЯ ДЕТЕЙ: ПИЛОТНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Детская литература как полноценный жанр – явление относительно молодое, поэтому проблема интегративного литературоведческого и лингвистического описания остается чрезвычайно актуальной. По мнению С.М. Лойтер, при всей значимости начального этапа становления ДЛ в России XIX века, «детская литература - и прежде всего детская поэзия в ее собственной форме - как самостоятельная, специфическая часть литературы сформировалась в веке XX». В книге, предназначенной ребенку, как в зеркале, отражаются интенции взрослых: нравственные уроки, дидактические намерения. Образ взрослого мира перемежается с вымышленной вселенной, которая, тем не менее, имеет узнаваемые черты окружающей действительности. Каждый период развития данного жанра отмечен ведущими идейными, стилевыми и языковыми чертами (ср. П.Ершов, А.Пушкин, Н.Некрасов, С.Черный, М.Горький и т.д.), но выделяется довольно длительный этап, когда сформировался специфический корпус текстов, составивший впоследствии советскую детскую литературу, представленную в круге детского чтения, часто обязательного.

Безусловно, М.Горький, В.Маяковский, К.Чуковский, С.Маршак, стоявшие у истоков советской детской литературы, главной функцией ДЛ считали воспитательную, хотя художественные средства подобного воспитания могли быть самыми разными: придуманные страны, волшебные трансформации, безлюдные лесные дороги и обычные школьные классы, дворы по соседству и коммунальные кухни. Тем не менее, «Горьковский завет о том, что с ребёнком надо говорить «интересно » служил до вольно иллюзорной защитой от многочисленных атак, которым подвергалась детская литература в советское время. Но для человека пишущего и этой иллюзии было достаточно, чтобы увидеть в этой литературе такой необходимый «глоток свободы» [Балина].

Именно поэтому и в отечественном литературоведении постсоветского периода продолжает жить миф об относительной свободе детской литературы в различные периоды советского времени в отличие от жестко цензурированной литературы для взрослых. М.Чудакова, развенчивая это заблуждение, ссылается на множество документов, свидетельствующих о том, что неподконтрольных тем для редакторов ДЛ не было. Идеологическое давление, выражалось явно - в постановлениях ЦК ВКП (б), резолюция х съездов, публикациях в газетах, дискуссии по детской литературе 1929 года под руководством А.В. Луначарского и мн.др. и нашло отражение в

лексической семантике текста, на уровне сознания, в подтексте, на сознательно-подсознательном уровне, и даже в звукописи на бессознательно-подсознательном уровне.

Тенденциозность советского времени сменилась в постсоветскую эпоху на не меньшую «программируемость» мнений: все советское объявляется излишне идеологизированным и тем самым недостойным нравственной традиции великой русской литературы. Так, например, И.П.Лупанова в своей книге «Полвека» пишет о появлении новых традиций в литературной сказке 20-х годов. «Главной из них явилась традиция изображения противоборствующих сил как сил социально враждебных. Идущая непосредственно от сказочного фольклора, эта тенденция взрывала благодушную традицию дореволюционной литературной сказки с ее мнимыми конфликтами и назойливыми моральными сентенциями» [Лупанова 1968:92]. И далее исследователь приводит пример реализации этой традиции в сказках Чуковского, которые «не вызывая конкретных «революционных» ассоциаций, воспитывали в малышах ненависть к насилию и презрение к тем, за счет кого возможно существование и укрепление этого насилия» [Там же].

И одна и другая позиция представляют интерпретацию, имеющую право на существование, но только как интерпретация, обусловленная временем, культурологическим подходом, методологической установкой, личностью интерпретатора и множеством других факторов, имеющий сильно выраженный субъективный характер. Но современная психолингвистика дает исследователю в руки основополагающий инструментарий, используя который возможно вычленение глубин ных смыслов. Так, согласно теори и личностных смыслов[1], предложенной в работах А. Н. Леонтьева и разработанной применительно к тексту В. А. Пищальниковой, в процессе создания текста реальные предметы и их отношения служат для субъекта мотивом мыслительного процессе, толчком для него, а результатом является фиксация личностных смыслов в языковых единицах. Система психолингвистических и психофизиологических закономерностей, образующая объективную основу для адекватного восприятия авторского содержания, предложенная исследователем, регулируется эстетизированной эмоцией, которая объективируется в единицах языка и выявляется при анализе структурных соотношений элементов текста.

Художественное произведение репрезентирует один из «возможных миров» автора, его картину мира в словах, звуках, красках, эмоциях, оценках.

[1] Определяется как «личное отношение субъекта к миру, фиксирующееся в субъективных значениях»

Соответственно, читатель и интерпретатор пытаются «увидеть» эту картину в целом, а также уловить существенн ые для ее понимания нюансы. Все: «узоры конструкций, узоры структуры, несут в себе у подлинного художника глубочайший поэтический смысл, не тот, что определяют как «содержание» литературного произведения, а скорее тот сверхвысший духовный смысл, который хочет быть выражен поэтом и может быть воспринят читателем». Формируется бессознательно-подсознательная звуко-цветовая картина мира писателя - фрагмент его общей поэтической картины мира; отраженное в тексте совокупное представление с убъекта о мире звука и цвета; система собственно эстетических смыслов, выявляемых в процессе художественной коммуникации.

Любой носитель языка бессознательно владеет неким ключевым принципом, позволяющим ему молниеносно отслеживать смысловые взаимодействия единиц на всех уровнях дискурса. Этот глубинный принцип пронизывает своим действием все уровни языковой системы (от фонетического до сверхфразового), что обеспечивает: а) автоматическое развертывание дискурсивных структур с традиционной семантикой, б) неосознанный контроль за композицией структур при порождении нетрадиционных смыслов.

Разработанная и уточненная в последние десятилетия методика фоносемантического анализа дает возможность обнаружить глубинные смыслы в поэзии, заложенные на звуковом (и шире – фоносемантическом) уровне. Здесь исследователь может считывать кодировки авторского бессознательного/подсознательного, несущие информацию о тексте, об авторе, о времени. Вербализуется то, что было доступно лишь бессознательному читателя – не осознавалось им, но пробуждало ощущения, не связанные напрямую с фактуальной информацией текста. Однако именно взаимоотношения эксплицитных и имплицитных связей оказываются зачастую значимыми в оценке смысловой насыщенности поэтического текста.

Сформулируем гипотезу, по которой общие идеологические установки в детском тексте советского периода в различной степени находят отражение у разных авторов на разных уровнях, в том числе и фоносемантическом. Постараемся проверить это с помощью автоматизированного анализа звуко-цветовой ассоциативности, имея в виду, что выделение разных уровней переработки интеллектом человека цветовой информации приводит к закономерной мысли о существовании организованной системы значений, связанной с объективными и субъективными факторами и способной проявляться с большей или меньшей степенью регулярности. Мы

попытались сгруппировать основную семантизированную (не семантическую! потому что осознаем, что однозначно говорить о семантике цвета по меньшей мере самонадеянно – это прерогатива специалистов) в нескольких комплексных таблицах, которые могут стать одним из инструментов интерпретации цветовой информации в прикладных целях (например, в художественном тексте). Обобщенно-психологическая структура цвета, по мнению, П. В. Яньшина, раскрывается во взаимодействии с человеком на трех основных планах: организма, эмоций и мышления, понимая под последним способность различать объектные характеристики (идеи) цветов (по В. Кандинскому). В наиболее общем виде структура цветового значения, таким образом, представляется в виде поля, в котором ядром будут являться наиболее универсализированные физиологические реакции, периферией – эмоциональные и коннотативно-ассоциативные реакции на цвет. Кроме значений, связанных с человеком непосредственно, кажется рациональным выделение значений, опосредованных Культурой, или символических значений цвета.

Анализ корпуса стихотворных текстов С.Маршака, Д.Хармса, С Михалкова с помощью компьютерной программы «Звукоцвет» позволил выделить ведущие звуковые черты, выраженные с помощью звукосимволических средств художественной выразительности. Выбор материала исследования был намеренно обусловлен эксплицитностью семантической идеологической нагрузки на лексическом уровне (15 стихотворений) и, наоборот, видимым отсутствием подобных текстовых проявлений идеологии (15 стихотворений). С.Маршак и С.Михалков прошли каждый свой путь становления и признания, были на этом пути и репрессии со стороны власти, и награды и премии. Детские стихи в их жизни – важная, но не единственная составляющая. Даниил Хармс же стихи для детей писал лишь для заработка, а в целом его творчество противостояло официальной советской литературе, что отражается в тексте и явно («Злое собрание неверных», «Чтобы в пулю не смеяться», «Стул в кандалах» и мн.др), и на уровне подтекста («Наша новая страна», «По вторникам над мостовой» и др.).

Фоносемантический анализ способен выявить имплицитные стороны воздействия советской словесной культуры на формирующуюся личность ребенка, поэтому мы выделили группы текстов, по-разному представляющие этот процесс. Систематизируем полученные результаты в Таблице 6.

Таблица 6

Сводные данные по выраженности идеологических интенций в тексте

| **Группы текстов** | **Эксплицитная выраженность идеологических интенций в лексике** | **Имплицитная выраженность идеологических интенций в тексте** |
|---|---|---|
| С.Маршак | «Герб», «Кличет Гитлер Риббентропа», «Паразит на паразите», «Суворовцы-чапаевцы» | «Сказка о глупом мышонке», «Сказка об умном мышонке», «Багаж», «Барашек», «В гостях у королевы» |
| С.Михалков | «Дядя Степа», «Светлана», «Заяц и черепаха» | «Постирушка», «Не спать» |
| Д.Хармс | - | «Жил-был музыкант Амадей Фарадон», «Веселый старичок» |

Фрагмент таблицы дает нам в первом приближении статистические данные, согласно которым в творчестве С.Маршака лексическая и фоносемантическая представленность идеологии приблизительно одинакова; у С.Михалкова превалирует лексическая сторона, на звукопись он мало обращает внимание, концентрируясь на дидактических задачах; у Д.Хармса, находящегося в открытой оппозиции к власти, лексически идеология практически не представлена, напротив, явно видно неприятие советской власти («По вторникам над мостовой», «Так начинается голод» и др.). В стихотворении «Жил-был музыкант Амадей Фарадон», где ономатопы-неологизмы – своеобразные лингвистические игрушки, выполняющие сюжетообразующую функцию, отмечаются аллитерации и ассонансы на Д У Ю, которые обусловили синюю (32,63%), красную 26,74%, черную 13,44%, желтую 9,06% оценку. Первые три цвета являются знаковыми для русского языка и культуры, составляя базовую звуко-цветовую матрицу [Прокофьева 2007]. Идеальные матрицы находим как минимум в 75% исследованных текстов Д.Хармса: например, стихотворение «Веселый старичок», так любимое поколениями русских детей (синий 24,69%, черный 18,16%, белый 17,35%, красный 14,9%; ассонанс на У, аллитерации на Б Г Д Х).

Цветовая интерпретация текстов С.Михалкова связана больше с красным, что при учете психологического фактора может быть расценено как разные степени попытки бессознательной манипуляции эмоциональностью ребенка; у С.Маршака с красным и синим, что демонстрирует

взаимосенсибилизацию воздействия цветов; у Д.Хармса с белым, синим, красным и черным, что гармонизирует восприятие и помогает сохранению собственного эмоционального настроя детей.

Проведенный анализ позволил сделать предварительный вывод, что в детском тексте советского периода глубинные смыслы фиксируются на разных уровнях текста и могут быть выявлены с помощью специальных методик, тогда как соединение разных видов интерпретационного исследования может помочь выйти на новый уровень постижения картины мира, зафиксированной в языке и языком в каждый конкретный момент уходящего времени.

Продолжим анализ детских текстов, присоединив к материалу наиболее типичные, любимые поколениями детей произведения. Важно отметить, что бессознательные реакции, вызываемые звуками довольно сложно зафиксировать и еще сложнее систематизировать, но возможно сформулировать общий принцип соотношения разных уровней сознания: на уровень бессознательного выходят физиологические реакции, на уровень подсознания – ассоциативные, фиксирующие древнейшие архетипические значения, на уровень сознания – сложно организованные системы, прошедшие проверку временем и культурой[1]. Сформулируем гипотезу, согласно которой в стихотворном тексте для детей возможно кодирование советской культурной системы, производимое не только на уровне семантических идиологем, но и на бессознательно-подсознательном уровне, выявляемом посредством фоносемантического анализа. Для проверки гипотезы мы провели автоматизированное исследование нескольких самых известных детских текстов С.Михалкова, С.Маршака и А.Барто. Выбор авторов обусловлен как безусловной популярностью в течение долгого времени, так и несомненной отраженн остью в их текстах идеологических реалий (Таблица 7).

Таблица 7

Сводные данные по ЗЦА в детских текстах

| **Автор** | **Название стихотворения** | **ЗЦА** | **Прием звуковой выразительности** |
|---|---|---|---|
| А.Барто | Бычок | красный, черный, синий | Аллитерации на К, Х, Ч, ассонанс на У |
| | Наша Таня | красный, синий, зеленый | Ч |

[1] Например, музыкальные произведения, колокольный звон и под. Безусловно, восприятие сложных систем многослойно, т.е. включает и бессознательные, и подсознательные реакции, но организующая роль все-таки принадлежит сознанию.

| | | | |
|---|---|---|---|
| | Слон | красный, синий, желтый | К |
| | Блинчики | красный, синий, желтый | |
| С.Маршак | Герб | синий, красный, желтый | |
| | Мистер Твистер | синий, красный, желтый | |
| С.Михалков | Дядя Степа | синий, красный, черный | |
| | Дядя Степа милиционер | синий, красный, черный | |

Полученные результаты удивили и немного обескуражили: никаких статистически значимых звукосимволических различий между текстами не обнаружено. Это неудивител ьно – по статистическим законам увеличение объема анализируемого материала «растворяет» звукосимволизм. Но если обратить внимание на относительно самостоятельные мини-части в текстах С.Михалкова и.С.Маршака, то и в них наличия существенных отклонений от средней речевой частотности не обнаружено. Отметим, что все стихотворения демонстрируют национально мотивированную картину звуко-цветовой ассоциативности. Исключение составили короткие стихотворения А.Барто для самых маленьких – именно в ее текстах отмечены приемы звуковой изобразительности – аллитерации и ассонансы, позволившие изменить общ ую цветовую оценку с тихотворений. Любимые поколениями советских детей «Бычок», «Наша Таня», «Слон» и мн.др.окрашиваются в разные цвета радуги, связывая звук текста с эмоциями.

Взаимосвязь цвета и эмоций человека известна с давних времен. Механизмами, реализующими соответствие цвета и эмоционального состояния, являются механизмы синестезии (Л.Маркс, 1975), посредством которой происходит реконструкция целостного интермодального образа. Известно, что и физическое, и психическое воздействие цвета во многом определяется личностными характеристиками воспринимающего человека. Индивидуальность восприятия цветовых композиций была обоснована в работах швейцарского психолога М. Люшера, который доказал, что состояние (содержание сознания, эмоциональность) реципиента в момент контакта с объектом может влиять на его отношение к одному и тому же цвету. На основании многочисленных экспериментов Люшер сформулировал теорию о четырёх типах поведения личности, которые были названы по

названиям основных цветов спектра . Стремления личности определяются тем цветом поведения, которому человек отдаёт предпочтение в данное время, причем эмоциональные характеристики имеют ярко выраженные положительные и отрицательные черты. А. М. Эткинд (1979) продолжил идеи Люшера и провел серию исследований цветоэмоциональных значений у взрослых, которые смогли уточнить и расширить исходные данные. В результате делается важный вывод о многоуровневом характере взаимосвязи цвета и эмоций:

-цвета (и их сочетания) являются символами эмоций;

-эмоциональные состояния человека влияют на ситуативное отношение к цвету;

-устойчивые эмоциональные особенности субъекта также находят свое отражение в различных вариантах цветовых предпочтений.

Результаты экспериментов с цветами и цветообозначениями, проведенных Е. И. Горошко, подтвердили гипотезу о существовании сильных и достаточно однозначных связей между цветами и эмоциональными состояниями человека, которые, по мнению автора, принадлежат к глубинному, невербальному по своей природе, уровню формирования значений. Систематизированные сведения по эмоциональной содержательности цвета, которые могут быть использованы при анализе звуко-цветовой содержательности текста выводит исследователя на два самостоятельных перспективных направления: первичное эмоциональное читательское восприятие (как на основе используемых в тексте эксплицитных и имплицитных цветовых номинаций, так и данных о звуко-цветовой ассоциативности произведения), проективное авторское эмоциональное состояние (авторская психосемантика). Соотнесение первого и второго может дать принципиальную возможность выявления «адекватности» восприятия авторской эмоции читателем, что до сих пор является актуальной проблемой. В соединении данного подхода с теорией «личностных смыслов», предложенной в психологии А. Н. Леонтьевым (1972) и реализованной в психолингвистике применительно к художественному тексту В. А. Пищальниковой, возможно получение комплексных данных, фиксирующих «эстетизированную эмоцию» на разных уровнях (в том числе фоносемантическом).

[1] *Красный тип* - физически сильный человек, живущий, прежде всего сегодняшним днем. Эти люди весьма возбудимы, энергичны, любвеобильны и предприимчивы. *Желтый тип* - мечтатели не от мира сего. Они не слишком пытаются согласовать свои действия с будничными реалиями и пытаются преобразить окружающую их убогость в подобие сказки. *Зеленый тип* - самоуверенные и настойчивые люди, направляющие всю свою настойчивость на обеспечение себе безбедной старости. *Синий тип* - флегматики, стремящиеся к порядку и стабильности.

Эмоциональное значение стихотворений А.Барто связывается с *радостью, удивлением и спокойствием*, вполне согласуясь с истинной эмоцией ребенка после прочтения ему этих текстов. Эмоциональные приоритеты проанализированных стихотворений С. Михалкова и С. Маршака - *умиротворенность, энергия, сила*, что, на наш взгляд, частично вступает в противоречие в содержательной стороной текстов. Но удивительно другое. Почему короткие детские стихотворения А.Барто продолжают русскую традицию внимания к звуковой стороне текста, а идеологизированные тексты, тем не менее, все так же рассчитанные на чтение ребенку вслух, не содержат аллитераций и ассонансов? Видимо, ответ лежит именно в области идеологии, а не поэзии. Процесс воспитания, начинающийся в младшем детском возрасте, продолжается и тогда, когда ребенок сам начинает осваивать письменный текст, при этом все более значимым становится обращение не столько к эмоциям, как в младенчестве, но к сознанию формирующегося человека. И тогда акценты с музыки стиха переносятся на идею. Видимо поэтому тексты первого типа остаются в активном запасе и современных детей, а второго переходят в пассив, оставаясь лишь в истории. Политический подтекст произведений для детей отпугивает современных педагогов и родителей, отбирая из множества произведений советской эпохи те, где тема вечных человеческих ценностей является стержневой и потому востребованной современными читателями.

Опыт исследования фоносемантической составляющей детского текста позволяет сделать, что словесная культура советского времени находит отражение на всех уровнях текста, в том числе и звуковом. Для подтверждения гипотезы необходим анализ большого корпуса разнообразных произведений для детей, а также сравнительно-сопоставительный анализ результатов аудиторского эксперимента, который может позволит объединение лингвистического, психологического, физиологического, искусствоведческого и др. подходов к анализу текста, что может открыть новые горизонты как в общей теории текста, так и в частных методиках его анализа.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современной науке исследование картины мира традиционно ведется путем описания отдельных разнородных фрагментов, из которых впоследствии складывается целостная система. Особенно активно развивается ассоциативное направление, потому что ассоциации в самом общем виде и есть та условная связь, которая позволяет по одному или немногим признакам воссоздать комплексную картину множества признаков и ощущений, которые очень трудно (а зачастую просто невозможно) вербализовать. Соединение общелингвистического, психолингвистического, культурологического, философского, психологического, социологического подходов, а также подключение к данной работе фоносемантического компонента позволяет расшить наше понимание окружающего мира, минуя границы и языковые барьеры, исследовать языковую картину мира в ее трех синестетических составляющих – универсальной, национальной и индивидуальной, коррелирующих, соответственно, с бессознательным, подсознательным и сознательным уровнями отражения реальности в акте речетворчества.

Человек как существо биологическое существует по определенным законам, пусть еще далеко не изученным, не всегда выявленным и даже иногда вовсе не понятным, но стремление осознать свое естество было, есть и будет. Особое место в этом стремлении к познанию отводится языку и языковому сознанию – исследование лингвофоносферы в разных ее проявлениях активно продолжается, расширяется традиционный ареал, в него вовлекаются уникальные единицы, вычленяемые в конкретном акте коммуникации, маргинальные элементы, синестетические ассоциации. Отприродная способность человеческого сознания к ассоциациям и аналогиям позволяет предположить, что организация такой деятельности реализуется по определенным, ограниченным в своем числе моделям ассоциативного декодирования и кодирования, регулярно используемым носителями всех языков. Следующим этапом становится логический вывод о том, что они имеют универсалогический характер и могут быть отнесены к разряду типических. Единый нерасчлененный взгляд на мир необходим еще и для того, чтобы попытаться проникнуть к истокам языка, продвинуться к ответу на вопрос о произвольности/непроизвольности языкового знака, выработать методологии и апробировать методики исследования своеобразия языкового сознания в разных языках, ведь синестетический характер формирования образа мира позволяет делать вывод о едином способе структурирования оценки отношения к объекту независимо от задаваемой модальности, что косвенно доказывает существование единых

семантических координат субъективного опыта, выявляет механизмы, обеспечивающие его единство. Такими механизмами, составляющими базовые понятия цветофоносемантики, являются синестемия и метафорический перенос. При этом проблема природы этих феноменов, а также своеобразие их функционирования остается актуальной.

В языковом сознании на уровне бессознательных механизмов правополушарного мышления отчетливо выделяются синестетические законы, которые составляют универсальную основу полимодального восприятия вообще и звуко-цветовой ассоциативности в частности. Языковое сознание носителей любого языка формируется с учетом массы внелингвистических факторов, позволяющих из области бессознательного выйти на уровень подсознания, где фиксируются природные, культурные, конфессиональные, символические и мн.др. признаки, корректирующие национальную картину ЗЦА. Эта часть системы уже более вариабельна, динамична, но все-таки относительно устойчива, так как отражает языковое сознание нации: символика, конечно, мотивируется этнически (хотя и там есть архетипические черты, универсализированные по сути.). И третья часть нерасторжимого единства человеческого сознания – уникальная личность с присущими только ему ассоциативными связями и установками – образует индивидуальную составляющую, выходящую на уровень сознания и отражающуюся в любом типе речевой деятельности. Важную роль на этом уровне играет творческая реализация ЗЦА в художественном тексте, особенно если повышенное внимание к звуко-цветовой слитности мира входит в авторскую задачу. На данной теоретической основе возможно создание целостной теории индивидуальных проявлений феномена синестемии, которая позволит задействовать при интерпретации текста как традиционные стилистические приемы, так и фоносемантические с использованием психолингвистических методик.

Механизмы синестемии одни и те же в речи обыденной и речи художественной, за исключением того, что в тексте возникает «ожидание» приема-воздействия, чем с большей или меньшей успешностью пользуются авторы. В обыденной жизни ожидания нет, поэтому действие ЗЦА во многом сводится к универсально физиологическому или психологическому (сильно ослабленному) воздействию цвета и звука. Выявление существенных чер т разных видов речевых произведений в связи с внутри- и внеязыковыми факторами – задача следующего исследования, т.к. понимание фоносемантических нюансов может позволить выработать систему приемов воздействия в процессе речи, что значимо как для теории языка, так и для прикладных целей рекламы, PR, видео и аудиопрезентаций.

Важно то, что только в художественном тексте кроме индивидуальности *восприятия* появляется индивидуальность *продуцирования*, т.е. возможность неосознанного/осознанного использования звуко-цветовой ассоциативности как элемента идиостиля. В результате выявляется некая универсализированная авторская матрица ЗЦА, которая оказывает влияние на читателя, если поэт/писатель создал свою собственную систему, и общеязыковая, если таковой нет.

Разработанный с учетом триединства универсальных, национальных и индивидуальных составляющих звуко-цветовой ассоциативности комплексный метод анализа текста позволяет с высокой степенью вероятности выявить его глубинный эмоционально-коннотативный фон, заложенный языком и зафиксированный языковым сознанием. Особое значение имеет работа с художественным текстом, так как именно там при помощи интерпретационных фоностилистических приемов возможно проникновение на более глубокие уровни. Вероятно, любой фоносемантический анализ носит инте рпретационный характер и является лишь одной из составляющих триады автор – интерпретатор – читатель. Думается, что сведение всех трех составляющих позволит делать выводы не только относительно лингвистических категорий – фонетическое значение – текст – идиостиль, но и психолого-философских – авторское сознание - сознание читателя. «Проблема идиостиля …неисчерпаема, как неисчерпаема сама личность художника, который может отразить в творчестве лишь часть себя, находясь в непрерывном духовном развитии, динамике [Коммуникативная.. 2001: 63]. И если это так, то у исследователя всегда остается в запасе новый, может быть, еще не открытый, способ познания чуда художественного текста.

**Задания для учебной исследовательской работы:**

Проанализируйте стихотворение (из предложенного ниже списка) по следующему плану:

- § Лексические средства выражения идеологической интенции;
- § Эмоционально-коннотативные средства воздействия;
- § Звуковые приемы, используемые в тексте (аллитерации, ассонансы, звуковой символизм);
- § Звуко-цветовая ассоциативность текста с помощью компьютерных программ «Звукоцвет» (автор Л.П. Прокофьева, рабочая версия находится на кафедре теории и истории языка Педагогического института Саратовского ГУ им.Н.Г.Чернышевского), «Звук и цвет» (автор Е.Н. Клеменова, рабочая версия находится на кафедре теории и истории языка Педагогического института Саратовского ГУ им.Н.Г.Чернышевского); «Diaton» (автор И.Ю. Черепанова, демонстрационная версия на сайте www.vedium.ru); «VAAL» (демонстрационная версия на сайте www.vaal.ru).
- § Проведите аудиторский эксперимент по эмоциональному восприятию текста;
- § Сопоставьте полученные результаты и сделайте выводы о представленности/непредставленности идеологической информации в произведениях для детей советского времени.
- § Попытайтесь оценить значимость скрытых уровней воздействия текста на читателя.

**ТЕКСТЫ ДЛЯ АНАЛИЗА: Агния Барто. Собрание сочинений в 4 т.Москва: Художественная литература, 1981**

**БЛИНЧИКИ**

Всюду Павлику почет:
Павлик блинчики печет.

Он провел беседу в школе -
Говорил, открыв тетрадь,
Сколько соды, сколько соли,
Сколько масла нужно брать.

Доказал, что вместо масла
Можно брать и маргарин.

Решено единогласно: Он прекрасно говорил. Кто сказал такую речь, Сможет блинчиков напечь!

Но, товарищи, спешите -
Нужно дом спасать скорей!
Где у вас огнетушитель?
Дым валит из-под дверей!

А соседи говорят:
- Это блинчики горят!

Ох, когда дошло до дела,
Осрамился наш герой -
Девять блинчиков сгорело,
А десятый был сырой!

Говорить нетрудно речь,
Трудно блинчиков напечь!

## БОЛТУНЬЯ

Что болтунья Лида, мол,
Это Вовка выдумал. А
болтать-то мне когда?
Мне болтать-то некогда!

Драмкружок, кружок по фото,
Хоркружок - мне петь охота,
За кружок по рисованью Тоже
все голосовали.

А Марья Марковна сказала,
Когда я шла вчера из зала:
"Драмкружок, кружок по фото
Это слишком много что-то.
Выбирай себе, дружок, Один
какой-нибудь кружок".

Ну, я выбрала по фото... Но
мне еще и петь охота, И за
кружок по рисованью Тоже
все голосовали. А что
болтунья Лида, мол, Это
Вовка выдумал. А болтать-то
мне когда? Мне болтать-то
некогда!

Я теперь до старости В
нашем классе староста. А
чего мне хочется? Стать,
ребята, летчицей.

Поднимусь на стратостате...
Что такое это, кстати? Может,
это стратостат, Когда старосты
летят?

А что болтунья Лида, мол, Это
Вовка выдумал. А болтать-то
мне когда? Мне болтать-то
некогда!

У меня еще нагрузки По-
немецки и по-русски.

Нам задание дано -
Чтенье и грамматика.
Я сижу, гляжу в окно
И вдруг там вижу мальчика.

Он говорит: "Иди сюда, Я тебе
ирису дам". А я говорю: "У
меня нагрузки По-немецки и
по-русски".

А он говорит: "Иди сюда, Я
тебе ирису дам".

А что болтунья Лида, мол,
Это Вовка выдумал.
А болтать-то мне когда?
Мне болтать-то некогда!
1934

## БУКВА «Р»

Пять лет Сереже в январе,
Пока — четыре, пятый,
Но с ним играют во дворе
И взрослые ребята.

А как на санках, например, Он
с гор летает смело! Сереже
только буква «р» Немного
портит дело.

На брата сердится сестра, Ее
зовут Марина. А он стоит
среди двора, Кричит:— Ты
где, Малина?

Она твердит:— Прижми язык,
Прижми покрепче к нёбу!—
Он, как прилежный ученик,
Берется за учебу.

Твердит Марина:— «Рак», «ручей».
Марина учит брата. Он
повторяет:— «Лак», «лучей»,—
Вздыхая виновато.

Она твердит:— Скажи «метро», В
метро поедем к дяде.
— Нет,— отвечает он хитро,—
В автобус лучше сядем.

Не так легко сказать «ремень»,
«Мороз», «река», «простуда»!
Но как-то раз в январский день
С утра случилось чудо.

Чихнула старшая сестра, Он
крикнул:— Будь здорррова!— А
ведь не мог еще вчера Сказать он
это слово.

Теперь он любит букву «р»,
Кричит, катаясь с горки:
— Урра! Я смелый пионеррр!
Я буду жить в СССР,
Учиться на пятерррки!

## ЗАВИТУШКИ

Без конца вздыхала Клава:
— Если б я была кудрява,
Я б, как в сказке царь-девица,
Всех затмила красотой.—
И решила ученица
Появиться завитой.

Черноброва и кудрява Красна девица-душа! Шепчут все: — Петрова Клава Невозможно хороша!

Но сидит как неживая,
Будто в сон погружена.
— Ой,— сказала звеньевая,—
Клава, кажется, больна!

Клава молвила: — Подружки,
Я и вправду чуть жива! Я металась на подушке: Спать мешали завитушки — Вся в бумажках голова.

Тут она опять зевнула И на алгебре заснула. Смотрит Анна Алексевна: В классе — спящая царевна.

— Ой,— волнуются подружки, Четверть близится к концу, А у Клавы завитушки! Нет, они ей не к лицу.

**Самуил Маршак. Стихи. Россия - Родина моя. Библиотечка русской советской поэзии в пятидесяти книжках. Москва: Художественная литература, 1967**

## ПОСЛАНИЕ 75-ЛЕТНЕМУ К. И. ЧУКОВСКОМУ ОТ 70-ЛЕТНЕГО С. МАРШАКА

Корней Иванович Чуковский,
Прими привет мой маршаковский.

Пять лет, шесть месяцев, три дня Ты пожил в мире без меня, А целых семь десятилетий Мы вместе прожили на свете.

Я в первый раз тебя узнал, Какой-то прочитав журнал, На берегу столицы невской. Писал в то время Скабичевский, Почтенный, скучный, с бородой. И вдруг явился молодой, Веселый, буйный, дерзкий критик, Не прогрессивный паралитик, Что душит грудою цитат, Загромождающих трактат, Не плоских истин проповедник, А умный, острый собеседник, Который, книгу разобрав, Подчас бывает и неправ, Зато высказывает мысли, Что не засохли, не прокисли.

Лукавый, ласковый и злой, Одних колол ты похвалой, Другим готовил хлесткой бранью Дорогу к новому изданью. Ты строго Чарскую судил. Но вот родился крокодил, Задорный, шумный, энергичный,— Не фрукт изнеженный, тепличный. И этот лютый крокодил Всех ангелочков проглотил В библиотеке детской нашей, Где часто пахло манной кашей.

Мое приветствие прими!
Со всеми нашими детьми
Я кланяюсь тому, чья лира
Воспела звучно Мойдодыра.
С тобой справляют юбилей
И Айболит, и Бармалей,
И очень бойкая старуха
Под кличкой «Муха-Цокотуха».

Пусть пригласительный билет Тебе начислил много лет, Но, поздравляя с годовщиной, Не семь десятков с половиной Тебе я дал бы, друг старинный.

Могу я дать тебе — прости!—
От двух, примерно, до пяти...
Итак, будь счастлив и расти!
1957

**ЛЕНИН**

У Кремля в гранитном Мавзолее
Он лежит меж флагов, недвижим.
А над миром, как заря алея,
Плещет знамя, поднятое им.

То оно огромное — без меры, То углом простого кумача Обнимает шею пионера, Маленького внука Ильича. На всех часах вы можете прочесть Слова простые истины глубокой: Теряя время, мы теряем честь. А совесть остается после срока.

Она живет в душе не по часам.
Раскаянье всегда приходит поздно. А честь на час указывает нам
Протянутой рукою - стрелкой грозной.

Чтоб наша совесть не казнила нас,
Не потеряйте краткий этот час.
Пускай, как стрелки в полдень, будут вместе
Веленья нашей совести и чести!

**ПОЖЕЛАНИЯ ДРУЗЬЯМ**

Желаю вам цвести, расти,
Копить, крепить здоровье.
Оно для дальнего пути —
Главнейшее условье.

Пусть каждый день и каждый час
Вам новое добудет. Пусть добрым будет ум у вас, А сердце умным будет.

Вам от души желаю я,
Друзья, всего хорошего. А всё хорошее, друзья,
Дается нам недешево!

**НАШ ГЕРБ**

Различным образом державы
Свои украсили гербы. Вот леопард, орел двуглавый И лев, встающий на дыбы.

Таков обычай был старинный,— Чтоб с государственных гербов Грозил соседям лик звериный Оскалом всех своих зубов.

То хищный зверь, то птица злая, Подобье потеряв свое, Сжимают в лапах, угрожая, Разящий меч или копье.

Где львов от века не бывало, С гербов свирепо смотрят лъвы Или орлы, которым мало Одной орлиной головы!

Но не орел, не лев, не львица
Собой украсили наш герб, А золотой венок пшеницы, Могучий молот, острый серп.

Мы не грозим другим народам, Но бережем просторный дом, Где место есть под небосводом Всему, живущему трудом.

Не будет недругом расколот Союз народов никогда. Неразделимы серп и молот, Земля, и колос, и звезда!

**НАЧАЛО ДНЯ**

За окнами сумрак ранний На свет и на тьму похож,— Будто на синем плане Нового дня чертеж.

Вижу, привстав с постели,
Как выступают из мглы
Строгие лесенки елей, Сосен прямые стволы.

Слышу в тиши до рассвета
Первые грузовики. Слышу, как в городе где-то Пробуют голос гудки.

Тот, кто минуту свиданья
Ночи и дня подглядел, Видел весь мир в ожиданье Новых событий и дел.

**Сергей Михалков. Избранное. Всемирная библиотека поэзии. Ростов-на-Дону, "Феникс", 1999.**

## ОДНА РИФМА

Шел трамвай десятый номер
По бульварному кольцу. В
нем сидело и стояло Сто
пятнадцать человек.

Люди входят и выходят,
Продвигаются вперед.
Пионеру Николаю
Ехать очень хорошо.

Он сидит на лучшем месте -
Возле самого окна. У него
коньки под мышкой: Он
собрался на каток.

Вдруг на пятой остановке,
Опираясь на клюку, Бабка
дряхлая влезает В
переполненный вагон.

Люди входят и выходят,
Продвигаются вперед.
Николай сидит скучает,
Бабка рядышком стоит.

Вот вагон остановился
Возле самого катка, И
из этого вагона
Вылезает пионер.

На свободное местечко
Захотелось бабке сесть,
Оглянуться не успела -
Место занято другим.

Пионеру Валентину Ехать
очень хорошо, Он сидит на
лучшем месте,
Возвращается с катка.

Люди входят и выходят,
Продвигаются вперед.
Валентин сидит скучает,
Бабка рядышком стоит.

Этот случай про старушку
Можно дальше продолжать,
Но давайте скажем в рифму:
- Старость нужно уважать!

## ВАЖНЫЙ ДЕНЬ

Белый листик с цифрой красной!
Это значит - выходной! Это -
солнечный и ясный,
Первомайский день весной!

Много дней таких желанных В
феврале и в ноябре, Красных
чисел долгожданных В
отрывном календаре!

Этим дням ребята рады, Этих
чисел ждут они, Потому что все
парады Происходят в эти дни.
Но средь многих воскресений И
особых дней в году Есть
обычный день осенний В
славном праздничном ряду.

Красной цифрой не отмечен
Этот день в календаре И
флажками не расцвечен
Возле дома, на дворе.

По одной простой примете
Узнаем мы этот день: По
идущим в школу детям
Городов и деревень,

По веселому волненью
На лице учеников, По
особому смущенью
Семилетних новичков...

И пускай немало славных
Разных дней в календаре,
Но один из самых главных -
Самый первый в сентябре!

## ВАЖНЫЙ СОВЕТ

Нельзя воспитывать щенков
Посредством крика и пинков.

Щенок, воспитанный пинком, Не
будет преданным щенком.

Ты после грубого пинка
Попробуй подзови щенка!

## ПАРТИЯ - НАШ РУЛЕВОЙ

Слава борцам, что за правду вставали,
Знамя свободы высоко несли, Партию
нашу они создавали, К цели заветной
вели.

Долгие, тяжкие годы царизма Жил
наш народ в кабале, Ленинской
правдой заря Коммунизма Нам засияла
во мгле.

Под солнцем Родины мы крепнем год
от года, Мы
беззаветно делу Ленина верны. Зовет
подвиги советские народы
Коммунистическая партия страны!

Партия наши народы сплотила
В братский, единый союз трудовой.
Партия - наша надежда и сила,
Партия - наш рулевой!
Думы народные в жизнь воплощая,
В бурях крепка, как скала,
В грозных сраженьях врагов сокрушая,
Партия наша росла.

Под солнцем Родины мы крепнем год
от года, Мы
беззаветно делу Ленина верны. Зовет
на подвиги советские народы
Коммунистическая партия страны!

Нас не страшат ни борьба, ни сраженья -
Ярко горит путеводный маяк! И
помешать нам в могучем движенье
Пусть не пытается враг.

С нами сегодня идут миллионы. Наше
единство растет. Мудростью партии
путь озаренный Нас к коммунизму
ведет. Под солнцем Родины мы крепнем
год
от года,
Мы беззаветно делу Ленина верны.
Зовет на подвиги советские народы
Коммунистическая партия страны!

## МОЙ ДРУГ

В Казани он - татарин,
В Алма-Ате - казах, В
Полтаве - украинец И
осетин в горах.

Он в тундре - на оленях, В
степи - на скакуне, Он
ездит на машинах, Он
ходит по стране

Живет он в каждом доме,
В кибитке и в избе, Ко мне
приходит в гости.
Является к тебе.

Он с компасом в кармане
И с глобусом в руках, С
линейкою под мышкой, Со
змеем в облаках. Он летом
- на качелях, Зимою - на
коньках, Он ходит на
ходулях И может на руках.

Он ловко удит рыбу
И в море и в реке,
В Балтийском и в Каспийском,
В Амуре и в Оке.

Он - летчик-испытатель
Стремительных стрекоз. Он
- физик и ботаник, Механик
и матрос.

Он честен и бесстрашен На
суше и воде -Товарища и
друга Не бросит он в беде

В трамвай войдет калека,
Старик войдет в вагон,-И
старцу и калеке Уступит
место он.

Он гнезд не разоряет Не
курит и не врет, Не виснет
на подножках, Чужого не
берет.

Его дворцы в столицах, Его
Артек в Крыму, Все
будущее мира
Принадлежит ему!

Он красный галстук носит
Ребятам всем в пример. Он
- девочка, он - мальчик, Он -
юный пионер!

**Корней Чуковский Сказки. Стихи. Москва: Росмэн, 1996.**

## ОБЖОРА

Была у меня сестра, Сидела она у костра И большого поймала в костре осетра.

Но был осетёр
Хитёр
И снова нырнул в костёр.

И осталась она голодна, Без обеда осталась она. Три дня ничего не ела, Ни крошки во рту не имела. Только и съела, бедняга, Что пятьдесят поросят, Да полсотни гусят, Да десяток цыпляток, Да утяток десяток,

Да кусок пирога
Чуть побольше того стога,
Да двадцать бочонков
Солёных опёнков,
Да четыре горшка
Молока,
Да тридцать вязанок
Баранок,
Да сорок четыре блина.
И с голоду так исхудала она,
Что не войти ей теперь
В эту дверь.
А если в какую войдёт,
Так уж ни взад, ни вперёд.

## РАДОСТЬ

Рады, рады, рады
Светлые берёзы, И
на них от радости
Вырастают розы.

Рады, рады, рады
Тёмные осины, И на
них от радости
Растут апельсины.

То не дождь пошёл из облака
И не град,
То посыпался из облака
Виноград.

И вороны над полями
Вдруг запели соловьями.

И ручьи из-под земли
Сладким мёдом потекли.

Куры стали павами,
Лысые - кудрявыми.
Даже мельница - и та
Заплясала у моста.

Так бегите же за мною
На зелёные луга, Где
над синею рекою Встала
радуга-дуга.

Мы на радугу вска-ра-б-
каемся, Поиграем в
облаках И оттуда вниз
по радуге На салазках,
на коньках!

## ПУТАНИЦА

Замяукали котята: «Надоело
нам мяукать! Мы хотим, как
поросята, Хрюкать!»

А за ними и утята: «Не
желаем больше крякать! Мы
хотим, как лягушата,
Квакать!»

Свинки замяукали:
Мяу, мяу!

Кошечки захрюкали:
Хрю, хрю, хрю!

Уточки заквакали:
Ква, ква, ква!

Курочки закрякали:
Кря, кря, кря!

Воробышек прискакал
И коровой замычал:
Му-у-у!
Прибежал медведь
И давай реветь:
Ку-ка-ре-ку!

И кукушка на суку:
«Не хочу кричать куку,
Я собакою залаю: Гав,
гав, гав!»

Только заинька
Был паинька:
Не мяукал
И не хрюкал —
Под капустою лежал,
По-заичьи лопотал
И зверюшек неразумных
Уговаривал:
"Кому велено чирикать —
Не мурлыкайте!
Кому велено мурлыкать —
Не чирикайте!
Не бывать вороне
Коровою,
Не летать лягушатам
Под облаком!»

Но весёлые зверята —
Поросята, медвежата —
Пуще прежнего шалят,
Зайца слушать не хотят.

Рыбы по полю гуляют,
Жабы по небу летают,

Мыши кошку изловили,
В мышеловку посадили.
А лисички
Взяли спички,
К морю синему пошли,
Море синее зажгли.

Море пламенем горит,
Выбежал из моря кит:
«Эй, пожарные, бегите!
Помогите, помогите!»

Долго, долго крокодил
Море синее тушил
Пирогами, и блинами, И
сушёными грибами.

Прибегали два курчонка,
Поливали из бочонка.

Приплывали два ерша,
Поливали из ковша.

Прибегали лягушата,
Поливали из ушата. Тушат,
тушат — не потушат,
Заливают — не зальют.

Тут бабочка прилетала,
Крылышками помахала,
Стало море потухать — И
потухло.

Вот обрадовались звери!
Засмеялись и запели,
Ушками захлопали,
Ножками затопали.

Гуси начали опять По-
гусиному кричать:
— Га-га-га!

Кошки замурлыкали:
— Мур-мур-мур!

Птицы зачирикали:
— Чик-чирик!

Лошади заржали:
— И-и-и!

Мухи зажужжали:
— Ж-ж-ж!

Лягушата квакают:
— Ква-ква-ква!

А утята крякают:
— Кря-кря-кря!

Поросята хрюкают;
— Хрю-хрю-хрю!

Мурочку баюкают
Милую мою:
— Баюшки-баю! Баюшки-баю!

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Андреева К. А., Тимофеева А. М.* Лингвоцветовая картина мира и диалог культур // http://www.utmn.ru/frgf/No11/text07.htm
2. *Базыма Б.А.* Психология цвета: теория и практика. СПб.: Речь, 2007. 203с.
3. Базыма Б.А. Цвет и психика. Харьков, 2001. 172с.
4. *Бирюков С.* Зевгма: русская поэзия (от маньеризма до постмодернизма). М.: Просвещение, 1994. 280с.
5. *Болотнова Н.С.* Основы теории текста: Пособие для учителей и студентов-филологов. Томск: Изд-во Томск. гос.пед.ун-та, 1999. 100с.
6. *Борботько В.Г.* Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. М.: Изд-во «Комкнига», 2006. 288 с.
7. *Бураго С.Б.* Музыка поэтической речи. Киев: Дніпро, 1986. 181 с.
8. *Ванечкина И.Л., Трофимова И.А.* Дети рисуют музыку. Казань: Изд-во «ФЭН», 2000. 120с.
9. *Василевич А.П.* Цвета сегодняшнего дня // Энергия. 2005б. № 7. С. 70-73.
10. *Вейдле В*. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. 455с.
11. *Векшин Г.В.* Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М.: Изд-во МГУП, 2006. 444с. 12. *Воронин С.В.* Основы фоносемантики. Л.:Издво ЛГУ, 1982. 244с. 13. *Воронин С.В.* Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании: (очерки и извлечения). Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. 200 с.
14. *Гальперин И.Р*. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 139с.
15. *Говинда лама Анагарика* Основы тибетского мистицизма согласно эзотерическому учению великой мантры Ом Мани Падме Хум. - СПб.: Издательство «Андреев и сыновья», 1993. - С. 137.
16. *Гордон Д.* Терапевтические метафоры: Оказание помощи другим посредством зеркала. СПб.: Белый кролик, 1995. 196с.
17. *Горелов И.Н., Седов К.Ф.* Основы психолингвистики. М.:Лабринт, 2001. 304с.
18. *Горошко Е. И*. Изучение вербальных ассоциаций на цвета // Языковое сознание и образ мира. - М.: Институт языкознания РАН, 2000.- С. 291 - 313. 19. *Григорьев В.П.* Грамматика идиостиля. М.: Наука, 1983. 225с. 20. *Журавлев А.П.* Компьютерный звукоцвет. Калининград: Янтарный сказ, 2004. 108с.
21. *Журавлев А.П.* Фонетическое значение. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. 160с.
22. *Завельский А.А., Завельская Д.А., Платонов С.И.* Текст и его интерпретация. 2001 // www.textology.ru
23. *Казарин Ю.В*. Проблемы фоносемантики поэтического текста: Учебное пособие. Екатеринбург: УрГУ, 2000. 172с.
24. *Казарин Ю.В.* Филологический анализ поэтического текста. М.:Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 432с.

25.*Кедров К.* Вселенная Велимира Хлебникова. 2001. // www.universalinternetlibrary. ru/book/kedrov 26.*Кедров К.* Параллельные миры. М.: АиФ-Принт, 2001.457с. 27.*Кедров К.* Поэтический космос. М.: Сов.писатель, 1989. 478с. *28.Клеменова Е.Н.* Киберлингвистический анализ художественного произведения: Пособие для учителя. Ростов-на-Дону, 2004. 77с.
29.*Кульпина В.Г.* Лингвистика цвета . М.: Моск. лицей : Рус. филол. вестник, 2001. 470с.
30. *Левицкий В.В.* Звуковой символизм: Основные итоги.= Sound symbolism: Principal results. Черновцы, 1998. 129с.
31.*Левицкий В.В., Стернин И.А.* Экспериментальные методы в семасиологии. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. 191с.
32.*Любимова Н.А., Пинежанинова Н.П., Сомова Е.Г.* Звуковая метафора в поэтическом тексте. СПб. Изд-во СПб. ун-та, 1996. 140с.
33. *Мамедова Д.* Наша книга детская, детская, советская. // Неприкосновенный запас. -2002. -№ 1(21).
34.Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911 - 1998. М.: «Языки русской культуры», 2000. 880с.
35.*Наговицын А.Е.* Особенности ритмо-фонетической структуры текста. Смысловое наполнение фонетических знаков М.:МПСИ. 2005. 285с. 36.*Павловская И.Ю.* Фоносемантический анализ речи. СПб.:Изд-во СПб. ун-та, 2004. 292с.
37.*Пищальникова В.А., Сорокин Ю.А.* Введение в психопоэтику. Барнаул: Изд-во Алтайск. ун-та, 1993. 209с.
*38.Прокофьева Л.П.* Звуко-цветовая ассоциативность: универсальное, национальное, индивидуальное.-Саратов: Изд-во Саратовского мед.ун-та, 2007. 280с.
*39.Сахарный Л.В*. Введение в психолингвистику. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1989.-182 с.
40.*Серов Н.В.* Цвет культуры: психология, культурология, физиология. СПб.: Изд-во «Речь», 2004. 672с.
41. *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. - М.: Политиздат, 1989. - С. 89.
42. *Тынянов Ю.* Корней Чуковский //Воспоминания о Корнее Чуковском. -М.: Советский писатель.-1977.
43. *Фрилинг Г., Ауэр К*. Человек - цвет - пространство. - М.: Стройиздат, 1973.
44.*Фрумкина Р.М.* Цвет, смысл, сходство: Аспекты психолингвистического анализа. М.: Наука, 1984. 174с.
45.*Черепанова И.Ю.* Дом колдуньи. Язык творческого бессознательного. М.: КСП, 1996. 381 с.
46.*Черепанова И.Ю.* Заговор народа. Как создать сильный политический текст http://www.dere.ru/library/cherepanova/zagovor_1.html
47. *Черных А.П.* Древний мир сквозь призму звукосмысла. Донецк: «Донбасс», 2003. 262с.

48. *Чуковский К.И.* Сочинения в двух томах. Том I. -М.: «Правда»,1990. - С. 275.
49.*Шляхова С.С.* «Другой» язык: опыт маргинальной лингвистики. Пермь: Перм. гос. техн. ун-т, 2005. 350 с.
50.*Шляхова С.С*. Дребезги языка: Словарь русских фоносемантических аномалий / Перм. гос. пед. ун-т. Пермь, 2004. 225 с.
51.*Шляхова С.С.* Тень смысла в звуке: Введение в русскую фоносемантику: Учебное пособие. Пермь: Перм.гос. пед. ун-т, 2003. 216с.
52.*Штайн К.*Э. Принципы анализа поэтического текста. СПб.-Ставрополь: СГУ, 1993. 276с.
53.*Эткинд Е.Г.* Материя стиха. СПб.:Изд-во «Гуманитарный союз», 1998 (репринт Paris: Institut D'etudes Slaves, 1978). 506с.

Приложение 1

**Физиологическое значение цвета**

| **Цвет** | **Реакция организма** |
|---|---|
| **Красный** | Повышает сосудистый тонус и активность тропных гормонов, нормализует сердечную деятельность, устраняет застойные явления. Передозировка может вызвать повышение артериального давления и учащение частоты сердечных сокращений. |
| **Оранжевый** | Улучшает кровообращение, пищеварение, трофику кожи, способствует регенерации (восстановлению) нервной и мышечной ткани, стимулирует деятельность половых желез, усиливает сексуальность, повышает уровень нейроэндокринной регуляции, повышает мышечную силу. |
| **Желтый** | Стимулирует работу всего желудочно-кишечного тракта, поджелудочной железы, печени, активизирует вегетативную нервную систему, оказывает очищающее действие на весь организм. Это цвет радости, хорошего настроения, снимает чувство усталости и сонливость. Избыток усиливает выработку желчи, вызывает возбуждение. |
| **Зеленый** | Гармонизирует, успокаивает, снижает артериальное и внутриглазное давление, частоту пульса и головные боли, повышает иммунитет, способствует выведению токсинов |
| **Голубой** | Успокаивает, обладает бактерицидным действием, снижает артериальное давление, головные боли и аппетит. Устраняет воспалительные процессы. Передозировка может вызвать чувство страха. Это цвет «эмоционального энергетического центра», от его состояния зависит глубина чувств, чувство гармонии или ранимость. |
| **Синий** | Оказывает управляющее воздействие на гипофиз, парасимпатическую нервную систему, обладает антибактериальными свойствами, снижает воспалительные явления и боли. Омолаживает, повышает творческую активность и иммунитет. |
| **Фиолетовый** | Оказывает тонизирующее действие на головной мозг и глаза, способствует выработке гормонов радости (эндорфинов), мелатонина. Омолаживает, повышает творческую активность и иммунитет. |
| **Черный** | Успокаивает психическую деятельность, усыпляет и снимает напряжение. В природе черный и белый сменяют друг друга или сосуществуют, поэтому в сознании человека сопровождают непрерывную смену раздражения и торможения. |
| **Белый** | Заряжает человека бодростью, побуждает к деятельности. Равномерно загружает все три цветоощущающие аппарата цветового зрения, поэтому нивелирует эмоции и в результате успокаивает всякое возбуждение. |
| **Серый** | Светло-серый близок к белому и почти аналогичен ему по возбуждаемым эмоциям. Темно-серый близок к черному и соответственно похож на него по воздействию на психику. Средне-серый больше других приглушает и затормаживает возбуждение, гасит напряжение эмоций |
| **Коричневый** | Тормозит возбуждение, дает отдых глазу и усталым нервам. Даже в больших количествах не заставляет испытывать цветовой голод. |

Приложение 2

## Эмоциональное восприятие цвета

| Цвет | Эмоции | |
|---|---|---|
| | **Положительные** | **Отрицательные** |
| **Красный** | Радость. Цвет энергии, напора, возбуждения, и люди выбирающие его, хотят вести, или ведут, активную жизнь | Гнев. Излишнее перевозбуждение часто ведёт к истощению нервной системы |
| **Оранжевый** | Вызывает возбуждение, менее сильное, чем от красного поэтому более приятное | При длительном восприятии оранжевого может появиться утомление |
| **Желтый** | Цвет удивления, радости. В своей высшей частоте всегда несет с собой природу светлого, бодрость, нежное возбуждение (Гете). оптимизм, силу духа | Беспокоит человека, возбуждает его |
| **Зеленый** | Содержит в себе скрытую потенциальную энергию, отражает степень волевого напряжения. Желание уверенности во всем, что окружает. Интерес, удивление | Немотивированное упрямство, стыд |
| **Голубой** | Устойчивость, гармония, уменьшается уровень тревожности | Разочарование и подозрительность, усталость при долгом воздействии |
| **Синий** | Спокойствие и умиротворенность, расслабление, погружение в медитацию, интерес | Грусть. Выбирают люди с пониженной возбудимостью нервной системы и склонностью к депрессии |
| **Фиолетовый** | Одиночество, сосредоточение | Отвращение. Выбирают люди с неустойчивым характером |
| **Коричневый** | Консерватизм, устойчивость, выносливость | Отвращение, утомление. Предпочитают не устроенные в жизни люди |
| **Черный** | Мотивированное применение силы, содержательность, использование силы как проявление слабости и эгоизма | Страх, гнев, грусть, утомление. Свидетельствует о наличии некоторого кризисного состояния и характеризует агрессивное неприятие мира и себя |
| **Серый** | Безопасность, надежность | Печаль, утомление, неопределенность |
| **Белый** | Легкость, выявление скрытого и ложного, спокойствие. Основным качеством белого цвета является равенство. | Разочарование, скука, холодность. |

Приложение 3

**Коннотативно-ассоциативные значения цвета**

| Цвет | по В. Кандинскому | по Ф. Адамсу и Ч. Осгуду | по Е. Ф. Бажину, А. М. Эткинду |
|---|---|---|---|
| **Красный** | «Музыкально он напоминает звучание фанфар с призвуком трубы — это упорный, навязчивый, сильный тон». | Сильный активный | Отзывчивый, решительный, энергичный, напряженный, суетливый, дружелюбный, уверенный, общительный, раздражительный, сильный, обаятельный, деятельный, тяжелый. |
| **Оранжевый** | «Этот цвет звучит, как средней величины церковный колокол, призывающий к молитве «Angélus», или же как сильный голос альта, как альтовая скрипка, поющая ларго». | Активный, хороший, сильный* | Теплый, сухой, кричащий, громкий, возбуждающий |
| **Желтый** | «От яркого лимонно-желтого глазу через некоторое время больно, как уху от высокого звука трубы». | Слабый, активный | Сухой, открытый, общительный, энергичный, напряженный, теплый, легкий, возбуждающий. |
| **Зеленый** | «Я мог бы сравнить абсолютно зеленый цвет со спокойными, протяжными, средними тонами скрипки». | Хороший | Черствый, самостоятельный, невозмутимый, холодный, влажный, успокаивающий |
| **Голубой** | «Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту» | Сильный, хороший* | Прохладный, легкий, успокаивающий, влажный, тихий |
| **Синий** | Синий цвет похож на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа». | Пассивный, хороший | Честный, справедливый, невозмутимый, добросовестный, добрый, спокойный, холодный, влажный, тихий, тяжелый. |
| **Фиолетовый** | «Его звучание сходно со звуками английского рожка, свирели и в своей | Активный, сильный, хороший* | Несправедливый, неискренний, эгоистичный, |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | глубине — с низкими тонами деревянных инструментов (например, фагота)». | | самостоятельный, холодный, тяжелый, угнетающий. |
| **Коричневый** | «Тупой, жестокий, мало склонный к движению коричневый цвет, в котором красный звучит, как едва слышное кипение». | Нейтральные оценки * | Уступчивый, зависимый, спокойный, добросовестный, расслабленный, тяжелый, теплый, влажный. |
| **Черный** | «Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое. Ничто после угасания Солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды». | Плохой, сильный, пассивный | Непривлекательный, молчаливый, упрямый, замкнутый, эгоистичный, независимый, враждебный, нелюдимый, тяжелый, сухой. |
| **Серый** | «Серый цвет беззвучен и неподвижен, но эта неподвижность имеет иной характер, чем покой зеленого цвета... Серый цвет, поэтому есть безнадежная неподвижность». | Плохой, слабый, пассивный | Темный - нерешительный, вялый, расслабленный, неуверенный, несамостоятельный, слабый, пассивный, тяжелый, угнетающий. Светлый – легкий |
| **Белый** | «Белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие, которое для нас абсолютно… Ничто доначальное, до рождения сущее. Так, быть может, звучала земля во времена ледникового периода». | хороший | Легкий |

***** *данные получены в ходе эксперимента, проведенного автором по идентичной методике (50 информантов разного пола и возраста)*

Приложение 4

## Символическое значение цвета в различных культурах

| Цвет | Архетипические значения | Национально обусловленная Семантика | |
|---|---|---|---|
| | | в русской культуре | в британской культуре |
| **Красный** | Мужской, сила, энергия, любовь, страсть, секс | Лучший, красивый, почетный, справедливость, любовь, страсть - *этноцвет* | Мужественность, сила, власть, целебная сила, грех, гнев, красота |
| **Оранжевый** | Огонь, роскошь, счастье, любовь, пламя | Солнце, горячий | Энергия, возбуждение |
| **Желтый** | Солнце, позитивная энергетика, эмоции, величие, вера, интуиция, сияние, грех, предательство | Солнце, разлука, измена | Ревность, предательство, трусость |
| **Зеленый** | Радость, женствен-ность, молодость, ожидание, цветение, зависть, тоска | Равновесие | Возвышенность мысли, веселье, надежда на воскресение |
| **Голубой** | Пустая бесконечность, слабость, холод, эротизм, легкомыслие | Добро, романтичный, хороший, высокий, эмоциональный - *этноцвет* | Небесная истина, надежда |
| **Синий** | благородство, божественность, верность, мудрость, ум, вечность, сдержанность, печаль | Высокий, скромный, глубокий, сильный, вера - *этноцвет* | Мудрость, истина, преданность, мирской, честь, небо |
| **Фиолетовый** | Скорбь, старость, покорность, вера, страх, скромность, траур | Кризис, неустойчивость | Страдание и покаяние |
| **Черный** | Пустота, горе, раз-ложение, смерть, те-плота, колдовство, злоба, гордыня | Смерть, траур, глубина, ночь | Несчастье, траур, гибель, смерть, скорбь, умерщвление плоти |
| **Белый** | Духовность, чистота, невинность, покой, сосредоточенность, благородство, страдание | Вольный, благородный, свадьба, праведный, чистота, смерть | Чистота, невинность, святость, смерть, ангел, душа, Рождество |
| **Серый** | скорбь, смирение, бедность, достоинство, скука, тоска, старость | Цвет хищных животных и птиц – волка, орла | Смирение, победа духа над телом, зависть, бедность |
| **Коричневый** | Земля, трудность, грубость, страдание, безнадежность | Цвет земли, смирение, естественность | Преданность, отречение от мира |

# СОДЕРЖАНИЕ


ПРЕДИСЛОВИЕ 3
СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ 4
ВВЕДЕНИЕ 5
ЗВУКО-ЦВЕТОВАЯ АССОЦИАТИВНОСТЬ В ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ 9
Комплексная информация о мире в языковом сознании 9
Проблема мотивированности языкового знака 16
Основы теории фоносемантики 18
Синестезия как полимодальное восприятие 31
Теория и практика звуко-цветового синтеза в мировом искусстве 35
Феноменология цвета: психоэмоциональные основания полимодального восприятия 46
Цветовая картина мира на фоносемантическом уровне 50
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЗВУКО-ЦВЕТОВОЙ АССОЦИАТИВНОСТИ 54
Методики исследования фоносемантики текста 58
Модель фоносемантического анализа текстов одного автора: В.В.Хлебников 67
«Кузнечик» 74
«Заклятие смехом» 75
ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА ДЛЯ ДЕТЕЙ: ПИЛОТНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ 81
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 90
Задания для учебной исследовательской работы 93
Тексты для анализа 93
ЛИТЕРАТУРА 101
Приложение 1 Физиологическое значение цвета 104
Приложение 2 Эмоциональное восприятие цвета 105
Приложение 3 Коннотативно-ассоциативные значения цвета 106
Приложение 4 Символическое значение цвета в различных культурах 108