

Б. Н. Жантурина

ПЕРЦЕПТИВНЫЕ МЕТАФОРЫ ЗВУКА

В статье рассматриваются семантически производные метафорические значения: ориентационные метафоры, которые возникают как результат семантического варьирования исходного зрительно воспринимаемого пространственного компонента в зоне слуховой перцепции, и синестезические метафоры – при варьировании исходных значений с перцептивным компонентом тактильности в зоне слуха.

Ключевые слова: перцепция, перцептивный компонент, когнитивный механизм, ориентационные метафоры, синестезические метафоры.

Вопросы перцепции в последние десятилетия оказались в фокусе внимания исследователей в связи с серьезными изменениями в традиционной теории познания. Гносеология трактовала познание как созерцание, а восприятие как отражение окружающего мира; полагалось, что сознание при созерцании отражает мир в виде единичных копий, ощущений¹. Чувственное ощущение само по себе «внеэмпирно и независимо от памяти»².

В современной философской и психологической литературе принята принципиально иная точка зрения; новое видение процесса познания сформировало и точку зрения на восприятие и перцепцию. Рассуждая о чувственном и логическом познании, полагают наличие свойств материи, которая доступна восприятию, принципов познания на основе восприятия через органы чувств, а также операций и результатов познавательной деятельности³. Чувственное познание в такой трактовке предстает как единство изображения и обозначения, а ощущения рассматриваются как формы чувственного соответствия свойствам объекта. Они опосредованы органами чувств и несут сведения о физической природе элементов действительности и потому являются естественными внутренними знаками. Процесс познания предстает как выдвижение перцептивных гипотез: новые объекты, свойства и явления в поле восприятия субъекта предсказываются, а затем апробируются; перцепция, таким образом, предстает как система внутренних знаков. Первичный уровень понимания присутствует уже в актах чувственного познания на стадии восприятия. В самом восприятии уже достигается то, что в царстве разума известно под названием «понимание», а чувственные и интеллектуальные механизмы создают перцептивные понятия⁴. Для перцепции важны акты

актуального восприятия и опыта всех предшествующих актов восприятия, отбора, организации и интерпретации информации, поступающей на органы чувств в виде ощущений⁵.

«Чистые» ощущения накапливаются и запоминаются; множество отдельных ощущений создает в восприятии целостный и обобщенный образ, который и является субъективным порождением внутреннего мира человека, образуя системы перцепции. Как пишет Э. Кассирер, «провести четкую границу между областью чувственного и областью интеллектуального таким образом, чтобы обе предстали раздельными сферами, причем чтобы каждой из них принадлежал свой собственный и самодостаточный вид “реальности”, в изучении языка так же невозможно, как и в теории познания <...> сфера “смысла не может быть просто отделена от “чувственности”, обе сферы остаются самым тесным образом сплетены в неразрывное единство»⁶.

При интерпретации звукового ряда в слуховой перцепции внимание человека приковано к двум факторам: вербальной информации и акустическому образу речи. В звуковом теле знака доминируют паравербальные средства, такие как высота, тембр, темп речи, интонация⁷. Эти же средства входят в стереотипы слуховой перцепции по гендерной и возрастной принадлежности голосов: *a woman's deep masculine voice, a voice pitched high, so as to sound childlike, детский голос, похожий на голос глиняной свистульки*. Равно, как и стереотипы певческих голосов; «альт, фальцет, сопрано, бас, контральто».

Свойства голоса и физические признаки звука присутствуют в семантике имен прилагательных, значения которых являются семантическими дериватами от исходных параметрических прилагательных. Прилагательные

линейного размера и их исходные пространственные значения изначально принадлежат к зоне зрительной перцепции; при определении голосовых характеристик они преобразуются в метафоры звука, организованные на сходстве с координатной сеткой пространственных понятий. Такие метафоры относятся к описанным Д. Лакоффом и П. Джонсоном когнитивным механизмам ориентационных метафор⁸.

Зрительная перцепция является гносеологически важной и системообразующей системой восприятия, она же организует и иные системы перцепции. Пространству приписывается ряд психологически обусловленных свойств, благодаря которым оно доступно для восприятия и понимания человека: трехмерность, измеримость, протяженность, предельность, связность, прерывность, статичность, динамичность и другие. Между координатными осями пространства с точки зрения языка существует следующая иерархия: 1) вертикаль – горизонталь, 2) вертикаль по оси вверх – вниз, 3) горизонталь по оси вправо – влево, 4) горизонталь по оси вперед – назад⁹.

Пространственные признаки объектов восприятия *высокий, низкий, глубокий* организуют трехмерную проекцию предметов при движении глаза по вертикали, горизонтали и диагонали; *горизонтальный и плоский, толстый и тонкий* организуют двумерное построение при движении глаза вправо и влево. Метафорическое преобразование исходного пространственного значения состоит в переносе идеи функционального сходства верха и низа на свойства и качество звука. Идея ориентации по пространственным координатам переносится из зрительной перцепции в зону восприятия и осмысления звука, на порядок организации звуков. Посредством метафор звука опыты перцепции акустической энергии определяются с опорой не на органы слуха, а на орган зрения. Голоса распознаются как *высокие (high)* и *низкие (low)*; как *высокие громкие (high)* и *тихие пониженные (low)*; как *высокие, тонкие (thin)* и *низкие, грудные (deep)*, как *высокие, писклявые (thin)* и *сильные (thick)*, как *ровные, монотонные (flat)*.

Симметричная пространственная пара *'high – low'* при определении высоты и объема звука реализуется несимметрично: *a high voice – высокий голос, не обязательно громкий, но a low voice – тихий, негромкий голос*, значение *'низкий'* здесь диктально: *Mrs. Renshaw's quiet low musical voice continued...* [D.H. Lawrence *The*

Princess] и речь идет о тихом негромком голосе; *...replied Virginia, in her rather low, musical, whimsical voice* [D.H. Lawrence *The Princess*], голос низкий, грудной.

Но эта же пара реализуется симметрично относительно исходных пространственных представлений при определении изменения качества звучания голоса: *высокий, повышенный и приглушенный пониженный тон* сопоставимы в паре *'a high voice – a low voice'*: *... the purser called across the cabin in the high voice some people employ towards anyone of alien race* [G. Greene *The Stamboul Train*]; *My voice sounded high and unnatural. Not my voice at all* [D. du Maurier *Rebecca*].

Значение *'тихий, негромкий, слабый голос'* может быть выражено через размерное прилагательное *small*: *As before, a hush seemed to fall over us, in which small noises sounded louder; the movement of creatures in the straw, the breathing of the dog asleep over Tobias's legs* [B. Unsworth. *Morality Play*].

Русское определение голоса *'грудной'* (о низком приятном женском голосе) в английском языке находит соответствие в пространственном свойстве *'deep'*. Это свойство по гендерной принадлежности характеризует в русском языке как обычные, речевые голоса, так и измененные женские голоса:

«Дюже ты мне нужен узнавать!» – отзывается нежный, грудной, неуверенно звонкий голос – и против воли звучит в нем ласка, радость нечаянной встречи [И. Бунин. *Худая трава*].

А тут она сама объявилась и как-то странно и глубоким, низким голосом произнесла: «Горы-то видели, Кузьменьши?...» [А. Приставкин. *Ночевала тучка золотая*].

В английском языке свойство, описываемое пространственным *'deep'*, применимо преимущественно к мужским голосам; это значение может передаваться через прилагательные *густой и гулкий* в русском языке: *...said Mr. Audley, in a deep bass voice* [G. K. Chesterton. *Father Brown stories*]. *His deeper voice was too softly pitched to penetrate easily the closed doors and to carry along the passage* [A. Huxley. *Crome Yellow*].

Признаковая метафора в прилагательном *'deep'* определяет также и низкие звуки моря, автомобиля и музыкальных инструментов: *In that moment of darkness the sea sounded deep, troubled* [K. Mansfield. *At the Bay*]; *The Aston-Martin (a sports car) started with a deep, healthy roar* [J. Braine *Room. at the Top*]; *The piece ended*

with a trill of octaves in the treble and a final deep octave in the bass [J. Joyce. The Sisters]; ...as the first deep notes of the Vivaldi sounded softly in the room, she noticed a sudden movement on the sofa [R. Dahl. Edward the Conqueror].

В прилагательном *'thin'* мужской голос звучит **непривычно высоко, тонко и неприятно** в обоих языках: *She saw the yellow hats of the boatmen and she heard their high, thin voices as they called [D. du Maurier. Rebecca]; Тут Мышлаевский <...> заговорил противным, тонким и сюсюкающим голосом... [М. Булгаков. Белая гвардия].*

Женский писклявый голос также оценивается негативно:

"Where is Rebecca? Why did not Maxim come and bring Rebecca?" replied the thin, tired, querulous voice [D. du Maurier Rebecca].

В прилагательном *'thick'* (*хриплый, сиплый*) находим изменение голоса, причем такому определению **сопутствует указание на причины** изменения звука: *Then I heard Margaret's voice, thick with sleep, asking who there was [B. Unsworth. Morality Play]. "Vanished", Stephen said, and his speech thickened, weariness adding to drunkenness [B. Unsworth. Morality Play].*

Авторское определение у В. В. Набокова **толстый голос** – это, скорее, грубый голос: ... *находя в звуке своего имени Варвара что-то толстое и рябое [В. Набоков. Соглядатя]*¹⁰.

Ровный монотонный голос в прилагательных *'flat, level'* дает представление о ровном, которое осознается как отсутствие высоких и низких тонов, повторяя пространственное значение *ровный, плоский, однообразный, монотонный*: *Her voice went flat. "Are you going to help?" [H. Robbins. The Carpetbaggers]. Father Brown went on speaking in a level voice, sitting stolidly with his elbows on the table [G. K. Chesterton. Father Brown Stories].*

Метафорическую организацию звуков через иные, непространственные значения, например, через перцептивную систему осязания, можно проследить в характеристиках тембра голоса. Звук может быть *мягкий (soft) или грубый (rough), теплый (warm) или холодный (cold)*. Исходные значения этих прилагательных соотносятся с гаптической системой перцепции, с тактильными или температурными ощущениями, исходный перцептивный компонент не соотносит их со слуховой перцепцией. В исходной перцепции непосредственное окружение наблюдателя (локализация в пространстве) и манипуляция с объектами без

участия зрения устанавливаются по различиям пространственно-временных ответов на раздражение извне¹¹.

Осязание или гаптика объединяет чувственные ощущения поверхностью кожи, возникающие при прямом контакте с объектом и его поверхностью. Осязательные перцептивные отклики фиксируются при непрямом контакте на расстоянии благодаря разнице температурных ощущений и ощущений от вибрации.

The rain that was falling now had a quieter, softer note [D. du Maurier. Rebecca]. Miss Ivers promptly took his hand in a warm grasp and said in a soft friendly tone... [J. Joyce. The Sisters].

Первичной для *'soft'* модальности осязания соответствует симметричное ощущение грубой, неровной и шероховатой поверхности *'rough'*. В зоне слуховой перцепции *мягкий, тихий, приятный, ласковый голос* уподоблен сходному ощущению от поверхности при прямом незрительном контакте. Грубый голос – это и резкое, неприятное ощущение от звука, как и при первичном осязательном опыте. Метафора звука возникает на функциональном сходстве перцептивного опыта при восприятии на слух и на осязание: *His face was dark and queer, and his voice was rough, not his voice at all [D. du Maurier. Rebecca]; And as he walked, taking his time, he kept a very soft light whistling, an airy, far-away fluting that sounded mournful and tender [K. Mansfield. At the Bay].*

Температурное восприятие осуществляется в модальности осязания, а прилагательные со значением восприятия температуры изначально определяют не только свойства и качества воспринимаемого объекта, но и степени их проявления. Контраст холодного и горячего в *'cold – hot'* симметрично фиксирует крайние степени проявления осязательных ощущений при высоких и низких температурах. Для определения голоса крайней точкой приятного звука будет *теплый голос (a warm voice)*: *"You can do no more, I fear", said Brown, in a cold voice [G. K. Chesterton. Father Brown Stories]; "Musgrave!" whispered Margaret, in a warm voice [J. Austen. Persuasion]; Ему нравился ласковый, теплый и очень музыкальный голос, и слова значили для него меньше, чем сама мелодия речи Анны [С. Никитин. Сергей Рахманинов].* Такие метафоры вслед за М. В. Никитиным¹² можно отнести к синестезическим метафорам, таким переносам значения, которые основаны на сходстве ощущений от разных чувственных анализаторов из разных

зон перцепции, в данных примерах из зоны гаптики в зону слуха.

Синестезические явления были описаны психологами XIX века, как аномальные совместные чувства, одновременные ощущения, со-ощущения. Изначально внимание привлекали явления «цветного слуха» в тех аудиовизуальных образах, в которых совмещены зрительные и слуховые ощущения, а человек не только слышит звуки, но и видит их, не только осязает предмет, но и одновременно чувствует его вкус. Как замечает В. Ф. Петренко¹³, «механизмы синестезии признаются основой метафорических переносов в высказываниях типа “бархатный голос”, “кислая физиономия”, “темная личность” и т. п.» Такие метафоры нередко являются особой приметой авторского стиля. К. Бальмонт видел и слышал музыкальные инструменты, например, *флейты звук зарево-голубой, звук литавр торжествующе-алый*. Для образов М. Горького характерна синестезия: *аромат солнца, черный звук гудка, бесцветный голос, густая волна звуков*. У В. В. Набокова, который также был синестетиком, встречаются метафоры цветного слуха: *золотые голоса, холод и золото звонкой зари, пестрый лай*; метафоры, совмещающие зрительные и гаптические ощущения: *теплый / холодный цвет, мягкая темнота, бархатный сад, влажная тайна, солнечный звук*; метафоры на основе совместных перцептивных признаков с эмоциональными переживаниями: *тонкая тоска, прозрачный гул, колющие словечки, мягкие слова, мятые слова, густые, угрюмые звуки*. Э. Ситвел, английская поэтесса XX века, в ряде стихотворений разрабатывает синестезические образы в метафорах звука: *яркий, незрелый, кислый звук a bright, unripe and sour sound, шумная жара noisy heat, скрипящий свет (яркий и резкий свет) the creaking empty light, глухой стук дождя the blunt rain, медовый звук a honeyed tune*.

В заключение следует отметить, что значения параметрических прилагательных в английском и русском языках изначально входят в зрительный ряд и образуют координатную сетку на основе симметричных пар пространственных значений, толкуемых через предикат ‘понимать на основе видимых признаков’. При определении свойств звука и образовании переносных значений, толкуемых через предикат ‘понимать на основе звучащей речи’ наблюдаются несимметричные отношения. В метафорах звука исходные пространственные значения преобразуются по модели функционально-

го сходства при ориентации в пространстве по координатной сетке «вертикаль, горизонталь и диагональ» и организованы как ориентационные метафоры. Перенос значений в непространственную гаптическую систему перцепции приводит к образованию метафор звука на основе синестезии. В значениях рассмотренных прилагательных физические свойства звука являются фактом семантической деривации исходного значения в разных системах перцепции по двум основаниям, сходства ориентации и сходства ощущений.

Примечания

¹ Философский словарь / под ред. М. М. Розенталя и П. Ф. Юдина. М. : Политиздат, 1963. С. 335.

² Гаспаров, Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М. : Новое лит. обозрение, 1996.

³ Микешина, Л. А. Философия науки : учеб. пособие. М. : Издат. дом Междунар. ун-та в Москве, 2006. С. 49.

⁴ Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Архитектура-С, 2007. С. 59.

⁵ Садохин, А. П. Теория и практика межкультурной коммуникации: учеб. пособие для вузов. М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2004. С. 172.

⁶ Кассирер, Э. Философия символических форм. Т. 2 / пер. с нем. С. А. Ромашко. СПб. : Университет. кн., 2002. С. 133.

⁷ Крейдлин, Г. Е. Голос, голосовые признаки и оценка речи // Логический анализ языка. Язык речевых действий / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М. : Наука, 1994. С. 144.

⁸ Лакофф, Д. Метафоры, которыми мы живем / под ред. А. Н. Баранова. М. : Едиториал УРСС, 2004. С. 35–45.

⁹ Также о топонимах: Никитина, Е. С. Семиотика : курс лекций : учеб. пособие для вузов. М. : Академ. Проект ; Трикста, 2006. С. 68.

¹⁰ Здесь: синестезическая метафора, основанная на совмещении зрительных и слуховых перцептивных признаков.

¹¹ Также когнитивные науки о системах перцепции: The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences by R. A. Wilson & F. C. Keil. / The MIT Press. 1999. P. 360–362.

¹² Также о типах метафор: Никитин, М. В. Курс лингвистической семантики. СПб. : Науч. центр проблем диалога, 1996. С. 468.

¹³ Подробно о механизмах синестезии: Петренко, В. Ф. Основы психосемантики. 2-е изд., доп. СПб. : Питер, 2005. С. 63 и далее.