

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
( **Н И У « Б е л Г У »** )

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И  
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ  
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ  
КОММУНИКАЦИИ

**ФЕНОМЕН СИНЕСТЕЗИИ В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ  
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСАХ**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
45.04.01 Филология Зарубежная  
Профиль Романская и германская филология  
очной формы обучения  
группы 04001622  
Каторгиной Дарьи Юрьевны

Научный руководитель  
к.ф.н., доцент  
Ромашина О.Ю.  
Рецензент:  
к.пед.н., профессор  
Киреева Н.В.

**БЕЛГОРОД 2018**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |    |
|--|----|
| <b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....  | 3  |
| <b>Глава I. Теоретические предпосылки исследования феномена синестезии в художественном дискурсе</b> .....         | 6  |
| 1.1. Синестезия как психофизиологический и лингвопсихический феномен.....  | 6  |
| 1.2. Синестезия как стилистическое средство метафорического типа.....  | 14 |
| 1.3. Понятие художественного дискурса.....   | 19 |
| <b>Выводы по главе I</b> .....   | 26 |
| <b>Глава II. Синестезия как стилистическое средство в английском и русском художественном дискурсе</b> .....       | 28 |
| 2.1. Синестетическая метафора в русско- и англоязычной прозе   | 28 |
| 2.1.1. Особенности использования синестетической метафоры в романах В.В. Набокова.....                             | 33 |
| 2.2. Синестетическая метафора как средство выразительности в русско- и англоязычных поэтических произведениях..... | 45 |
| <b>Выводы по главе II</b> .....  | 52 |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....  | 54 |
| <b>Список использованной литературы</b> .....  | 57 |
| <b>Список использованных словарей</b> .....  | 63 |
| <b>Список источников фактического материала</b> .....  | 64 |

## **ВВЕДЕНИЕ**

Проблема изучения такого сложного психологического феномена как синестезия неоднократно становилась центром различных междисциплинарных теорий. Обращение к изучению цветного слуха, звукового осязания, вкусового обоняния прослеживается еще в работах античных философов. В двадцатом веке проблеме синестетического восприятия действительности уделяется большое внимание в психологических изысканиях. Однако немного работ лежит в русле лингвистического обоснования данного феномена. **Актуальность** нашего исследования видится в необходимости рассмотрения синестетических конструкций с позиций лингвистически ориентированных теорий, в изучении их возможности репрезентироваться в значениях языковых единиц.

Отсюда, **цель настоящей выпускной квалификационной работы** – исследовать лингвистические особенности репрезентации психологического феномена синестезии в русском и английском художественном дискурсах.

Нами были поставлены следующие **задачи**:

- 1) описать особенности феномена синестезии с точки зрения психофизиологии и психолингвистики;
- 2) объяснить содержание термина «синестезия», как лингвопсихологического феномена, определить её место в системе стилистических средств;
- 3) определить термин «синестетическое сочетание»;
- 4) выявить значимость синестезии как стилистического приёма в русском и английском художественном дискурсе;
- 5) рассмотреть особенности употребления синестетических сочетаний в художественной литературе на русском и английском языке.

Основными методами исследования послужили методы семантического анализа, компонентного анализа, сопоставительного анализа, методы сравнительной и контрастивной лингвистики.

**Объектом исследования** послужили примеры синестетических сочетаний, полученные методом сплошной выборки из фразеологических словарей современного английского и русского языков, функционирующие в английском и русском художественном дискурсах. **Предметом исследования**, в свою очередь, является феномен синестезии в лингвистике.

В качестве **теоретической базы** исследования были использованы труды таких лингвистов как В.Г. Гак, С. Ульман, Н.Д. Арутюновой, Н.Д. Арнольд, материалы, размещенный на сайте Российского синестетического сообщества, а также статьи Б.М. Галеева, посвятившего многолетние исследования проблеме репрезентации синестезии в искусстве, особенно в литературе.

**Апробация работы.** В процессе работы над исследованием были написаны две научные статьи, одна из них вошла в сборник научных работ магистрантов по актуальным вопросам современной филологии, лингводидактики и международных отношений (Белгород, 2018), вторая была опубликована в электронном научном журнале «Univsum: Филология и искусствоведение» (Москва, 2018).

**Структура:** работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, списка использованных словарей и списка источников фактического материала.

Во **введении** обосновывается актуальность проводимого исследования, определяются его цель и основные задачи, приводятся методы, применяемые в ходе работы для выполнения поставленных задач, а также приводится объект исследования.

**В первой главе** приводятся теоретические предпосылки исследования синестезии. Данный феномен рассматривается с позиций психологии и лингвистики, определяется его место по отношению к другим лингвистическим терминам, а также дается определение понятию синестетическое сочетание.

**Вторая глава** работы посвящена работе с фактическим материалом – синестетическими сочетаниями, метафорами и фразеологизмами, взятыми в контексте из художественных произведений на русском и английском языках, а впоследствии были выявлены некоторые закономерности, сходства и различия в репрезентации синестезии в русском и английском языке.

**В заключении** в виде выводов обобщаются основные результаты проводимого исследования.

# ГЛАВА I.

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИССЛЕДОВАНИЯ ФЕНОМЕНА СИНЕСТЕЗИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

### 1.1. Синестезия как психофизиологический и лингвопсихический феномен

Известно, что главным способом получения нами информации об окружающем мире, которая позволяет нам строить представления о предметах и явлениях, являются пять органов чувств, отвечающих за определённую сферу чувствительности – зрение, слух, обоняние, осязание и вкус. На протяжении долгого времени принято было считать, что они работают независимо друг от друга. Однако современной науке понятно, что существуют механизмы восприятия, являющиеся общими для многих органов чувств. Далее в настоящей работе речь пойдет о феномене сенсорного восприятия, называемом синестезией. Для начала следует разобраться, что такое синестезия и как она проявляется.

Прежде всего стоит заметить, что синестезия не является психическим заболеванием или патологией, хоть и может быть симптомом неврологического расстройства (Сидоров-Дорсо, 2009), а скорее является особенной формой человеческого восприятия. Синестезия может проявляться различными способами. Для одних синестетов восприятие звуков, запахов, вкусов или чувства боли сопровождается цветовыми образами. Некоторые обладатели синестезии не только слышат музыку, но и чувствуют её прикосновения. Для кого-то геометрические формы обладают вкусом, а цифры, буквы и даже отдельные слова – цветом. Существуют и обладатели так называемой «концептуальной синестезии», которые видят абстрактные концепты, например, единицы времени, математические операции в качестве форм либо внутренне, либо в окружающем их

пространстве. И большинство синестетов испытывают более чем одну форму данного состояния (Carpenter, 2001).

Особенности функционирования человеческого восприятия с давних пор привлекали к себе активный интерес учёных. Очевидно, что такое сложное явление как синестезия не могло стать исключением. Активное изучение синестезии, известной ещё со времен Аристотеля, началось около двух веков назад, и изначально данный феномен являлся объектом исследований физиологов и психологов.

В нашей стране исследованиями синестезии занимались такие выдающиеся психологи как А.Р. Лурия, С.Л. Рубинштейн, С.В. Кравков. Синестезия (от греч. *synaisthesis* – смешанное ощущение) в психологии – это «феномен, заключающийся в том, что стимуляция одной сенсорной модальности приводит к возникновению ощущений, характерных для другой сенсорной модальности» (Рубинштейн, 2007: 613); это «такое слияние качеств различных сфер чувствительности, при котором качества одной модальности переносятся на другую, разнородную, – например, при цветном слухе качества зрительной сферы – на слуховую» (Заиченко, 2011: 106). У людей, обладающих синестезией, восприятие окружающих предметов при помощи зрительного анализатора может вызывать вкусовые ощущения, прослушивание музыки – зрительные образы, в том числе и цветовые ассоциации и т.д. Иными словами, «синестезия – это взаимодействие между многообразием сенсорных систем человека и воспринимаемых им ощущений (тактильных, вкусовых, болевых, обонятельных и т.д.)» (Лупенко, 2015: 15).

С одной стороны, учёным понятно, как проявляется синестезия. С другой стороны, данный феномен продолжает оставаться одним из самых сложных и малоизученных. Многие механизмы возникновения и функционирования синестезии до сих пор не изучены, даже несмотря на наличие в распоряжении исследователей оборудования для сканирования мозга. Можно выделить ряд факторов, затрудняющих исследования

синестезии. Первым можно выделить относительную редкость данного явления: статистические данные по количеству синестетов в мире отсутствуют. В научном сообществе можно встретить противоречивые мнения по данному вопросу: кто-то считает, что синестезией обладает один человек из тысячи, в то время как некоторые учёные утверждают, что к числу синестетов можно причислить не более одного человека из ста тысяч (Сакс, 2008). При этом, синестетов может быть гораздо больше, но большинство из них не придает значения особенностям своего восприятия и считает, что все люди испытывают смешение ощущений различных модальностей (Сидоров-Дорсо, 2008). Многие, напротив, боятся быть осмеянными за свои необычные способности, часто из-за детских психологических травм, что заставило их скрывать данную особенность (Carpenter, 2001). Ещё одной проблемой для исследователей является отсутствие чётких границ между синестезией и другими процессами восприятия, например, галлюцинациями, а также принципиальных различий между ними. В частности, эксперименты в области слухо-зрительной синестезии, проводимые американским психологом, профессором Йельской Школы Общественного Здравоохранения, Лоренсом Марксом, доказали, что цветовые образы, возникающие при прослушивании музыки, наблюдаются и у не-синестетов. Очевидно, что подобные межчувственные соответствия могли выработаться у испытуемых благодаря влиянию общества и общепринятых понятий. В таком случае, достаточно сложно понять, являются ли для данного конкретного человека межчувственные ассоциации навязанными обществом, либо проявлением синестетического восприятия (Сидоров-Дорсо, 2016).

Как уже было сказано выше, несмотря на долгую историю изучения, а также современные технологии, многое о синестезии до сих пор непонятно учёным. Однако есть и факты, которые научно доказаны. В частности, исследования подтвердили, что синестетическому восприятию невозможно научиться, оно является врожденным. Межсенсорные ощущения возникают у



синестетов произвольно, но при этом они без труда могут определить стимул, вызвавший такую реакцию. Еще одним доказанным фактом является устойчивость синестетических переживаний. Например, если человек ассоциирует красный цвет с цифрой «3», то такая ассоциация будет возникать у него каждый раз при виде данной цифры. Более того, синестетические переживания часто являются совсем не замысловатыми: синестеты могут испытывать цвета, простые геометрические формы, чувствовать гладкие или шероховатые текстуры, но подобные межчувственные переносы не выходят за рамки базовых форм восприятия (Xiu, 2012: 1285).

Причины возникновения синестезии, напротив, до сих пор представляют собой тайну для учёных. На протяжении всей истории изучения синестезии выдвигались различные теории, которые, впрочем, так и остались недоказанными. На сегодняшний день в научном сообществе наиболее влиятельными являются две гипотезы – гипотеза Кросс-модального переноса и гипотеза Неонатальной синестезии. Сторонники первой теории считают, что синестезия возникает еще в детстве, и что «объекты могут распознаваться младенцами более чем в одной модальности в результате того, что они способны представлять эти объекты в абстрактной форме, они могут выделять абстрактные характеристики, например, интенсивность стимула» (Лупенко, 2015), а позднее происходит постепенная дифференциация сенсорных модальностей. На базе гипотезы Кросс-модального переноса строится гипотеза Неонатальной синестезии. Согласно ей, в раннем детстве, примерно до четырёх месяцев, все младенцы испытывают синестезию: звуки провоцируют слуховые, визуальные, а также тактильные ощущения одновременно. Однако позднее происходит дифференциация восприятия, и таким образом, синестезия у взрослых людей является своего рода сбоем в данном процессе (Lyons, 2001). Придерживающиеся данной теории исследователи также предполагают, что в

определенный момент в прошлом все люди так или иначе испытывали синестетические переживания.

Стоит объяснить, по каким причинам синестезия может быть интересна лингвистике. Будучи в первую очередь физиологически и психологически обусловленным явлением, синестезия также представляет собой явление языковое. Как и большинство феноменов человеческого восприятия, синестезия не могла не проявиться в языке. В языке синестезия репрезентируется в виде синестетических метафор. Метафора же, в свою очередь, термин, принадлежащий сфере языкознания. Неврологи высказывают предположение, что смешение сенсорных модальностей, являющееся основой для синестетических метафор, происходит в лобных долях головного мозга (Cytowic, 1997). Дальнейшие исследования в этом направлении позволят определить неврологические предпосылки возникновения «языковой» синестезии. В любом случае, изучение феномена межчувственных переносов психологией позволит открыть всю полноту и разнообразие метафорической сферы для языкознания, ведь синестетические метафоры, хоть и формируются при помощи языковых единиц, все-таки имеют психологическую и неврологическую основу.

На сегодняшний день синестезия представляет научный интерес не только для психологов и физиологов, она также является объектом изучения широкого спектра наук, например, философии, культурологии, эстетики. Активно проявляться данный интерес начала на рубеже XIX и XX веков, и был спровоцирован искусством. В частности, великий русский композитор Александр Николаевич Скрябин был синестетом, и даже разработал собственную систему цветотональных соответствий, которую можно наблюдать в его музыкальной поэме «Прометей» (Предлогов, 2008). Вклад в популяризацию синестезии внесли и поэты. Например, французский символист Артюр Рэмбо производит фурор своим сонетом «Гласные», в

котором присваивает каждой гласной букве алфавита не только определенный цвет, но и различные визуальные образы:

*А — черно, бело — Е, У — зелено, О — сине,  
И — красно... Я хочу открыть рождение гласных.  
А — траурный корсет под стаяей мух ужасных,  
Роящихся вокруг как в падали иль в тине,  
Мир мрака; Е — покой тумана над пустыней,  
Дрожание цветов, взлет ледников опасных.*

Среди представителей искусства XIX и XX веков помимо уже упомянутых было достаточно синестетов: французские поэты П. Верлен и Ш. Бодлер (последний в своем творении «Соответствия» писал, что «в единении находятся живом все тоны на земле, цветы и ароматы»), русский художник В. Кандинский, композитор Н.А. Римский-Корсаков, и многие другие.

В рамках данного исследования нас синестезия интересует прежде всего, как объект лингвистических исследований. В первую очередь следует обозначить, какие существуют мнения по проблеме определения синестезии в лингвистике.

Считается, что синестезия представляет собой «языковую универсалию, при помощи которой связь чувств и ощущений фиксируется словесно» (Эстетика, 1989: 314). С другой стороны, в лингвистике «термином «синестезия» обозначается как сам процесс межчувственных ассоциаций, так и его результаты» (Ищенко, 2014: 126), то есть непосредственно языковые единицы, построенные на межчувственном переносе. На самом деле, данное явление давно зафиксировано в понятных всем метафорических высказываниях (например, *теплый / холодный цвет, бархатный голос*), а также фразеологических и идиоматических единицах, в которых мы наблюдаем использование качеств и свойств одной сенсорной модальности для описания переживаний другой модальности. Интересно, что подобные

языковые единицы прочно вошли в наш повседневный лексикон, но при этом мало кто задумывается, какое языковое явление лежит в их основе.

Между тем, лингвисты дают следующие определения синестезии: по С. Ульману, синестезия представляет собой языковое явление, при котором «слово, значение которого связано с одним органом чувств, употребляется в значении, относящемся к другому органу чувств, т.е. имеет место переход, например, от осязания к слуховому восприятию или от этого последнего к зрительному восприятию» (Ульман, 1970: 297). Советский и российский лингвист В.Г. Гак определяет синестезию как «использование слов, связанных с каким-нибудь органом чувств, для обозначения понятий, относящихся к сфере другого чувства» (Гак, 1977: 122). По мнению И.В. Арнольд, выдающегося советского и российского лингвиста, синестезию отличает «общность эмоционально-оценочной реакции». В качестве языкового явления синестезия видится как «переход из сферы, воспринимаемой одним органом чувств, в область другого, например, из области температурных или тактильных в область зрительных и слуховых ощущений. Основанием для такого перехода может выступать сходство признаков и эмоциональных реакций, вызываемых ощущениями» (Арнольд, 2002: 62).

Стоит упомянуть, что в синестетических языковых единицах можно встретить не только непосредственно межчувственные переносы, но и сочетания сенсорных ощущений с лексическими единицами, обозначающими эмоциональные состояния и эмоциональные оценки. Синестезия также используется для обозначения мыслей и различных абстрактных понятий. Можно говорить о подразделении синестезии на первичную и вторичную. «Первичной синестезией называется употребление слова, значение которого связано с одним органом чувств, в значении, относящемся к другому органу чувств» (Григорьева, 2004: 24). При этом, говоря о первичной синестезии, её можно также разделить на типы в соответствии с репрезентируемыми

ощущениями – зрительными, слуховыми, обонятельными, осязательными и вкусовыми. Вторичную синестезию можно определить как «выражения, содержащие межчувственные переносы, развёртываемые на основе развития первичных возникающих ощущений» (Свистова, 2010: 114), то есть, языковые единицы, в которых через первичные ощущения передаются различные психологические состояния, чувства или эмоции, которые сами по себе перцептивными ощущениями не являются. Иными словами, при помощи синестезии происходит репрезентация явлений человеческой психики и физиологии, представляющих сферу непространственного восприятия с помощью лексем, обозначающих элементы пространственного, тем самым придает звуковым и обонятельным ощущениям, мыслям и чувствам такие свойства как цвет, форма, контуры, текстура.

Резюмируя вышесказанное, можно сказать, что «в рамках психолингвистического подхода понимание феномена синестезии связано с механизмом переосмысления значения слов с точки зрения того, какие свойства концепта делают возможным употребление наименований одного предмета для обозначения другого» (Брылева, 2011: 1307), то есть человек, использующий языковую синестезию, проецирует свое особенное восприятие мира во всем спектре ощущений в свою же речь. И именно принципы и причины возникновения сочетаний лексических единиц, представляющих элементы разных сфер восприятия для описания окружающей действительности, или же наоборот, внутреннего психологического или эмоционального состояния человека, лежащие в основе синестезии, больше всего интересуют лингвистов. В современном языкознании синестезия признается стилистическим приемом, расширяющим возможности автора в плане создания образов, о чем пойдет речь в последующих главах настоящей работы.

## 1.2. Синестезия как стилистическое средство метафорического типа

В чем же заключается интерес лингвистов к феномену синестезии и его проявлению в языке? Цитируя американского лингвиста У.Л. Чейфа, «описание любого языка невозможно без учёта того, что делается в головах людей» (Чейф, 1975: 47). С синестезией это связано следующим образом: по мнению ученых-исследователей синестезии, (в частности, британского психолога Джулии Зимнер), большую часть синестетических переживаний вызваны лингвистическими единицами или категориями языка. «Кроме того, именно лингвистика занимается выяснением связей между формой и содержанием... <...> Специалист с лингвистической подготовкой четче разберется, какое описание синестетических ощущений будет относиться непосредственно к сфере физиологических ощущений, а какое – к метафорическим переносам или эмоциональным аналогиям...» (Сидоров-Дорсо, 2009). Наконец, синестезия представляет собой один из самых интересных стилистических приемов, и один из наименее изученных. Очевидно, что осознанное или неосознанное использование скрещивания различных ощущений при описании окружающей действительности или собственных ощущений и эмоций говорит о языковой креативности автора. При этом «регулярное синестетическое словоупотребление в различных языках и постоянный рост количества выражений, основанных на синестезии, служат причиной интереса к данному языковому феномену» (Брылева, 2011: 1307). Исследование репрезентации синестезии в языке имеет огромное значение для понимания пути развития языка, а также процессов воображения и творчества.

Как и в случае со многими языковыми явлениями, на вопрос трактовки синестезии в языкознании существуют различные мнения. В целом,

большинство исследователей сходятся на том, что синестезия представляет собой разновидность метафоры. Чаще всего в работах таких ученых, как В.Г. Гак, С. Улльман, Е.В. Клюев, встречается термин *синестетическая метафора*. «Синестезия – метафорические выражения, сформировавшиеся на стыке различных чувств» (Моисеева, 2010: 87). С. Улльман в своем труде «Семантические универсалии» определяет синестезию как древнюю, встречающуюся еще в текстах Китая, Японии, Индии, Ирана, Аравии, Египта, древнего Вавилона и Палестины, универсальную форму метафоры.

С другой стороны, некоторые учёные считают синестезию определенной ступенью на пути образования метафоры (Брылева, 2010: 1308). В частности, американский лингвист Б. Уорф считает, что именно метафора возникает из синестезии, а не наоборот. Однако, не стоит забывать, что собственно репрезентация синестезии в речи производится с помощью языковой метафорической системы. «Наша метафорическая система, называя непространственные восприятия по образцу пространственных, приписывает звукам, запахам и звуковым ощущениям, чувствам и мыслям такие качества, как цвет, свет, форму, контуры, структуру и движение, свойственные пространственному восприятию» (Уорф, 1999: 220).

У теории о метафоричности синестезии есть и противники. Например, немецкий учёный Х. Кронассер писал, что синестезию нельзя считать разновидностью метафоры, так как, по его мнению, в основе метафоры лежит сравнение одного предмета с другим, а при синестезии мы не наблюдаем подобного (Kronasser, 1952: 146). Однако очевидно, что, так как при репрезентации синестезии происходит «присвоение» признаков одной сенсорной модальности другой, что является основным свойством метафоры (Арутюнова, 1999: 361), то все-таки синестезию справедливо относят к тропам метафорического типа. Отличие её от других тропов, построенных на ассоциации по сходству, заключается в том, что синестезия задействует сразу

две (а иногда и более) областей чувств, благодаря чему рождаются самые разнообразные метафорические сочетания (Клюев, 1999: 189).

С точки зрения стилистики, роль синестезии в искусстве, а особенно в литературе, сложно переоценить. Синестетических метафоры позволяют автору создать особенно яркие образы благодаря межчувственным сочетаниям, часто довольно «неожиданным», и вследствие этого «расширяют возможности текста, границы его восприятия» (Сатретдинова, 2012: 393). Можно утверждать, что «синестезия – это своеобразный стилистический маркер, открывающий читателю специфику мировосприятия и мироощущения писателя и поэта, его видение окружающей действительности» (Смолина, 2009: 102). Более того, синестезия в художественном произведении способствует тому, что читатель как бы открывает для себя внутренний мир автора, получает представление о его мироощущении, особенностях мышления, его пристрастиях, наклонностях (Сафина, 2001). Б. Уорф утверждает, что языковое явление синестезии служит для создания «более глубокого эстетического чувства, ведущего к более непосредственному восприятию единства, лежащего в основе явлений, которые в таких разнообразных и разрозненных формах даются нам через наши органы чувств» (Уорф, 19919: 221).

Отдельного внимания заслуживает позиция Б.М. Галеева, создателя и директора научно-исследовательского института экспериментальной эстетики «Прометей», посвятившего много лет исследованиям синестезии как литературного приема. Учёный отмечает, что вопреки расхожему мнению, «метафора есть не только и не столько сокращённое сравнение, сколько сокращённое противопоставление» (Галеев, 2004: 34). И чем дальше друг от друга стоят противопоставляемые признаки, тем больше эффект от полученной метафоры. Соответственно, можно сделать вывод, что «соположение далекого (создание сходства) – один из важных принципов построения художественной речи» (Арутюнова, 1990: 19). В какой-то



степени принципом построения синестезии и является принцип конфликта, внутреннего противоречия: «в синестезии соединяются лексемы, косвенно соотносимые с объектами, информацию о которых человек получает от разных органов чувств. Комбинируемые друг с другом в рамках синестетического образования лексемы являются несочетаемыми относительно своей исходной перцептивной области соотнесения» (Черняева, 2012).

Нам кажется необходимым в данной работе ввести понятие «синестетическое сочетания» для условного обозначения языковых единиц, содержащих межчувственные переносы. Данный термин можно трактовать как «такую структуру знания об эмоционально-чувственных состояниях человека, которые находят репрезентацию на языковом уровне» (Ромашина, 2011: 139).

Несомненно, как и все языковые явления синестезия как стилистический приём имеет ряд особенностей и отличительных характеристик. Во-первых, репрезентация синестетических переносов в языке имеет две степени мотивированности. Первая – своего рода окказиональная, спонтанная; группа синестетических сочетаний, имеющих первую степень мотивированности, будет представлена в основном авторскими метафорами, которыми изобилует художественная проза и поэзия. Не исключено, что подобные синестетические метафоры будут служить для создания особенной образности, при этом понятны будут исключительно в контексте. Вторая же степень мотивированности является более устойчивой. В данном случае, синестетические сочетания, которые изначально могли быть метафорой, становятся более универсальными и превращаются в устойчивые фразеологизмы или речевые клише (Ромашина, 2011: 143).

Из вышесказанного можно сделать вывод, что основные способы репрезентации синестетических ассоциаций в языке – метафора, точнее ее

особая разновидность, синестетическая метафора, и фразеологизм. Мы понимаем, что метафора представляет собой художественный троп, построенный на переносе по сходству и носящий стихийный характер. Фразеологизмы, напротив, являются устойчивыми языковыми единицами и, раз речь идет о синестезии, содержат в себе межчувственный перенос. С другой стороны, многие фразеологизмы построены на метафоре. Например, фразеологизм *синий чулок* (англ. – *bluestocking*) построен на метафоре, но при этом содержит в себе и синестезию, причем, вторичную: во фразеологизме сочетается эмоциональная оценка, как правило, неодобрительная, женщины, которая целиком погружена в работу или книги, с цветовым элементом, который представляет сферу зрительного восприятия. Интересно, что часто фразеологизмы описанного выше типа служат средством вторичной номинации, то есть создают «новый идеальный объект – метафорически переосмысленное значение имени с целью наименования новой физически воспринимаемой реалии или явления либо же создания некоторого нового понятия в самом процессе его метафорического наименования» (Илюхина, 2010: 139).

Вообще метафоричность принято считать признаком исключительно художественной литературы, а не обыденной, повседневной речи, тогда как широкое использование фразеологизмов можно встретить как в разговорной речи, так и в других стилях. Однако многие учёные не разделяют данную позицию. «Вопреки расхожей точке зрения, метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действии. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы мыслим и действуем, метафорична по самой своей сути» (Лакофф, 2004: 25). Действительно, в повседневной речи, как в русском, так и в английском языке, мы довольно часто используем метафоры, а также интересующие нас в настоящей работе синестетические метафоры. Для английского языка избитыми фразами будут ‘loud colours’, ‘dark sounds’ или ‘sweet smell’, для

русского – «сладкий голос», «кричащие цвета», «низкий / высокий голос». Очевидно, что таких распространённых языковых клише великое множество, и носители языка употребляют их ежедневно, не задумываясь о том, что в их основе лежит не просто метафора, а синестетическая метафора, сочетающая в себе межчувственный перенос.

Подводя итог сказанному выше, следует заметить, что «языковые» проявления синестезии интересны и с точки зрения лингвокультурологии, ведь метафоры и фразеологизмы позволяют раскрывать особенности мировоззрения и менталитета народа носителя языка, его культуре, традициях, в них отражаются заблуждения и суеверия конкретного народа. Именно поэтому в синестетических сочетаниях в русском и английском языке часто можно проследить определенные различия, о чем и пойдет речь в следующем разделе настоящей работы.

### **1.3. Понятие художественного дискурса**

Как уже было сказано в предыдущих параграфах настоящей работы, нас синестезия интересует прежде всего, как стилистическое средство, особый вид метафоры, позволяющий автору добиться определенного эффекта от создаваемого при помощи синестезии образа. Соответственно, особую ценность для нас представляет художественный дискурс. Целесообразным будет объяснить, что конкретно понимается под термином «художественный дискурс» в настоящей работе, а также раскрыть понятие «дискурс» в широком смысле.

Термин «дискурс» в широком смысле является одним из ключевых понятий в современном языкознании. Появилось оно относительно недавно, в середине XX века, в связи с переходом лингвистических исследований на

новую антропоцентрическую парадигму. Разумеется, с самого начала процесса изучения дискурса как новой категории языка велись споры на предмет его определения и значимости в лингвистике. В частности, сложность представляло разграничение понятий текст и дискурс, так как признавалось, что «текст и дискурс объединены взаимными иерархическими отношениями включения» (Каменская, 2010). Голландский лингвист Т.А. ван Дейк, внесший огромный вклад в изучение дискурса, также заявлял о «размытости дискурса» и о неопределенности его места в системе категорий языка (Дейк, 1989: 46). В конце концов, чёткое разделение этих двух понятий предложила французская школа дискурса. Терминологическое значение слову «дискурс» придал Э. Бенвенист, определив его как «речь, присваиваемую говорящим», и предложил рассматривать дискурс как «функционирование языка в живом общении» (Бенвенист, 2009: 296), что соответствовало антропоцентрической парадигме языка.

Одним из первых термин «дискурс» употребил американский лингвист З. Харрис в 1952. В своей статье «Дискурс-анализ» (которая, к сожалению, не переведена на русский язык) учёный под дискурсом понимает «последовательность предложений, произнесённую или написанную человеком в определённой ситуации» (“the sentences spoken or written in succession by one or more persons in a single situation”) (Harris, 1952: 3). При этом, как отмечает автор, ценность изучения дискурса заключается в том, что «язык не реализуется в сбивчивых словах и предложениях, но в связном дискурсе – от одного слова к десяти томному роману, от монолога до спора на Площади Единства» (“Language does not occur in stray words or sentences, but in connected discourse – from one-word utterance to a ten-volume work, from a monolog to a Union Square argument”) (Harris, 1952: 3).

Некоторые учёные рассматривали дискурс исключительно с позиций структуры и семантики, например, В.А. Звегинцев, который считал, что дискурс «это два или несколько предложений, находящихся в смысловой

связи» (Звегинцев, 1980: 171). С другой стороны, В.И. Карасик понимает под дискурсом «текст, погруженный в ситуацию общения», допускающий «множество измерений» и взаимодополняющих подходов в изучении, в том числе прагмалингвистический, психолингвистический, структурно-лингвистический, лингвокультурный, социолингвистический (Карасик, 2000: 6). Е.С. Кубрякова и О.В. Александрова рассматривают дискурс как когнитивный процесс, связанный с речепроизводством, созданием речевого произведения, а текст в таком случае видится как конечный результат процесса речевой деятельности, имеющий определенную законченную (и зафиксированную) форму (Кубрякова, 1999: 188).

Советский и российский лингвист Н.Д. Арутюнова определяет дискурс (от французского *discours* – речь) как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах). Д. – это речь, «погруженная в жизнь» (Арутюнова, 1990: 136-137). Справедливо утверждать, что дискурс — это явление, интересующее исследователей непосредственно в процессе его появления и создания, именно поэтому понятие дискурс неприменимо к древним текстам, которые не имеют связи с живой ситуацией общения. С другой стороны, не все исследователи согласны с последним пунктом, например, Е.Ф. Киров утверждает, что оговорка насчет древних текстов не совсем корректна в отношении дискурса, «поскольку вряд ли существует даже и древний текст, которые не имеет отклика в современных событиях» (Киров, 2004: 31).

Таким образом, на основании приведенных суждений различных учёных мы раскрыли понимание термина «дискурс» в современной лингвистике. Далее речь пойдет о его разновидности – художественном

дискурсе, его отличительных чертах и характеристиках. Необходимо понимать, чем конкретно данный вид дискурса отличается от всех остальных.

«Художественный дискурс несёт на себе печать культуры определённого этапа в истории общества» (Самарская, 2012). Соответственно, и изучать художественный дискурс необходимо в совокупности с социальными концептами и стереотипами, характерными для читателя данного художественного текста. Понятно, что переосмысление, интерпретация и оценка содержания текста будет производиться читателем через призму его личного «духовного пространства» в сочетании с характерной для его культуры картиной мира. Именно поэтому многими исследователями признаётся важность исследования художественного дискурса вкупе с изучением особенностей мировосприятия и языкового сознания его «потребителя». С другой стороны, важность представляет понимание специфики организации и построения художественного дискурса, что отличает его от любого другого текста.

По мнению Т.А. ван Дейка, «неверно было бы рассматривать художественное произведение только как совокупность определенных дискурсов, уникальность и своеобразие которых обусловлены исключительно их лингвистическими признаками» (Dijk, 1981: 101). Часто, особенно говоря о произведениях художественной литературы, мы не можем наблюдать существенных отличий между ними и другими типами дискурсов по своим языковым, грамматическим и семантическим признакам. Однако ключевое значение для понимания художественного дискурса играют даже не перечисленные признаки, а прагматические функции дискурса. Как считает ван Дейк, художественный дискурс – это «коммуникативный акт, который не обязательно и не в первую очередь преследует цели (такие, как вопрос, утверждение, угроза, обещание), характерные, например, для межличностной коммуникации, или любой другой набор целей, характерный

для других типов дискурса» (Dijk, 1979: 143). Понятно, что художественный дискурс обладает рядом сходств с другими типами дискурса, но цель его совершенно отлична. В целом, цель художественного дискурса можно определить как стремление автора воздействовать на читателя и его духовный мир – его ценности и взгляды на жизнь, личностные ориентиры и знания. Русский лингвист Н.Л. Галеева считает, что «текст, содержащий параметр художественности, пробуждает рефлексию, приводящую к образованию некоторого пространства понимания, где рефлексия фиксируется в виде духовных сущностей – смыслов и идей, которые, в свою очередь, способны обогащать духовное пространство человека. Под духовным пространством понимается при этом совокупность смысловых, идейных парадигм, ценностей, чувств, представлений, знаний, понятий, веры, общекультурных феноменов» (Галеева, 1999: 90).

Некоторые авторы понимают художественный дискурс как непосредственно процесс чтения. В частности, Н.А. Кулибина считает, что любая книга, стоящая на полке, и та же книга в руках читающего её человека – разные вещи. «В первом случае – это действительно текст во всей его графической завершенности от первого слова до последнего знака препинания. Во втором – это творимый (создаваемый, порождаемый) в процессе восприятия дискурс, а именно – художественный дискурс. Мы понимаем дискурс как последовательный предсказуемо-непредсказуемый процесс взаимодействия текста и реального (а не мыслимого автором) читателя, учитывающего либо нарушающего «указания» автора, привносящего в текст информацию, которая была известна и/или не известна писателю» (Кулибина, 2001).

Не стоит забывать, что художественный дискурс, который сам по сути представляет собой одну из форм культуры, несет в себе ценную культурную информацию. «Именно художественный дискурс является носителем социокультурной, эстетической, и эмоциональной информации. <...>

Наиболее важны тексты, отражающие интеллектуальную и духовную сферы человеческой деятельности, в которых объективные характеристики тесно переплетаются с авторскими суждениями, взглядами и оценками» (Нормуродова, 2015: 14). Понятно, что для успешной интерпретации читателем подобного художественного дискурса ему потребуется определенная культурологическая компетенция и запас фоновых знаний о национальных культурных ценностях.

Справедливо сказать, что «основным назначением художественного дискурса является эмоционально-волевое и эстетическое воздействие на тех, кому он адресован» (Гуо, 2017: 484). Но в таком случае не совсем ясно, чем данный тип дискурса отличается от политического или идеологического, которые имеют такую же цель. Вообще, художественный дискурс может строиться из других видов дискурса – бытового, политического, даже религиозного. Интересно, что в таком случае категории истины и лжи относительно объективной реальности становятся неприменимы к данным элементам. На самом деле, в этом и заключается главное отличие художественного дискурса от других видов: «автор политического, идеологического дискурса, дискурса прессы несёт ответственность за соответствие своих утверждений истине. Если он искажает в дискурсе декларируемые им факты, используемые им источники информации, это является ложью. Автор же в художественном дискурсе этой ответственности не несёт: более того, любое искажение им источников информации, на которые он ссылается, любые манипуляции с историческими реалиями и другими имевшими место быть событиями или текстами не являются ложными в прямом понимании этого слова – они служат специфичным целям художественного дискурса» (Самарская, 2012).

Таким образом, мы рассмотрели понятие дискурса в целом и его разновидность – художественный дискурс. Поскольку в настоящем исследовании мы рассматриваем синестезию как стилистический прием и



элемент художественного дискурса, нам было важно определить особенности и отличия этого типа дискурса от всех остальных. В следующей главе данной работы будут рассмотрены непосредственно примеры употребления синестезии как тропа, взятые из художественных произведений, раскрыты их особенности и определены предпосылки использования именно синестетических метафор для достижения автором основной цели художественного дискурса – воздействовать на сознание, «духовное пространство» читателя.

## Выводы по главе I

В первой, теоретической главе настоящей работы были рассмотрены основные теоретические положения, позволяющие проводить исследования репрезентации психофизиологического феномена синестезии в языке. По результатам произведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1) синестезия (или межчувственный перенос) как психофизиологический феномен известна науке с давних времен, но все также представляет определенную сложность для исследователей. В частности, психологам до сих пор непонятно, что является причиной возникновения такой особенности восприятия у некоторых людей;

2) синестезию в основном определяют как способность индивида воспринимать окружающую действительность посредством смешения ощущений от двух или более анализаторов. Самой распространенной формой синестезии является явление цветного слуха, некоторые синестетики могут ощущать на вкус голоса и звуки, представлять мыслительные понятия в виде физических объектов и воспринимать их на ощупь; есть и такие, которые совмещают несколько форм синестезии;

3) мнения учёных на предмет места синестезии в языке разнятся, однако большинство исследователей сходятся на том, что синестезия является одной из разновидностей метафоры, сочетающей в себе лексемы, передающие ощущения одной чувствительной модальности через другую, разнородную;

4) синестезия как троп метафорического типа играет очень важную роль в художественной прозе и поэзии и служит для создания уникальных по своей экспрессивности образов, при этом позволяя читателю «проникнуть»

во внутренний мир автора, лучше понять особенности его мироощущения, прочувствовать его переживания;

5) синестетические сочетания могут включать не только собственно сенсорные ощущения (такие сочетания называют первичной синестезией). Синестезию используют и для передачи эмоциональных состояний и оценок при помощи различных чувственных модальностей. В данном случае речь идет о вторичной синестезии;

6) основные способы репрезентации синестетических переживаний в языке – синестетические метафоры и фразеологизмы, которые, в свою очередь, часто основаны на метафоре. Отличаются синестетические метафоры и фразеологизмы степенью устойчивости: фразеологизмы являются уже закрепившимися в языке сочетаниями, тогда как метафоры часто окказиональны, понятны только в контексте. Условное общее понятие для синестетических метафор и фразеологизмов в настоящей работе – синестетическое сочетание;

7) в настоящей работе синестезия рассматривается как элемент художественного дискурса, который большинство исследователей определяет как связный текст, несущий в себе отпечаток культуры, и воздействующий на духовный мир читателя.

Во второй главе настоящей работы будут описаны результаты непосредственного изучения примеров репрезентации межчувственных переносов в русском и английском языках, рассмотрены их сходства и различия, описаны предпосылки и особенности употребления синестезии как стилистического тропа в произведениях различных авторов.

## ГЛАВА II.

### СИНЕСТЕЗИЯ КАК СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО В АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

#### 2.1. Синестетическая метафора в русско- и англоязычной прозе

В ходе работы с фактическим материалом нами были рассмотрены синестетические сочетания, встречающиеся в художественных произведениях. В первую очередь заслуживают внимания примеры употребления языковой синестезии в прозаических произведениях.

К помощи синестезии для создания образов прибегал американский классик Фрэнсис Скотт Фицджеральд. Пожалуй, самый известный его роман, «Великий Гэтсби», впервые опубликованный в 1925 году, является главным символом «Века Джаза». Огромную часть романа занимают описания шикарных вечеринок, особняков, роскошной и разгульной жизни, которую ведут персонажи. Для создания подобной атмосферы для своих героев и для читателей, автор использует яркие, живые цвета, как, например, в одной из сцен, описывающих одну из вечеринок в доме Гэтсби, рассказчиком Ником Каррауэем используется следующее синестетическое сочетание:

«The lights grow brighter as the earth lurches away from the sun, and now the orchestra is playing *yellow cocktail music*...»

«Огни тем ярче, чем больше земля отворачивается от солнца, вот уже оркестр заиграл *золотистую музыку* под коктейли...»

Автор использует любимую многими писателями синестетическую метафору с цветовым компонентом. Благодаря межчувственному переносу по схеме **зрение + слух** Фицджеральд вызывает в воображении читателя непринужденную обстановку, позволяя нам не только «слышать», но и

«видеть» заполняющую собой все пространство музыку. При этом цветовой элемент *yellow* (в переводе – *золотистая*) добавляет впечатление легкости и непосредственности.

Писатель также использует редкое синестетическое сочетание **зрение + обоняние**:

« With enchanting murmurs Daisy  
admired this aspect or that of the  
feudal silhouette against the sky,  
admired the gardens, *the sparkling  
odor of jonquils and the frothy odor  
of hawthorn and plum blossoms and  
the pale gold odor of  
kiss-me-at-the-gate*»

«Дэзи восторженно ворковала,  
любясь феодальным силуэтом,  
который с разных сторон по-разному  
вырисовывался на фоне неба,  
восхищалась *искристым ароматом  
нарциссов, пенным благоуханием  
боярышника и сливы, бледно-  
золотым запахом жимолости*»

В одном предложении Фицджеральд использует целый ряд синестетических метафор, комбинируя запахи и цвета, и тем самым создает совершенно уникальный, многогранный образ цветущего сада,

Стилистическим эффектом синестезии пользовался и другой великий классик, только уже английской литературы, Оскар Уайльд. В пьесе «Саломея» его героиня произносит такие слова:

«Speak again, Jokanaan. Thy *voice  
is wine to me*»

«Говори еще, Иоканаан. Твой *голос  
пьянит* меня»

В данном примере автор использует необычный тип синестетической метафоры по схеме **вкус + слух**, что само по себе является довольно редким сочетанием. Более того, синестетическая конструкция состоит не из прилагательного и существительного, как обычно, а из двух

существительных, представляющих две различные сферы чувствительности (а в русском переводе представлена предикативная конструкция, в которой за передачу ощущений отвечают существительное и глагол).

В пьесе «Идеальный муж» Уайльд снова использует синестетическую метафору, соединяющую в себе визуальный и слуховой образ:

|   |  |
|---|--|
| «I have promised to look in at the<br>Hartlocks'. I believe they have got a<br><i>mauve Hungarian band</i> that plays<br><i>mauve Hungarian music</i> » | «Обещал еще заглянуть к Хартлокам.<br>У них там <i>лиловый венгерский</i><br><i>оркестр</i> исполняет <i>лиловую</i><br><i>венгерскую музыку</i> » |
|---|--|

Полиперцепторная метафора, содержащая в себе описание *музыки* при помощи цветového прилагательного *лиловый* передает отношение к ней говорящего, несколько пренебрежительное и незаинтересованное, при этом интересен выбор писателя в плане цветového образа: лиловый как оттенок фиолетового является не самым ярким и выразительным, следовательно и музыка, которую играет венгерский оркестр представляется говорящему таковой.

Наконец, говоря о синестезии в художественном дискурсе и художественной литературе, в данном случае, англоязычный, нельзя не упомянуть ирландского писателя-модерниста Джеймса Джойса. Работы Джойса часто автобиографичны. Исследователи его творчества склонны думать, что писатель обладал синестезией, хотя сам автор никогда не признавал этого публично, в отличие от, например, русского прозаика Владимира Владимировича Набокова. В пользу теории о синестетичности восприятия Джойса свидетельствует хотя бы тот факт, что он был очень чувствителен к цветам и их оттенкам. Взяв за пример роман «Портрет художника в юности», написанный в 1916 году, можно удостовериться в этом: в тексте романа встречается множество наименований цвета.

Например, цветное прилагательное *white* встречается 54 раза, *black* – 36 раз, *grey* – 46 раз, *green* – 31 и *yellow* – 21 раз. Понятно, что автор уделял огромное внимание приданию предметам цветовых признаков. Цвет использует писатель и для репрезентации эмоциональных состояний:

«—I suppose he rubbed it into you well.

—You bet he did. He put us all into a  
*blue funk*»

«— Ну что? Все он вам втолковал?

— Еще как. Чуть со страха не умерли.»

Лексеме *funk*, которую на русский язык можно перевести как *страх*, *испуг*, придается цветовой образ при помощи прилагательного *blue*, что является довольно распространённой формой синестетической метафоры. Однако в русском языке мы не наблюдаем синестетичности, что свидетельствует о том, что переводчик решил отказаться от межчувственного переноса в пользу более подходящего для структуры русского языка и нашего языкового сознания сочетания.

Один из абзацев в романе представляет собой более сложную и развернутую синестетическую метафору:

«*Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue: sunrise gold, the russet and green of apple orchards, azure of waves, the grey-fringed fleece of clouds. No, it was not their colours: it was the poise and balance of the period itself. Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language many-coloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose?*»

Приведённый отрывок из романа, описывающий отношение главного героя романа, Стивена, к миру слов и фраз, добавляет уверенности в том, что

автор романа через своего героя делится своими собственными особенностями восприятия и взглядом на окружающую действительность, особенно, учитывая автобиографичность романа. Действительно, описание элементов сферы слухового восприятия при помощи цветов является признаком синестезии.

Следующий отрывок из романа демонстрирует использование синестезии для репрезентации ментальных процессов:

«*And he tasted in the language of memory ambered wines, dying fallings of sweet airs, the proud pavan, and saw with the eyes of memory kind gentlewomen in Covent Garden...*»

В данном фрагменте мы наблюдаем сложное синестетическое переплетение ментального понятия *memory* со зрительно-цветовыми образами, а также вкусовыми (*ambered wines*). Благодаря подобному синестетическому переплетению создается более сложный и многогранный образ, а также передаются нестандартные особенности восприятия героем окружающей действительности. Глядя на подобные отрывки из произведений писателя невозможно не предположить, что автор сам воспринимал окружающую его реальность по-особому, то есть используя слияние информации от различных органов чувств.

Подводя итог вышесказанному, можно сказать, что использование синестезии как стилистического средства (намеренно или ненамеренно) было характерно для писателей, принадлежавшим к различным стилям и эпохам. Синестезия как стилистическое средство играет важную роль в художественном дискурсе, и особенно ценится писателями и поэтами, ведь позволяет им создать глубокие, многогранные образы, а также «приоткрыть» внутренний мир автора для читателя. При этом литературная синестезия часто служит «выходом» для собственных особенностей восприятия автора произведения, который приписывает своему герою необычные механизмы сенсорного восприятия.



### 2.1.1. Особенности использования синестетической метафоры в романах В.В. Набокова

Как было упомянуто выше, многие видные представители искусства признавали себя синестетами. На наш взгляд, отдельного внимания и отдельного параграфа в настоящей работе заслуживает творчество русско-американского писателя Владимира Владимировича Набокова.

Набоков был человеком уникальным не только с точки зрения его литературного таланта, но и с точки зрения нейрофизиологии: в дополнение к родному русскому языку, писатель в совершенстве владел также английским и французским. Известно, что большую часть написанных на русском языке произведений он самостоятельно перевел на английский, а начиная с 1940-го года и до конца жизни, и вовсе писал исключительно на английском языке (лишь некоторые написанные в этот период произведения переведены на русский). Писатель также с легкостью решал математические задачи и шахматные этюды, обладал феноменальной памятью. Родившийся в семье синестетов (его отец и мать обладали цветным слухом), Набоков признавал себя синестетом: «...моей матери все это показалось вполне естественным, когда мое свойство обнаружилось впервые: мне шел шестой или седьмой год, я строил замок из разноцветных азбучных кубиков – и вскользь заметил ей, что покрашены они неправильно» (Набоков, 2004). Мать писателя, Елена Ивановна, поощряла развитие необычных способностей сына.

В своей автобиографии «Другие берега» писатель даже описывает свою систему «цветного алфавита»:

«Долгое *a* английского алфавита имеет у меня оттенок выдержанной древесины, меж тем как французское *a* отдает лаковым черным деревом. В эту черную группу входят крепкое *g* (вулканизированная резина) и *r*

(запачканный складчатый лоскут). Овсяное *n*, вермишельное *l* и оправленное в слоновую кость ручное зеркальце *o* отвечают за белесоватость. [...] Переходя к синей группе, находим стальную *x*, грозовую тучу *z* и черничную *k*. Поскольку между звуком и формой существует тонкая связь, я вижу *q* более бурой, чем *k*, между тем как *s* представляется не поголубевшим *c*, но удивительной смесью лазури и жемчуга» (Набоков, 2004).

Подобным образом писатель описал все звуки и буквы русского и английского алфавита. Систему «синестетического алфавита» можно разделить на несколько групп, в каждой из которых будут представлены различные синестетические сочетания: цвет и буква (зрительные ощущения), вкус и буква (вкусовые ощущения), материал и буква (тактильные ощущения), а также присваивание буквам культурных коннотаций (например, *H* – смоленская каша, а *E* – шведский хлеб). Глядя на представленную классификацию, можно сказать, что Набоков обладал большинством из возможных типов синестезии (Кривошлыкова, 2008). С другой стороны, исследователи творчества писателя настаивают, что больший упор делался им именно на цветовые образы. Так, в романе «Пнин» были выявлены 238 упоминаний цвета, «так что перед нами разворачивается вся палитра, в которой есть и янтарно-желтый, и янтарно-бурый, и кадмиево-красный, и изумрудно-серый, и пурпурный, и древесно-красный, и розовато-лиловый, и опалово-белый, и платиново-перламутровый, и грифельно-серый, и снежно-розовый, и соломенный и стронцевый» (Сидоров-Дорсо, 2009). Похожая картина наблюдается и в романе «Лолита»: “Swimming suits? We have them in all shades. *Dream pink, frosted aqua, glans mauve, tulip red, oolala black*”. Или: “...a last dab of color, *stinging red, smearing pink*...”. Из приведенных отрывков видно, что автор был одержим цветом, различал великое множество оттенков и придавал им совершенно новые названия, часто содержащие в себе и синестетические переносы.

Не менее интересным фактом является и то, что жена Набокова, Вера, также обладала синестезией. В этом он признавался в интервью для британского канала BBC в 1962 году. Она также видела буквы в цвете, однако её графемно-цветовые ассоциации не совсем совпадали с ассоциациями писателя: «My wife has this gift of seeing letters in color, too, but her colors are completely different. There are, perhaps, two or three letters where we coincide, but otherwise the colors are quite different» (Nabokov's Interview for BBC Television).

Очевидно, что писатель, с детства испытывающий синестетические переживания, не мог не найти применения данной особенности восприятия в своем творчестве. Обратимся непосредственно к примерам из романов В. Набокова.

Пожалуй, наиболее известным (во многом благодаря своей скандальности) романом Набокова является «Лолита». Опубликованный в 1955 году, изначально роман был написан на английском языке, и только во второй половине 1960-х годов автор самостоятельно перевел его на русский язык. Ниже будут рассмотрены отрывки из данного произведения, содержащие синестезию, а также их перевод на русский язык.

В первом рассматриваемом отрывке репрезентируется синестетическая модель **слух + осязание**:

1. «...I became aware of the maid's  
*velvety voice* calling me softly  
from the stairs»

«...в это мгновение дошел до  
моего сознания *бархатистый*  
*голос* служанки, тихо звавшей меня  
с лестницы»

В данном примере мы наблюдаем присвоение звуку человеческого голоса текстуры, то есть производится перенос слуховых ощущений на тактильные. Вообще, синестетическую метафору *бархатный голос* можно

считать уже прочно закрепившейся в нашем повседневном языке, которую мы используем для описания глубокого, приятного голоса.

Вообще, в романе довольно часто употребляются синестетические метафоры, построенные на слуховых ощущениях, в частности, содержащие в себе лексему «голос» ('voice').

2. «“Let me show you the garden”  
(the last more *brightly*, with a kind  
of *winsome toss of the voice*)»

«Давайте-ка я еще покажу вам  
столовую и сад» (последнее  
произнесено было живее, точно  
она *заманчиво взмахнула голосом*)»

В данном примере мы наблюдаем объективацию слуховых ощущений при помощи зрительных (*brightly*), а также придание голосу свойств объекта физической реальности (*toss of the voice – взмахнула голосом*), который можно перемещать в пространстве.

3. «Two little girls, Marion and  
Mabel... went toward the avenue  
... both talking at the top of their  
*sunny voices*»

«Две девочки, Марион и Мабель ...  
прошли по направлению  
проспекта...и обе говорили во весь  
*голос, с солнечной звонкостью*»

В данном случае автором используется репрезентация синестетической модели **слух + зрение**, в которой лексема *voice* относится к слуховой сфере восприятия, а лексема *sunny* – к зрительной. Также выбор скрытого сравнения голоса с солнцем может быть объяснен стремлением передать звонкость детских голосов, их легкость и непосредственность.

4. «...somewhere in the passage  
Dr. Boyd said “Good morning to

«...где-то в коридоре рано  
вставший пастор кому-то сказал

you” in a *fruity voice*»

*сочным голосом: "с добрым  
утречком!"»*

В данном отрывке использована синестетическая метафора, содержащая в себе межчувственный перенос по схеме **вкус** + **слух**, что является довольно необычным сочетанием, ведь данные сенсорные модальности не являются физиологически взаимосвязанными.

5. «The two voices parted in an  
*explosion of warmth and good  
will...»*

«Наши *голоса распростились под  
взрыв горячего  
благожелательства...»*

Данный пример демонстрирует сложную синестетическую метафору, сочетающую в себе придание голосу человека пространственных характеристик, а в дополнение еще и тактильных ощущений.

6. «You could make out the  
*formless sounds of remote traffic*»

«Ухо различало *бесформенные звуки  
далекого уличного движения*»

Автор снова приписывает звуку, то есть явлению слухового восприятия, форму физического объекта (точнее, в данном случае, её отсутствие), что изначально ему не присуще. Вообще, в произведении довольно много синестетических метафор основаны именно на звуках (*Lolita’s sharp voice* – звук плюс ощущения, *sounds a little bleak* – звук плюс зрительный образ).

На наш взгляд внимания заслуживают также и следующие примеры:

- |  |   |
|--|---|
| 7. « The dining room met us with a smell of fried fat and <i>a faded smile</i> » | «Гостиничный ресторан приветствовал нас запахом жареного жира и <i>стеклянистой улыбкой</i> » |
| 8. «...that type of worn woman with <i>a glassy smile...</i> »                   | «...увядшей женщины с характерной для отесс <i>стеклянистой улыбкой</i> »                     |

С одной стороны, в выделенных сочетаниях синестезии не наблюдается, ведь оба элемента каждого принадлежат к сфере зрительного восприятия. Но нам кажется, что лексему *улыбка* нужно рассматривать как способ репрезентации эмоциональных проявлений, и в таком случае становится ясно, что автор сопровождает элемент эмоциональной сферы элементами зрительного восприятия, что способствует более образной передаче (в данных примерах) улыбки враждебной, неискренней и в целом неприятной.

Однако автор не ограничивается только лишь синестетическими метафорами, основанными на слуховых ощущениях. В произведении представлены и другие межчувственные модели. Рассмотрим некоторые из них.

- |  |  |
|--|--|
| 9. « With a handkerchief of multicolored silk, on which her <i>listening eyes</i> rested in passing, I wiped the sweat off my forehead...» | «Вынув многоцветный шелковый платок, на котором ее <i>блуждающий взгляд</i> на миг задержался, я стер пот со лба...» |
|--|--|

Здесь имеет место метафорическое соединение зрительного и слухового аспектов восприятия. Вообще, репрезентация синестетической модели типа **слух + зрение** довольно распространено вследствие того, что физиологически данные органы чувств часто воспринимают информацию

синхронно. Интересен тот факт, что при переводе данного отрывка на русский язык Набоков не только не сохранил синестезию, (а использовал скорее олицетворение), но и, на наш взгляд, изменил смысловую составляющую данной метафоры. В оригинале «*слушающие глаза*» (дословный перевод) передают идею внимательного, сосредоточенного, чуткого взгляда, тогда как «*блуждающий взгляд*» создает противоположный образ – невнимательности, отрешенности, безразличия к происходящему.

10. «I plucked the bill out of her *moon-cold hand*, and spitting out a French curse turned and ran away»      «Разразившись французским проклятием, я выхватил билет из ее *лунно-холодной руки* и убежал»

В данном примере «отправным пунктом» метафоры является зрение, сочетающееся с тактильными ощущениями. В переводе синестезия передается дословно.

Наконец, присутствуют среди синестетических метафор в «Лолите» и совсем необычные сочетания, например, объективирующие перенос по типу **обоняние + зрение**:

11. «... I do love that intoxicating *brown fragrance* of hers...»      «...я обожаю этот ее опьяняющий *каштановый запах*...»

Область обоняния в принципе является довольно абстрактной для человека, поэтому даже в повседневной жизни мы часто описываем запахи при помощи лексем, принадлежащих другой области восприятия. чаще всего вкусовой (*сладкий запах, горький аромат, вкусно пахнет*, и т.д.).

Хоть «Лолита» и является, по нашим данным, наиболее богатым на синестезию произведением Набокова, нельзя обойти вниманием и другие его работы. Подтверждая свое «звание» синестета, писатель включает

межчувственные переносы практически в каждое свое произведение. Рассмотрим наиболее интересные примеры.

В первую очередь представим отрывки из романа «Король, дама, валет», написанного в 1928 году на русском языке в период жизни писателя в Берлине. В какой-то степени, это детективный роман, в центре которого любовный треугольник, и в нем отчетливо угадывается авторский стиль Набокова: описания персонажей и событий романа очень натуралистичны, иногда даже слишком подробны. При этом роман, как всегда, полон уникальных метафор; при создании многих из них автор часто пользовался особенностью собственного восприятия – синестезией, за счет чего достигал нужного художественного эффекта.

«В соседней комнате, Франц, заложив руки в карманы, угрюмо слушал *жирный голос радио*»

«In the adjacent boudoir Franz was listening without much interest to the *radio's rich voice* giving details of the crash»

В данном примере репрезентируется синестетическая модель **слух + осязание**. При этом, в переводе, на наш взгляд, синестетический эффект сохраняется не в полной мере, лексема *rich* по отношению к лексеме *жирный* кажется менее экспрессивной, более нейтральной и повседневной.

«Гулким мраком бабахнул короткий туннель»

«A short tunnel deafened him with its *resounding darkness*»

Данное, довольно короткое предложение сочетает в себе двойной синестетический перенос, первый по модели **слух + зрение** – *гулкий мрак*, второй по обратной модели **зрение + слух** – *бабахнул мраком*. Вообще, межчувственные переносы, сочетающие в себе эти две сенсорные модальности, встречаются довольно часто, что может быть связано, во-первых, с тем, они считаются основными при восприятии окружающей



действительности, а во-вторых, часто их функционирование взаимосвязано. Подтверждение этому явлению можно пронаблюдать и в следующем примере:

«И Драйер, поглядывая на нее из-за толстых розовых углов георгина, наслаждался ею, *слушая* счастливую речь ее глаз, лепет ее поблескивавших рук»

«*But her silence was so vibrant, so responsive, with such an animated smile on her half-open glistening lips, that she seemed unusually talkative*»

Данный отрывок и его перевод интересны нам по нескольким причинам. Первая заключается в том, что здесь автор снова строит метафору на основе межчувственного переноса по типу **слух + зрение**. С другой стороны, в английском варианте, автор несколько меняет концептуальную составляющую метафоры. (А известно, что роман переведен Набоковым лично почти спустя 40 лет после его написания – английская версия увидела свет в 1967 году). Очевидно, что при переводе автор переосмыслил данный фрагмент, превратив *счастливую речь глаз* в *трепещущее, чуткое молчание* (дословный перевод *vibrant, responsive silence*).

Полирецепторную метафору (альтернативное название для синестезии) использует автор и для описания своих персонажей:

«...Драйер, тоже призрачный, но *теплый, золотистый*, рассказывал, как он однажды летел из Мюнхена в Вену...»

«Dreyer, ghostly too, but *warm and ruddy*, was describing a flight he had made two or three years ago from Munich to Vienna...»

В данном примере мы наблюдаем описание главного героя (в первую очередь, его внешнего облика) при помощи осязательного прилагательного

*теплый* (*warm*), а также при помощи цветового определения *золотистый* (интересно, что в английском варианте существует несовпадение синестетического соответствия: *ruddy* можно перевести скорее как *румяный, пылуший здоровьем*), что очень характерно для Набокова, ведь как мы уже упоминали, почти в каждом его произведении можно встретить широкую палитру цветовых определений, от вполне привычных, до совершенно особенных, редких оттенков цветов, названия которым писатель придумывал самостоятельно.

Отдельно стоит упомянуть следующий пример, репрезентирующий межчувственный перенос типа **осязание + слух**:

«...ибо Франца он должен был как-нибудь вознаградить за чудесный, приятнейший, еще не остывший смех, который судьба – через Франца – ему подарила»

«...for he had to reward Franz somehow for the exhilarating fun lavished upon him by the imp of coincidence through Franz»

Подобные переносы встречаются не так часто, ведь данные области чувственного восприятия редко работают совместно. Что заслуживает внимания в данном примере, так это отсутствие совпадения в оригинале и переводе – английский вариант не содержит синестезию. Опять же, мы можем предположить, что при переводе писатель переосмыслил данный отрывок и решил не только отказаться от использования синестетической метафоры, но и снова изменить понятийную составляющую фрагмента – отсюда и замена лексемы *смех* на *fun – веселье*.

Еще один роман В. Набокова, «Отчаяние» (1934), также содержит примеры межсенсорных переносов. Данное произведение было изначально написано на русском языке и впоследствии переведено писателем на английский язык. Рассмотрим несколько примеров из данного романа.

«Наконец *запахло дюшесовой  
сладостью лака*, портрет был  
обрамлен»

«At last there came the *pear-juice  
aroma of lacquer*, the portrait was  
framed »

Стоит заметить полную эквивалентность в репрезентации синестетического переноса в оригинальном предложении и в его переводе на английский язык. Настоящий фрагмент демонстрирует объективацию синестетического переноса по типу **обоняние + вкус**. «Данные области человеческого опыта тесно связаны, что позволяет совмещать воздействие» (Прокопьева, с. 133). Действительно, вкусовые и обонятельные рецепторы чисто физиологически расположены в непосредственной близости друг от друга, и часто «работают сообща», дополняя друг друга, так что даже не-синестеты иногда не могут отличить, какие ощущения они испытывают – вкус или запах. При этом иногда запах объекта может быть настолько сильным, что его вкус едва ощущается, и наоборот. Что же касается обоняния, эта сфера чувствительности остается довольно абстрактной для нас, и именно поэтому, как уже было сказано, мы часто используем лексические определения, репрезентирующие другие сенсорные модальности, для описания запахов, даже в повседневно-бытовой речи. Например, мы постоянно используем восклицание «Как *вкусно пахнет!*» (в английском языке находим полный эквивалент «It *smells delicious*»), при этом мало кто знает, что оно является ярчайшим примером синестезии; можно также упомянуть такие устоявшиеся словосочетания как *сладкий / кислый / горький запах*, *sweet / sour smell*.

Возвращаясь к «Отчаянию» Набокова, упомянем еще один фрагмент, содержащий синестетический перенос:

«Издалека донесся *сочный крик*  
Ардалиона»

«From afar came Ardalion's lusty bawl»

Наблюдаемый в данном примере межчувственный перенос по схеме **вкус + слух** является довольно редким, что опять же можно объяснить с точки зрения физиологии: совмещения данных областей человеческого восприятия сложны и очень непривычны. Также следует обратить внимание на тот факт, что в английском переводе Набоков как переводчик решил избежать синестезии: прилагательное *lusty* (мощный, энергичный) едва ли можно считать эквивалентом лексеме *сочный*, а тем более репрезентантом какой-либо сенсорной модальности.

По описанным выше примерам можно сделать вывод, что синестетические метафоры не всегда сохраняются при переводе с одного языка на другой. Еще более любопытным этот факт является потому, что все рассмотренные выше примеры взяты из произведений одного и того же авторы, и переведены с русского языка на английский и наоборот они были самим же автором, то есть списать подобные несоответствия на этнокультурные различия, различия в строении и структуре языков, наконец, на некомпетентность переводчика, не представляется возможным. Как же можно объяснить данный факт? На самом деле, исследователи объясняют это следующим образом: передача синестетических метафор на другой язык не может представлять особой сложности: результаты восприятия человеком реальности посредством органов чувств не подвержены культурным и языковым различиям. Факт несоответствия метафорической образности связан не с «особенностями восприятия и невозможностью представления метафоры в принимающем языке, а с замыслом автора, который намеренно заменяет метафорический образ» (Прокопьева, с. 133).

Итак, мы рассмотрели и описали наиболее интересные, на наш взгляд, примеры употребления синестезии из трёх романов В.В. Набокова. Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что произведения писателя полностью подтверждают его звание синестета. Очевидно, что особенности его собственного чувственного восприятия не могли не найти отражения в

его творчестве. Романы писателя уникальны, ведь такую образность, включающую в себя всевозможные межчувственные переносы, можно наблюдать далеко не у каждого автора. Работы В.В. Набокова представляют собой еще большую ценность для исследователей в связи с тем, что все свои произведения он самостоятельно переводил на английский язык (или на русский, говоря о романах, написанных на английском языке).

## 2.2. Синестетическая метафора как средство выразительности в русско- и англоязычных поэтических произведениях

Говоря о синестезии как тропе метафорического типа, невозможно не рассмотреть примеры ее употребления в поэзии. Действительно, при помощи синестезии поэт способен создать в своем произведении своего рода новый мир, отличный от реальности, совершенно уникальные образы, наполнить свое поэтическое творение эмоциями, а также вызвать эмоциональный отклик у читателя. Благодаря сочетанию в себе различных перцептивных модальностей, синестезия способствует созданию более целостного образа, а также передают весь спектр эмоциональных переживаний автора (или лирического героя).

Следует заметить, что синестезия как стилистическое средство не является новым в поэзии. Данный приём использовал еще Шекспир в своей трагедии «Отелло» в начале XVII века:

O, beware, my lord, of *jealousy*;  
It is the *green-eyed monster* which  
doth mock  
The meat it feeds on...

Берегитесь *ревности*, синьор.  
То - *чудище с зелеными глазами*,  
Глумящееся над своей добычей...

В данном отрывке из пьесы, написанной в поэтической форме можно наблюдать сравнение *ревности с зеленоглазым монстром* – автор выстраивает синестетический перенос с сферы эмоций и чувств на сферу зрительного восприятия. Большое значение имеет именно цветовой элемент, ведь благодаря ему создается не только синестетическая метафора, но еще и привносится некоторый символизм в эти строки. Зеленый цвет издавна ассоциировался с глазами хищных животных, злобой, завистью, демоническими силами. Интересно, что метафора *green-eyed monster* впоследствии закрепилась в английском языке и стала идиомой, которую можно встретить в словарях, например, в англо-русском словаре издательства Oxford University Press.

У другого классика английской поэзии, Джорджа Гордона Байрона, представителя романтизма, также встречается синестезия:

|                                    |                                       |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| There be none of Beautys daughters | Нет на этом свете белом               |
| With a magic like Thee;            | Красоты, твоей чудесней,              |
| And like music on the waters       | И как шепот волн несмелый             |
| Is thy <i>sweet voice</i> to me:   | <i>Сладкий голос</i> твой прелестный. |

Поэт использует синестезию, сочетая лексические единицы, выражающие вкус для описания голоса, и таким образом делает всю фразу более яркой и интересной. Далее, в этом же стихотворении поэт снова прибегает к помощи синестезии для создания образа:

*With a full but soft emotion,*  
Like the swell of Summer's ocean.

Поэт придает *эмоции*, то есть абстрактному понятию эмоционально-чувственной сферы человека, признаки физического объекта – очертания, наполненность (лексема *full*) и текстуру (лексема *soft*).

Еще один пример из творчества Байрона, стихотворение *The Episode of Nisus and Euryalus*:

The war-cry rises, thundering hoofs around  
Wake the *dark echoes* of the trembling ground

В данном фрагменте снова репрезентируется довольно часто встречающаяся модель **зрение + слух**, за счет чего достигается определенный художественный эффект – создается впечатление гнетущей, напряженной атмосферы благодаря определению *dark*.

Использовал синестезию и современник и друг Лорда Байрона Перси Биши Шелли, в частности в произведении «Мимоза» (“*The Sensitive Plant*”):

And the hyacinth purple, and white, and blue,  
Which flung from its bells a sweet peal anew  
Of *music* so delicate, *so soft*, and intense,  
It was felt like *an odour within the sense*

Создавая образ цветка, поэт использует межчувственный перенос, сравнивая его аромат с *мягкой, нежной музыкой*, что, в свою очередь, тоже является синестезией (**осязание + слух**).

Другой пример из произведения *Ginevra*:

The music of the merry marriage-bells  
Killing the *azure silence*, sinks and swells...

Данный фрагмент представляет особый интерес для нас потому, что, репрезентируя синестетическую модель **зрение + слух**, в качестве слуховой лексемы автор использует понятие *тишина*, которая предполагает отсутствие звука. Однако благодаря определению *лазурная* удается достичь образа тишины, не гнетущей и угрюмой, а наоборот – легкой и, возможно, радостной.

Разумеется, и в русской поэзии встречаются примеры использования синестетических метафор. Особенно богата ими поэзия Серебряного века. Почему именно этого периода? Дело в том, что поэты так называемого Серебряного века, творившие на рубеже XIX и XX веков, принадлежали также литературному течению символизма, которые уделяли особое внимание чувствам человека, и у которых «слияние чувств сводилось к поискам конкретных, нарочито детализированных соответствий» (Чибисова, 2011, с. 127). Булат Махмудович Галеев, посвятивший много лет исследованию синестезии в литературе, утверждал: «Синестезия и конкретно «цветной слух» представлялись символистами как знак высокой художественности, элитарности, эзотеричности, [...] воплощая сущностные для символизма принципы единства искусства и панмузыкальности» (Галеев, 2004). Кстати, уже упомянутый французский поэт Артюр Рембо также был символистом, и можно предположить, что его синестетические эксперименты могли вдохновить русских символистов на использование этого приёма для создания образов.

У Сергея Есенина можно встретить синестетические переносы, основанные на придании абстрактным понятиям цветовых признаков.

Например:

Тихо в чаще можжевеля по обрыву.

Осень — рыжая кобыла — чешет гриву.

Над речным покровом берегов



*Слышен синий лязг её подков.*

Автор использует синестетическую модель **зрение + слух**, придавая звукам цветовой образ. Цвет использует поэт и при описании эмоциональных состояний:

Снова пьют здесь, дерутся и плачут  
Под гармоника *желтую грусть*.  
Проклинают свои неудачи,  
Вспоминают московскую Русь.

В данном примере наблюдается вторичная синестезия, то есть совмещение эмоционального состояние с элементом сферы зрительного восприятия, а именно цветом. Вообще придание абстрактным понятиям цветового элемента, на наш взгляд, способствует созданию особой образности в поэтическом, или любом другом произведении. В данном конкретном случае использование определения *желтый* для описания *грусти* еще и символично, ведь желтый цвет может свидетельствовать о некоторой психологической угнетенности, напряженности.

У других представителей Серебряного века также можно встретить различные синестетические метафоры: у В.В. Маяковского строки «Я сошью себе чёрные штаны из *бархатного голоса* своего!» содержат осязательно-звуковую синестезию; А. Ахматова использует полиперцепторную метафору в стихотворении «Слушая пение»:

*Женский голос, как ветер, несется*  
*Черным кажется, влажным, ночным...*  
*Заливает алмазным сиянием,*

Где-то что-то на миг *серебрит*

Поэтесса создает довольно сложную, «многоуровневую», метафору, содержащую в себе придание звуку голоса свойств предмета и способность перемещаться в пространстве, определяя его также при помощи зрительных и осязательных признаков, используя при этом три лексемы, содержащие цвет – *черный, алмазное сияние, серебрит*.

Среди других примеров межчувственных переносов в поэзии символистов Серебряного века «пролился *звонко-синий час*» у А. Блока, «*флейты звук зорёвый, голубой*» у К. Бальмонта. Вообще, останавливаясь на творчестве Константина Дмитриевича Бальмонта, следует вспомнить слова его современника, Николая Гумилёва: «К. Бальмонт, такой хрупкий, такой невещественный в первый период своего творчества, страстно полюбил вещи и выше всего поставил потенциально скрытую в них музыку. В своих эпитетах он не гонится за точностью; он хочет, чтобы не скрытые в них представления, а самый звон их определял нужный ему образ» (Гумилёв). Его поэзия отличалась невероятной музыкальностью, он стремился передавать звуки различных музыкальных инструментов с помощью синестезии, а именно, придавая звукам так полюбившиеся символистам цветовые образы, как, например, в упомянутом выше фрагменте их стихотворения «В дымке». Продолжить ряд синестезий Бальмонта можно примерами «*звук литавр торжествующе-алый*», в котором сочетаются три лексемы, содержащие ощущения – *звук литавр* репрезентируется через цвето-эмоциональный эпитет; или «*Свет белеющей реки / Белым звоном отдаётся*» - в данном фрагменте мы снова наблюдаем сложную синестетическую метафору, репрезентирующую элемент сферы зрительного восприятия *свет* при помощи слуховой лексики *звон*, которая, в свою очередь, имеет цветовой образ.

Подводя итоги вышесказанному, следует отметить, что синестезия довольно часто встречается в поэтических произведениях эпохи романтизма (если речь идет об английской литературе), а также в русской поэзии Серебряного века. Связано это с тем, что представители обоих течений придавали большое значение описанию чувств, а синестетические переносы как раз способствуют более детальному их описанию, делая поэтические произведения более глубокими и многогранными.

## Выводы по главе II

Обобщая результаты проделанной работы с фактическим материалом можно отметить следующие важные моменты:

1) на протяжении всей истории художественной литературы авторы, намеренно или ненамеренно, использовали синестетические сочетания, содержащие межчувственный перенос. Чаще всего примерами синестезии служат словосочетания, состоящие из двух лексем – существительного и прилагательного – каждая из которых репрезентирует ощущения. В некоторых случаях синестетический перенос использовался для передачи эмоций, и в таком случае, одна из лексем представляет сферу эмоциональных процессов;

2) в качестве фактического материала были использованы литературные произведения на русском и английском языке разных эпох и стилей и принадлежащие авторству выдающихся деятелей литературного искусства;

3) в работе представлены примеры из произведений различных авторов, от У. Шекспира, английских поэтов-романтистов Дж.Г. Байрона и П.Б. Шелли до представителей русского символизма – А. Ахматовой, К. Бальмонта и С. Есенина;

4) особого внимания в контексте исследования синестезии заслуживает творчество русско-американского писателя В.В. Набокова, который признавал себя синестетом, что нашло отражение в его произведениях. Его герои как бы являются проекцией его самого и его особенностей восприятия. То же можно сказать об ирландском классике Дж. Джойсе. Хоть сам писатель и не признавал себя синестетом, его произведения говорят сами за себя – его герои воспринимают реальность во

всей многогранности и глубине, которую в литературном произведении могут создать только синестетические метафоры;

5) рассматривая большинство фрагментов в языке оригинала и в переводе, можно сделать вывод, что в основном синестетическая метафора сохраняется и в переводе на другой язык, ведь синестезия не является зависимым от лингвокультурных особенностей языка явлением. Следовательно, использование или неиспользование синестетических сочетаний остается на усмотрение автора оригинального текста или перевода.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Итак, нами было проведено исследование явления синестезии в лингвистике. Изначально синестезия является психофизиологическим феноменом и, соответственно, объектом исследования психологов. В этой области знания синестезия определяется как межчувственный перенос, заключающийся в том, что при стимуляции одной сенсорной модальности, будь то зрение, слух, осязание, вкус или запах, у человека возникают ощущения, свойственные для другой сенсорной модальности. Люди, обладающие синестезией, могут видеть зрительные (часто цветные образы) при прослушивании музыкальных произведений, а иногда и просто человеческого голоса, испытывать вкус видимых ими предметов. Таких комбинаций различных ощущений множество.

В ходе исследования были рассмотрены различные точки зрения на природу синестезии. Несмотря на то, что статистических данных по этому явлению практически нет, учёные склонны полагать, что данный феномен восприятия довольно распространён. С другой стороны, не все исследователи готовы однозначно определить характеристики синестезии, отличающие её от других явлений человеческой психики. Несмотря на это, психологам и физиологам в принципе понятно, принципы функционирования синестезии. При этом загадку для учёных по-прежнему представляет причины возникновения синестезии у некоторых людей. Понятно, что данное явление психики является врожденным и произвольным, но неизвестно, почему некоторые люди генетически предрасположены к синестетическим проявлениям, а другие нет.

Очевидно, что настолько сложный и многогранный феномен не мог остаться вне поля зрения других наук. Синестезией, помимо психологии и

нейрофизиологии, интересуется философия, искусствоведение и языкознание.

Примерно во второй половине 20-го века синестезией начала активно заниматься лингвистика. О синестезии писали такие видные российские и зарубежные учёные как С. Улльман, В.Г. Гак, И.В. Арнольд, Б.Л. Уорф. Большинство лингвистов склоняется к тому, что языковая синестезия – это непосредственно словосочетания, составленные из двух лексем, обе из которых репрезентируют сенсорные ощущения. Данное явление считается тропом метафорического типа.

Синестезия как стилистический прием активно использовалась в русском и английском художественном дискурсе. Примеры синестетических метафор можно встретить у Шекспира (его знаменитое сравнение *jealousy – green-eyed monster*), у Оскара Уайльда, у поэтов-романтистов Дж. Г. Байрона и П.Б. Шелли, и у многих других авторов, отрывки из произведений которых рассматриваются в настоящей работе. С точки зрения исследования синестетических метафор, наиболее интересны произведения В.В. Набокова и Дж. Джойса. Оба писателя, будучи синестетами от природы, «проецируют» особенности своего собственного восприятия на своих героев. Синестезия играет важную роль в создании уникальных по своей экспрессивности образов, тем самым помогая автору лучше донести идею своего произведения, ведь синестетические метафоры имеют большую степень воздействия на читателя.

В рассмотренных произведениях художественного дискурса синестезия репрезентируется посредством авторских синестетических метафор, которые могут впоследствии закрепляться в языке в качестве фразеологических и идиоматических единиц. Стоит заметить, что в случае с синестезией, лингвокультурные особенности языков не играют роли, ведь языковая репрезентация чувственных ощущений не подвержена влиянию менталитета, культуры, традиций народа.

Таким образом, рассмотрев явление синестезии в русском и английском художественном дискурсе, мы можем сделать вывод о её универсальности. На наш взгляд, исследование этого уникального феномена с позиций как психофизиологии, так и лингвистики позволит раскрыть новые грани человеческой психики и восприятия, что в дальнейшем позволит более детально описать лингвистические средства, репрезентирующие эмоционально-чувственные состояния и мыслительные процессы личности.



## Список использованной литературы

1. Арнольд, И. В. Стилистика. Современный английский язык [Текст] : учебник для вузов / И. В. Арнольд. – 5-е изд., испр. – Москва : Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
2. Арутюнова, Н.Д. Дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева – Москва : Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 136–137.
3. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры : под ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Жириной. – Москва : Прогресс, 1990. – С.19-20.
4. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Москва: «Языки русской культуры», 1999. – 896 с.
5. Бенвенист, Э. Общая лингвистика [Текст] / Э. Бенвенист. – 3-е изд. – Москва : Эдиториал УРСС, 2009. – 448 с.
6. Брылева, Р.Ф. Ольфакторные прилагательные как объект синестетических переносов [Текст] / Р.Ф. Брылева // Вестник Башкирского университета. – 2011. – Т. 16, №4. – С. 1307-1310.
7. Гак, В.Г. Сопоставительная лексикология. На материале французского и русского языков [Текст] / В.Г. Гак. - Москва : Либроком, 2010. - 266 с.
8. Галеев, Б. М. Синестезия в мире метафор [Текст] / Б. М. Галеев // Обработка текста и когнитивные технологии: сб. материалов междунар. науч. конф. – Москва : Варна, 2004. – С. 33-42.
9. Галеев, Б. М. Синестезия в эстетике и поэтике символизма [Текст] / Б. М. Галеев // Синтез в русской и мировой художественной культуре : сб. материалов Четвертой науч. практ. конф., посвящ. памяти А. Ф. Лосева. – Москва : МПГУ, 2004. – С. 50-55.

10. Галеева, Н.Д. Параметры художественного текста и перевод [Текст] : монография / Н.Д. Галеева — Тверь: ТвГУ, 1999. — 155 с.
11. Григорьева, О. Н. Цвет и запах власти. Лексика чувственного восприятия в публицистическом и художественном текстах [Текст] : учеб. пособие. / О. Н. Григорьева. – Москва : Флинта: Наука, 2004. – 248 с.
12. Гумилёв, Н. Поэзия в «Весах» [Электронный ресурс] / Н. Гумилёв // Николай Гумилёв. Электронное собрание сочинений. – Режим доступа: <https://gumilev.ru/clauses/23>.
13. Гуо, Х. Особенности дискурса художественного произведения [Электронный ресурс] / Х. Гуо // Молодой ученый. — 2017. — №20. — С. 483-486. — Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/154/43562>.
14. Дейк, ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация [Текст] : пер. с англ. / Т.А. ван Дейк. – Москва : Прогресс, 1989. – 312 с.
15. Заиченко, А.А. Синестезия – феноменология, виды, классификации [Текст] / А.А. Заиченко, М.В. Картавенко // Информатика, вычислительная техника и инженерное образование. – 2011. – № 3 (5). – С. 15-26.
16. Звегинцев, В. А. О цельнооформленности единиц текста [Текст] / В.А. Звегинцев // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1980. – Т. 39, № 1. – С. 13–21.
17. Илюхина, И. А. Метафора и фразеологические единицы [Текст] / И. А. Илюхина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2010. - № 1 (5). – С. 139-142.
18. Ищенко, И. Г. Способы реализации синестезии в американских музыковедческих текстах [Текст] / И. Г. Ищенко, К. К. Ким // Вестник Амурского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2014. - № 66. – С. 126-132.
19. Каменская, Т.Н. Понятие дискурса в лингвистике [Электронный ресурс] / Т.Н. Каменская // Филологические науки. Теоретические и

методологические проблемы исследования языка. – 2010. – Режим доступа: [http://www.rusnauka.com/8\\_NND\\_2010/Philologia/60574.doc.htm](http://www.rusnauka.com/8_NND_2010/Philologia/60574.doc.htm).

20. Карасик, В.И. О типах дискурса [Текст] / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс : сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 2000 (а). – С. 5–20.

21. Киров, Е.Ф. Цепь событий – дискурс/текст – концепт [Текст] / Е.Ф. Киров // Актуальные проблемы лингвистики и межкультурной коммуникации. Лингводидактические аспекты МК : материалы науч. сессии фак-та ЛиМК ВолГУ : сб. науч. ст., Волгоград, апрель 2003 – Волгоград, 2004. – Вып. 2.– С. 29–41.

22. Клюев, Е. В. Риторика. Инвенция. Диспозиция. Элокуция [Текст] : учеб. пособие для вузов / Е. В. Клюев. – М.: ПРИОР, 1999. – 272 с.

23. Кривошлыкова, Л. В. Синестезия и семантика билингва [Электронный ресурс] /Л.В. Кривошлыкова // Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания. – 2008. - №1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinesteziya-i-semantika-bilingva>.

24. Кубрякова, Е.С. О контурах новой парадигмы знания в лингвистике [Текст] / Е.С. Кубрякова, О.В. Александрова // Структура и семантика художественного текста : доклады VII междунар. конф. – Москва, 1999. – С. 186–197.

25. Кулибина, Н.В. Художественный дискурс как актуализация художественного текста в сознании читателя [Электронный ресурс] / Н.В. Кулибина // Мир русского слова. — 2001. – Режим доступа: <http://diplstud.ru/09/dok.php?id=010>.

26. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем [Текст] / Дж. Лакофф, М. Джонсон ; пер. с англ. под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – Москва : Эдиториал УРСС, 2004. – 256 с.

27. Лупенко, Е. Что такое синестезия? [Электронный ресурс] / Е. Лупенко // ПостНаука. – 2015. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/faq/50745>.

28. Моисеева, С.А. Прилагательные осязательного восприятия как объект номинации и синестетических переносов [Текст] / С.А. Моисеева, Ж.А. Бубырева // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2010. – №2. – С. 84-88.

29. Нормуродова, Н.З. Художественный дискурс и языковая личность в свете актуальных лингвистических направлений: парадигмы знания, основные принципы и тенденции развития [Текст] / Н.З. Нормуродова // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2015. – № 2. – С. 12-15.

30. Набоков, В. Другие берега [Текст]: Мемуары / В. Набоков. – Москва : Захаров, 2004. – 448 с.

31. Предлогов, В. Перекрёстная нотация как элемент символики и цветозвуковой эстетики позднего Скрябина [Электронный ресурс] / В. Предлогов // Скрябин.ru. Сайт о великом русском композиторе. – 2008. – Режим доступа: <http://www.scriabin.ru/0104.html>.

32. Прокопьева, А.А. Сопоставительное исследование метафорических моделей в русскоязычных и англоязычных романах В.В. Набокова [Текст] : дис. ... к. фил. наук : 10.02.20 / А.А. Прокопьева. – Екатеринбург, 2006. – 260 с.

33. Ромашина, О. Ю. Специфика объективации синестетических конструкторов в английском языке [Текст] / О. Ю. Ромашина // Научные ведомости БелГУ. Серия: Гуманитарные науки. – 2011. – Т. 10, № 12 (107). – С. 139-144.

34. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии [Текст]: учеб. пособие / С. Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2007. – 782 с.

35. Сакс, О. Изумрудно-зелёная тональность: Синестезия и музыка [Электронный ресурс] / О. Сакс // Синестезия: сайт российского синестетического сообщества. – 2008. – Режим доступа: [http://synaesthesia.ru/izumrudno\\_zelenaya\\_tonalnost.html](http://synaesthesia.ru/izumrudno_zelenaya_tonalnost.html).

36. Самарская, Т.Б. Художественный дискурс: специфика составляющих и особенности организации художественного текста [Электронный ресурс] / Т.Б. Самарская, Е.Г. Мартиросьян // Сфера услуг: инновации и качество. – 2012. – Режим доступа: <http://journal.kfrgteu.ru/files/1/2012.10.20.pdf>.

37. Сатретдинова, А. Х. Синестезия как основной стилеобразующий элемент поэтического текста Серебряного века [Текст] / А. Х. Сатретдинова // Известия ПГУ им. В.Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 392-395.

38. Сафина, Г. Можно ли «видеть» звуки и «слышать» запахи? [Электронный ресурс] / Г. Сафина // Синестезия. СНИИ «Прометей», Казань. – 2001. – Режим доступа: [http://synesthesia.prometheus.kai.ru/safina\\_r.htm](http://synesthesia.prometheus.kai.ru/safina_r.htm).

39. Свистова, А. К. Вторичная синестезия как один из способов развития полисемии (на материале русской поэзии XX-XXI веков) [Текст] / А.К. Свистова // Вестник Челябинского государственного университета. – № 34 (215). – 2010. – С. 113-116.

40. Сидоров-Дорсо, А. В. Интервью с Лоренсом Марксом (специально для synaesthesia.ru) [Электронный ресурс] / А. В. Сидоров-Дорсо // Синестезия: сайт российского синестетического сообщества. – 2016. – Режим доступа: <http://synaesthesia.ru/marksrus.html>.

41. Сидоров-Дорсо, А.В. Истории [Электронный ресурс] / А.В. Сидоров-Дорсо, Б. Бойд // Синестезия: сайт российского синестетического сообщества. – 2009. – Режим доступа: <http://www.synaesthesia.ru/boyd.html>.

42. Сидоров-Дорсо, А.В. Лаборатория [Электронный ресурс] / А.В. Сидоров-Дорсо // Синестезия: сайт российского синестетического

сообщества. – 2009. – Режим доступа:  
<http://www.synaesthesia.ru/reflection.html>.

43. Сидоров-Дорсо, А.В. Синестезия – что это? [Электронный ресурс] / А.В. Сидоров-Дорсо // Синестезия: сайт российского синестетического сообщества; гл. ред. А. В. Сидоров-Дорсо. – Москва, 2009. – Режим доступа: <http://www.synaesthesia.ru/whatis.html#4>.

44. Смолина, А. Н. Синестезия как троп метафорического типа [Текст] / А. Н. Смолина // Журнал Сибирского Федерального университета. Гуманитарные науки. – 2009. – Т. 2 – С. 101-108.

45. Ульман, С. Семантические универсалии / С. Ульман // Новое в лингвистике. – 1970. – Вып. 5. – С. 250-299.

46. Уорф, Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к мышлению [Текст] / Б. Л. Уорф // Зарубежная лингвистика. Избранное: пер. с англ. под ред. В. А. Звегинцева – М.: Прогресс, 1999. – Т. 1. – 308 с.

47. Чейф, У. Значение и структура языка [Текст] / У. Чейф. – Москва: Либроком, 2009. – 430 с.

48. Черняева, А. Ю. Синестезия как объект междисциплинарных исследований [Электронный ресурс] / А. Ю. Черняева. – 2012. – Режим доступа: <http://www.sworld.com.ua/konfer26/412.pdf>.

49. Чибисова, Е. А. Функционирование синестетических метафор в рекламном и поэтическом текстах [Текст] / Е. А. Чибисова // Известия СПбУЭФ. – 2011. – № 6. – С. 125-128.

50. Carpenter, S. Everyday fantasia: The world of synesthesia [Electronic resource] / S. Carpenter // American Psychological Association. – 2001. – Mode of access: <http://www.apa.org/monitor/mar01/synesthesia.aspx>.

51. Cytowic, R.E. Synaesthesia: Phenomenology and neuropsychology – a review of current knowledge [Electronic resource] / R.E. Cytowic // Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings, Oxford. – 1995. – Mode of access: <https://sites.oxy.edu/clint/physio/article>.

52. Dijk, van T.A. Cognitive Processing of Literature Discourse [Text] / T.A. van Dijk // Poetics Today. — 1979. — № 1. — Pp. 143-160.

53. Dijk, van T.A. Studies in The Pragmatics of Discourse [Text] / T.A. van Dijk // Janua linguarum. Series Maior; 101. —The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers. — 1981. — 331 p.

54. Harris, Z. Discourse analysis [Text] / Z. Harris // Language. — 1952. — Vol. 28, № 1. — P. 1-30.

55. Kronasser, H. Handbuch der Semasiologie. Kurze Einführung in die Geschichte, Problematik und Terminologie der Bedeutungslehre [Text] / H. Kronasser. — Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1952. — 204 p.

56. Lyons, A.D. Synaesthesia – A Cognitive Model of Cross Modal Association [Electronic resource] / A.D. Lyons // Consciousness, Literature and the Arts. — 2001. — Vol. 2, № 2. - Mode of access: <http://www.dmd27.org/lyons.html>.

57. Nabokov's Interview for BBC Television [Электронный ресурс] / Режим доступа: [http://www.lib.ru/NABOKOW/Inter02.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/NABOKOW/Inter02.txt_with-big-pictures.html).

58. Xiu, Yu. On the Study of Synesthesia and Synesthetic Metaphor [Text] / Yu Xiu // Journal of Language Teaching and Research. — 2012. — Vol. 3, № 6. — P. 1284-1289.

### **Список использованных словарей**

59. Большой психологический словарь [Текст] / Сост. и общ. ред. Б.Г. Мещеряков, В.П. Зинченко. — Москва : АСТ, 2009. — 811 с.

60. Эстетика [Текст] : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева. — Москва : Политиздат, 1989. — 447 с.

61. Oxford Russian Dictionary [Текст] / revised and updated by D. Thompson. – Oxford University Press, New York, 2000. – 1293 p.

### Список источников фактического материала

62. Байрон, Дж. Г. Нет на этом свете белом... [Электронный ресурс] : пер. А. Ясень / Дж. Г. Байрон. – Стихи.ру. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2000/12/05-188>.

63. Бальмонт, К. Д. Белый звон [Текст] / К. Д. Бальмонт // Светлый час : Стихотворения и пер. из 50 кн. – М.: Республика, 1992. – 590 с.

64. Бальмонт, К. Д. В дымке [Электронный ресурс] / К. Д. Бальмонт // Златые вёдра (Сб. Белый зодчий). – Режим доступа: [http://rusilverage.blogspot.ru/2015/10/blog-post\\_66.html](http://rusilverage.blogspot.ru/2015/10/blog-post_66.html).

64. Блок, А. Король на площади [Текст] / А. Блок // Полное собрание сочинений в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2013. – С. 766-799.

65. Бодлер, Ш. Соответствия [Электронный ресурс] : пер. В. Левика / Ш. Бодлер. – Стихи.ру. – Режим доступа: <https://www.stihi.ru/2005/06/05-789>.

66. Есенин, С. А. Снова пьют здесь, дерутся и плачут [Электронный ресурс] / С. А. Есенин // Великие Люди – Сергей Есенин. – Режим доступа: [http://esenin.velchel.ru/index.php?cnt=5&rhime=st\\_192](http://esenin.velchel.ru/index.php?cnt=5&rhime=st_192).

67. Набоков, В.В. Король, Дама, Валет [Текст] / В.В. Набоков. – СПб.: Азбука, 2016. – 256 с.

68. Набоков, В.В. Лолита [Текст] / В.В. Набоков. – СПб.: Азбука, 2015. – 480 с.

69. Набоков, В.В. Отчаяние [Текст] / В.В. Набоков. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 256 с.



70. Рэмбо, А. Гласные [Электронный ресурс] : пер. Н. Гумилёв / А. Рэмбо. – Режим доступа: <https://gumilev.ru/translations/82/>.
71. Уайльд, О. Полное собрание сочинений в одном томе [Текст] / О. Уайльд. – Москва: Эксмо, 2017. – 880 с.
72. Фицджеральд, Ф.С. Великий Гэтсби [Текст] / Ф.С. Фицджеральд. – Москва: Эксмо, 2010. 0 256 с.
73. Шекспир, У. Ромео и Джульетта. Отелло.
74. Byron, L. G. G. The Episode of Nisus and Euryalus [Electronic resource] / L. G. G. Byron. – Mode of access: <http://readytogoebbooks.com/LB-NE87.htm>.
75. Byron, L. G. G. Stanzas for Music [Electronic resource] / L. G. G. Byron // Poetry Foundation. - Mode of access: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43846/stanzas-for-music>.
76. Fitzgerald, F.S. The Great Gatsby [Text] / F.S. Fitzgerald. – London: Penguin Books Ltd, 2011. – 208 p.
77. Shakespeare, W. Othello [Текст] / W. Shakespeare // The Great Comedies and Tragedies. – Wordsworth Editions, 2005. – P. 603-709.
78. Shelley, P. B. The Sensitive Plant [Electronic resource] / P. B. Shelley // The Complete Poetical Works. – Mode of access: [https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy\\_bysshe/s54cp/volume25.html](https://ebooks.adelaide.edu.au/s/shelley/percy_bysshe/s54cp/volume25.html).