

На правах рукописи

ШАХБАЗ Самир Абдель Салям

ОБРАЗ И ЕГО ЯЗЫКОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ
(на материале английской и американской поэзии)

Специальность 10.02.04 – германские языки

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание
ученой степени кандидата филологических наук

Москва – 2010

Термин «образ» служит для обозначения широкого спектра понятий и часто используется как в повседневной жизни, так и в самых разных областях науки. Он применяется как к языку, так и к речи, используется как в применении к нехудожественным, так и к художественным текстам. И даже в отношении последних нет единодушия в употреблении этого термина. Так, например, в работах западных исследователей под словом «image» понимается и «картина, созданная словами»¹, и «всякое выражение, придающие речи красочность или наглядность», и просто «метафора или фигура речи».² Осознавая неоднозначность и расплывчивость этого термина, некоторые западные учёные предлагают вообще отказаться от его использования³. Сложность возникает и из-за того, что то, что вкладывается в русском языке в понятие «образ», в английском языке соответствует целому ряду понятий, таких как: “image”, “icon”, “figure”, “symbol”. В отечественном литературоведении образ также определяется по-разному, например, как «форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщённая картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии»⁴ или «присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности, <...> любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении».⁵ В русской литературоведческой традиции «образ» относится и к литературным персонажам, что создаёт дополнительные трудности. Образы персонажей заслуживают отдельного внимания и требуют отдельного исследования. Данная диссертация посвящена образу как одному из выразительных средств поэтической речи.

Актуальность данной диссертации определяется тем, что, несмотря на многочисленные исследования, посвящённые образу, суть словесного художественного/поэтического образа по-прежнему остаётся недостаточно прояснённой. Большая часть исследований относится к области литературоведения, где данный термин обозначает ещё и «образ литературного персонажа», и искусствоведения, которое трактует образ очень широко, с позиций разных видов искусства. Однако практически не существует работ, в которых образ был бы рассмотрен с точки зрения лингвопоэтики и где определялась бы его суть как важнейшего понятия этой области филологии. Данная работа в какой-то мере восполняет этот пробел.

Новизна работы состоит в том, что поэтический образ, которому даётся определение с позиций лингвопоэтики, рассматривается как связующее звено между лингвостилистическим уровнем поэтического текста и его художественным содержанием. Образ изучается с разных сторон: с точки зрения его языкового воплощения (принимая во внимание три уровня: лексико-синтаксический, звуковой и ритмический), его предметной основы, а также как элемент композиционной структуры текста и как часть поэтической

¹ С. D. Lewis. The Poetic Image. – Lnd., 1947. – P. 18.

² С. F. E. Spurgeon. Shakespeare’s Imagery and What They Tell Us. – Cambridge, 1935. – P. 5.

³ P. N. Furbank. Reflections on the Word “Image”. – N. Y., 1970.

⁴ Словарь литературоведческих терминов. Сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М., 1974. – С. 241.

⁵ Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 252.

традиции. Кроме того, выявлены основные механизмы создания образов, характерные для английской лирической поэзии.

Теоретическая значимость диссертации обусловлена определённым вкладом в развитие лингвопоэтики, в разработку её понятий и категорий. Сделана попытка проникнуть в суть одного из центральных понятий лингвопоэтики, дать его определение и выяснить его связь с поэтическим языком, поэтическим текстом и филологической традицией, а также выявить механизмы создания образов в лирической поэзии. Показана также разница между образом и тропом или фигурой речи, помогающая яснее ощутить границу между лингвостилистикой и лингвопоэтикой.

Практическая значимость заключается в том, что в работе предлагается методика анализа поэтического текста с точки зрения его образного языка. Она может быть использована на семинарах по чтению поэзии, и шире – интерпретации художественного текста, чтобы, с одной стороны, обеспечить восприятие этих текстов на более высоких уровнях, а с другой – показать, что образ может не только служить организующим элементом поэтического текста, но и обеспечивать преемственность в поэтическом процессе.

Из сказанного следует, что основной **целью** диссертации является выяснение сути образа как одного из центральных понятий лингвопоэтики.

С этой целью связаны конкретные **задачи**:

- 1) дать определение поэтического образа;
- 2) выяснить, при помощи каких языковых средств создаётся поэтический образ;
- 3) исследовать основные тропы и фигуры речи в плане их способности создавать поэтические образы;
- 4) выявить механизмы создания поэтических образов, исследовав образы с одинаковой предметной основой;
- 5) рассмотреть образы с точки зрения их места в поэтической традиции, выбрав для этой цели наиболее часто повторяющиеся модели, или «инварианты»;
- 6) показать влияние поэтического образа на композиционную организацию стихотворения.

Материалом для данного диссертационного исследования послужила английская и американская поэзия лирического и лиро-эпического характера XVI – XX вв. Были разобраны свыше **800** произведений таких поэтов, как: У. Шекспир, У. Вордсворт, Дж. Г. Байрон, П. Б. Шелли, Дж. Китс, Р. Браунинг, А. Теннисон, Д. Г. Россетти, Кристина Россетти, Р. У. Эмерсон, Эмили Дикинсон, Г. Лонгфелло, У. Уитмен, Р. Фрост и др. Особое внимание уделено стихотворениям поэтов XIX века, в которых наиболее ярко отражены все аспекты изучаемого предмета. Лирическая поэзия стала объектом изучения не случайно. Представляется, что в поэтических произведениях небольшого объёма все

особенности словесных образов выступают наиболее отчётливо, поскольку по сравнению с прозой поэзия обладает повышенной ёмкостью всех составляющих её элементов⁶.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Проведённое исследование подтверждает тезис о том, что образ – одно из центральных понятий лингвопоэтики, без которого лингвопоэтический анализ был бы неполным. Образ является связующим звеном между лингвостилистическим уровнем и художественным содержанием произведения, показывая, каким способом это художественное содержание выражается. Обусловленность глобальным содержанием произведения является существенным фактором в понимании сути образа и отличает его от простого тропа или фигуры речи.
2. Образ в произведении лирической поэзии может создаваться средствами различных языковых уровней: лексико-синтаксическими, звуковыми и ритмическими. Говоря о лексико-синтаксических средствах, необходимо учитывать, что в основе образа могут лежать как стилистически маркированные (тропы и фигуры речи), так и немаркированные лексические единицы (например, символическое использование слов, неметафорические аналогии, описание).
3. Образы, создаваемые фонетическими и ритмическими средствами, могут выполнять две основные функции в тексте: 1) звукоподражательную (фонетический уровень) или живописную (ритмический уровень); 2) собственно эстетическую, когда звуковая и ритмическая организация служат более сложным эстетическим задачам и способствуют выражению глобального художественного содержания.
4. В основе поэтических образов в англоязычной лирической поэзии часто лежат понятия, связанные с природой, например, «море», «звезда», «цветок». Эти элементы подвергаются образной трансформации в поэзии для выражения устойчивых смыслов. Например, «море» часто отождествляется с временем, напоминая о вечной жизни природы и быстротечности человеческого существования; «звезда» - ассоциируется с возлюбленной, для того, чтобы подчеркнуть её красоту, благородство, способность сделать жизнь светлее.
5. Несмотря на разнообразие образов в лирической поэзии, оказалось возможным выделить основные механизмы, с помощью которых поэты создают образы. Они сводятся к следующим: 1) отождествление одного предмета или явления с другим, которое может быть полным или принимать форму уподобления; 2) ассоциативное сближение двух понятий; 3) усиление характерной черты, лежащей в основе образа; 4) метонимическое представление.
6. По аналогии с «концептуальными метафорами» в повседневном английском языке можно выделить «концептуальные метафоры» в англоязычной поэзии. Изучение англоязычной поэзии показало, что наиболее распространёнными инвариантами образов для понятий «любовь», «жизнь», «старость» являются: «любовь – болезнь», «любовь –

⁶ И.Р. Гальперин. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – С. 270. См. также: В. А. Звегинцев. Мысли о лингвистике. – М., 1996. – С. 296.

боль», «любовь – потеря свободы», «любовь – огонь»; «жизнь – путь/путешествие», «жизнь – поток/река», «жизнь – театр», «жизнь – сон/мечта»; «старость – осень», «старость – увядание природы».

7. Роль языкового выражения для концептуальных метафор в поэзии гораздо важнее, чем в повседневном языке. В поэзии каждая реализация инварианта может сопровождаться дополнительными коннотациями. Так, несмотря на общую негативную окраску аналогий «любовь – болезнь», «любовь – боль», их конкретные реализации в поэтическом языке обнаруживают положительные коннотации благодаря сочетанию с «положительными» словами. Противоречивость концептуальной метафоры «любовь – огонь» становится очевидной при обращении к конкретным метафорическим воплощениям, одни из которых подчёркивают созидательную, другие – губительную силу любви. Более того, один и тот же поэтический контекст может соотноситься с несколькими концептуальными метафорами, т. е. восходить одновременно к нескольким инвариантам.

8. В лирическом поэтическом произведении образ часто играет композиционную роль, т. е. помогает определённым образом организовать словесный материал текста. Взаимосвязь образа и композиции может быть разнообразной. Она может проявляться в виде: 1) кольцевой структуры, когда главный образ как бы обрамляет произведение; 2) серии равноправных образов, каждый из которых высвечивает какую-либо грань единого авторского замысла, усиливает какой-либо его аспект; 3) развёрнутого образа, проходящего через всё стихотворение и постепенно раскрывающегося перед читателем и 4) одного центрального образа, который является основным носителем художественного содержания и подчиняет себе все остальные выразительные средства текста.

Структура диссертации определяется характером исследуемого материала и целевой установкой исследования. Работа состоит из введения, трёх частей, которые подразделяются на главы, и заключения.

Во введении разъясняются актуальность исследования, его новизна, теоретическая и практическая значимость, определяются цели и задачи работы, обосновывается выбор материала.

Часть I «Изучение образа в зарубежной и отечественной филологии» содержит обзор работ по исследованию образа от периода античности до наших дней. Она разделена на две главы, в которых отдельно рассматриваются подходы к изучению образа в зарубежной и отечественной литературе.

В главе 1 «Понятие образа в зарубежных исследованиях: от античности до наших дней» показано, как менялось отношение к исследуемому понятию на протяжении веков.

Современный английский термин “image” был заимствован из старофранцузского языка в средние века и имел значение «картина, копия». В эпоху Возрождения под художественным образом понималось некое зрительное представление, создаваемое воображением, которое должно было вызывать сильные эмоции. Широкое распространение в западной культуре термин “image” получил в XVII веке под влиянием

Т. Гоббса и Дж. Локка, которые рассматривали «образ» как психофизическое явление и жёстко разграничивали образ и предмет или явление, которое он отражает. В романтический период образ впервые начинает противопоставляться картинам, создаваемым воображением, и простым описаниям. В это время высказывается мысль о том, что «искусство изображает...идею в форме чувственного существования или образа»⁷.

Поэтика модернизма рассматривает поэтическое произведение как некий «сгусток энергии», а образ как «соединение далёких друг от друга идей и эмоций в едином целом, представленном в пространстве в определённый момент времени»⁸. Такой образ часто не имеет отношения ни к какому метасодержанию⁹. При анализе западных подходов к изучению проблемы образа нетрудно заметить, что, начиная со второй половины XX века, активно развивались два направления: литературоведческое и психолингвистическое. Западные лингвисты уделяют большое внимание также стилистике текста, порой сводя анализ художественного текста к изучению тропов и фигур речи. Образ как элемент теории художественной речи исторически стал прерогативой отечественной филологии.

Глава 2 «Образ в трактовке российских учёных» посвящена исследованию понятия «образ» в отечественной филологии. Одним из первых в истории русской филологии проблемы образа коснулся А. А. Потебня. В основу его изучения поэтики легло отождествление структуры поэтического слова (то есть слова «с живым представлением», или внутренней формой) со структурой художественного произведения¹⁰. Потебня также считал, что все значения в языке по своему происхождению образны, однако каждое из них с течением времени может потерять свою внутреннюю форму и стать безобразным.

Литературоведы и языковеды подходят к рассмотрению проблемы образа с разных сторон. Для литературоведов главными факторами оказываются содержательная сторона образа, а также обусловленность отдельного образа всей структурой художественного

⁷ Г. В. Ф. Гегель. Эстетика, Т. 4 – М., 1973. – С. 412.

⁸ Д. Фрэнк. Пространственная форма в современной литературе. //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М., 1987. – С. 198.

⁹ Говоря об образе, стоит упомянуть модернистские течения конца 19 - начала 20 века. Это было время экспериментов над языком ради достижения максимальной экспрессивности. Имажизм, как и другие модные течения конца 19 – начала 20 века, зародился на Западе. Его связывают с именем Эзры Паунда, который основными принципами нового направления в поэзии провозглашал изображение, основанное на предметности и конкретности, ассоциативность, несущественность тематики. Позднее имажизм сменило другое течение, названное Паундом «вортисизмом». Слово “vortex”, которое стало употребляться вместо “image” означало некий сгусток энергии в поэтическом тексте, концентрирующий в себе и прошлый литературный опыт, и основное содержание текста. В России к имажизму восходит имажинизм, основоположником которого принято считать В. Шершеневича. Имажинизм отверг всякое содержание и идеологию в поэзии, поставив во главу угла образ. По мнению имажинистов, образ – самое ясное, лаконичное и соответствующее веку автомобилей понятие. Однако само определение образа было так же образно и нечётко, как и у имажистов: «Что такое образ? – кратчайшее расстояние с наивысшей скоростью» (А. Б. Мариенгоф).

¹⁰ А. А. Потебня выделяет три составных части художественного (поэтического) произведения: «...и в поэтическом, следовательно, вообще художественном произведении, есть те же самые стихии, что и в слове: содержание (или идея)..., внутренняя форма (образ), который указывает на это содержание, ...и, наконец, внешняя форма, в которой объективируется художественный образ». (А. А. Потебня. Мысль и язык. – М., 2007. – С. 161).

произведения¹¹. Для них центральной является идея о том, что образ – это способ отражения действительности и образы представляют собой обобщённые портреты и картины человеческой жизни, которые имеют несомненную эстетическую ценность¹².

Для филологов-языковедов важнейшим аспектом образа является его языковая составляющая. С этой точки зрения большой вклад в исследование художественного образа внёс академик В. В. Виноградов. Им, в частности, был предложен подход к изучению образов, который можно назвать «трёхуровневым», когда образ сначала рассматривается с точки зрения его метафорического (языкового) воплощения, затем – с точки зрения образного представления, этой метафорой вызываемого, и, наконец, того художественного содержания, которое этот образ выражает. Этот подход В. В. Виноградов демонстрирует, например, анализируя есенинское стихотворение:

Эх вы сани! А кони, кони!
Видно, чёрт их на землю принёс.
В заливчатом степном разгоне
Колокольчик хохочет до слёз.

Здесь лингвостилистическим воплощением образа является олицетворение (и в то же время – метонимия) «колокольчик хохочет до слёз», вызывающее в воображении читателя образное представление: бешено мчащуюся по заснеженной степи тройку, которая ассоциируется с человеческой жизнью. И наконец, воспринимается символическое содержание этого образа. В интерпретации В. В. Виноградова – это «иронический хохот судьбы над протёкшими событиями человеческой жизни».¹³ «Трёхуровневый» подход, однако, был проиллюстрирован у В. В. Виноградова единичными примерами и не был применен к обширному материалу. В данной диссертации он используется как один из подходов к поэтическому тексту.

Существенный вклад в развитие теории художественной речи был внесён учёными кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ под руководством О. С. Ахмановой. Было предложено разграничить лингвостилистический и лингвопоэтический подходы к художественному тексту, что было сделано в докторской диссертации В. Я. Задорновой¹⁴. Ею были разъяснены и обоснованы два подхода к тексту художественного произведения: лингвостилистический (включающий в себя два уровня: семантический и метасемиотический) как всеобщий, универсальный принцип изучения любого произведения речи, независимо от регистра, и лингвопоэтический, который выявляет уникальность словесно-художественного творчества, выделяя его из всего многообразия функциональных стилей речи. Лингвопоэтический анализ основывается на понимании художественности текста как «внутренней организации всех основных средств

¹¹ См. напр., П. Г. Пустовойт Через жизнь к слову.//Вопросы литературы, 1959, №8; В. Д. Левин. Язык художественного произведения.//Вопросы литературы, 1960. – №2. – С. 80-90.

¹² См., напр., А. И. Ефимов Образная речь художественного произведения.//Вопросы литературы, 1959, №8; Словарь литературоведческих терминов. Сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М., 1974. – С. 241.

¹³ В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – С. 158; Ср. с анализом В. Г. Винокура стихотворения А. Фета «На родину тянется туча...» (Г. К. Винокур. Избранные работы по русскому языку. – М., 1959. – С. 388-393).

¹⁴ В. Я. Задорнова. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. Дисс...докт. филол. наук. – М., 1992.

изображения, мотивированной данным содержанием».¹⁵ В связи с этим было дано следующее определение лингвопоэтики: «предметом лингвопоэтики как особого раздела филологии является совокупность использованных в художественном произведении языковых средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое ему для воплощения его идейно-художественного замысла»¹⁶. В докторской диссертации В. Я. Задорновой было также отмечено, что образ занимает промежуточное положение между лингвостилистическим уровнем и метаметасодержанием текста.

Лингвопоэтический метод получил развитие в работах А. А. Липгарта, который уделил особое внимание разработке категорий и параметров лингвопоэтики. Исследуя обширный материал шекспировских текстов, он определил виды лингвопоэтической функции (экспрессивная, гномическая, ассоциативная) и соотносимые с ними степени лингвопоэтической значимости языковых единиц (автоматизация, лингвопоэтическая полноценность, актуализация).¹⁷

Необходимо подчеркнуть, что в данной работе образ рассматривается как одно из центральных понятий лингвопоэтики, являющееся связующим звеном между лингвостилистическим уровнем текста и его метаметасодержанием. В диссертации даётся следующее определение образа: «словесный поэтический образ – это установление в тексте поэтического произведения ассоциативной связи между несходными предметами, явлениями или ситуациями с целью обеспечения эстетического эффекта, необходимого для выражения некоего художественного содержания». Представляется, что обусловленность образа общим художественным замыслом произведения (метаметасодержанием) является его неотъемлемым качеством и одним из основных критериев при отнесении того или иного стилистического приёма или выразительного средства к образу. Было бы неправильным отождествлять образ и троп, поскольку троп является не более, чем употреблением слова в переносном смысле, в то время как образ – это не прямое, ассоциативное выражение некоего художественного содержания. Далеко не все тропы способны подниматься до уровня образов и зачастую используются для

¹⁵ Словарь литературоведческих терминов./ Сост Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М., 1974. – С. 454.

¹⁶ В. Я. Задорнова. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. Автореф. дисс...доктора филол. наук. – М., 1992. – С. 20.

¹⁷ В своём исследовании атрибутивных словосочетаний в произведениях Шекспира терминам «образ» и «образность» А. А. Липгарт предпочитает термины «актуализация» и «ассоциативная функция» языковых единиц. «Об актуализации следует говорить, если словосочетание в целом имеет непосредственную связь с содержанием текста и каким-то образом соотносится с другими элементами высказывания». (А. А. Липгарт. Методы лингвопоэтического исследования. – М., 1997. – С. 89). При этом «ассоциативная функция» понимается как «развитие дополнительных ассоциативных (или образных) рядов» (Там же, с. 92). Можно допустить, что между «образом» и «ассоциативной функцией» есть много общего, но это не значит, что эти два понятия взаимозаменяемы и от термина «образ» следовало бы отказаться. Образ, особенно когда речь идёт о словах (лексический уровень), не сводится лишь к ассоциациям, это ещё и представление одних предметов через другие (например, отвлечённое через конкретное), не прямое выражение некоего содержания и т. п. В случае же фонетического и ритмического уровней, может быть, более правомерно говорить о лингвопоэтической (ассоциативной) функции соответствующих единиц, наряду с употреблением термина «образ».

придания тексту красочности.¹⁸ Кроме того, как показано в диссертации, образы могут создаваться не только на основе тропов или фигур речи.

В Части II «Языковое воплощение образа» рассматриваются способы создания поэтического образа на лексическом, фонетическом и ритмическом уровнях.

В Главе 1 «Лексико-синтаксические средства создания образа» показано, что поэтические образы создаются как на основе стилистически маркированных лексических единиц (например, тропов или фигур речи), так и путём образного переосмысления элементов текста, не являющихся стилистически окрашенными (символическое использование слов, неметафорические поэтические аналогии, описания и т. п.). Если в первом случае образ непосредственно «привязан» к тому или иному слову или словосочетанию, то во втором – он более «размыт» и охватывает более протяжённые отрезки текста: от одной - двух строк – до целого стихотворения.

В разделе 1.1 «Стилистически маркированные способы (тропы и фигуры речи)» рассматриваются образы, в основе которых лежат метафора, олицетворение, сравнение, оксюморон. Образы, выраженные с помощью **метафор**, лучше всего демонстрируют суть изучаемого в работе явления, потому что именно в этом случае "непрямое", ассоциативное выражение содержания-намерения автора достигает своей крайней формы, когда одно выражено через другое, и это другое полностью вытесняет или заслоняет изображаемый объект в сознании читателя. Так, например, в сонете “London 1802” У. Вордсворт употребляет метафору “a fen of stagnant waters” для обозначения Англии.

MILTON! thou shouldst be living at this hour:
England hath need of thee: she is **a fen**
Of stagnant waters: altar, sword, and pen,
Fireside, the heroic wealth of hall and bower,
Have forfeited their ancient English dower
Of inward happiness. We are selfish men;
O raise us up, return to us again,
And give us manners, virtue, freedom, power!
Thy soul was like a Star, and dwelt apart;
Thou hadst a voice whose sound was like the sea:
Pure as the naked heavens, majestic, free,
So didst thou travel on life's common way,
In cheerful godliness; and yet thy heart
The lowliest duties on herself did lay.

Уже в самом начале стихотворения поэт обращает внимание на главную, на его взгляд, черту Англии начала XIX века – отсутствие развития и какого-либо движения вперёд, в первую очередь в духовном плане. Вордсворт передаёт идею «застоя» метафорой “fen” (“fen” определяется как “an area of low wet flat land, especially in Eastern England” и соотносится с русскими словами «болото», «топь») и подчёркивает эту инертность атрибутивным выражением “stagnant waters”.

¹⁸ См. напр., С. К. Гаспарян Сравнение как «изъяснение» в научной речи и как средство лингвопоэтического творчества в художественной литературе. Дисс...доктора филол. наук. – М., 1994.

В словаре прилагательному “stagnant” даётся следующее определение: “(as of water) not flowing or moving, and often bad-smelling”. Неприятный запах воды подразумевает гниение и разложение. В то же время это не означает, что вода мертва, ведь и в болоте (для которого “stagnant waters” является перифразой) есть жизнь, то есть организмы, которые способны жить только в такой среде. Но такая жизнь неприемлема для человека. Спасение своей страны поэт видит не в каких-то великих экономических реформах или индустриальных прорывах, а в духовном возрождении. А повести народ за собой может, по мнению Вордсворта, только такая сильная личность, как Мильтон, который своим творчеством стремился приблизить человеческую природу к совершенству. Здесь важно, что для характеристики Мильтона употребляются сравнения со звездой (“thy soul was like a star”) и с морем (“thou hadst a voice whose sound was like the sea”). “Sea” противопоставляется “fen” как водное пространство, которое находится в постоянном движении, постоянно очищается и обновляется.

Одним из примеров использования **олицетворения** для создания поэтического образа является стихотворение Эмили Дикинсон “Hope is a Thing With Feathers”:

Hope is a thing with feathers
That **perches** in the soul
And **sings** a tune without words
And **never stops** at all.

And sweetest, in the gale, is heard
And sore must be the storm
That could abash **the little bird**
That **keeps so many warm.**

I’ve heard it in the chilliest land
And on the strangest sea
Yet, **never**, in extremity
It **ask** a crumb of me.

Дикинсон здесь говорит о надежде как о птице, живущей в душе, которая продолжает петь даже в самые тяжелые минуты жизни. При этом сначала поэтесса прямо не называет существо, живущее в душе, птицей, а определяет “hope” перифрастически, как “a thing with feathers”. Дикинсон как бы сама не знает толком, что это за существо, и сперва рисует ту атмосферу тепла и уюта, которую создает в душе “a thing with feathers”, продолжающее петь даже во время ненастья. Впервые называя надежду птицей, Дикинсон подчеркивает, что она маленькая, но, несмотря на свой размер, многих согревает своим теплом. Чтобы заставить эту птицу замолчать, нужна действительно сокрушающая буря. Интересно, что сначала, придавая абстрактному понятию (“hope”) черты птицы (“perches in the soul”, “sings”), далее она говорит о нём как о бескорыстном человеческом существе, согревающим всех в тяжёлые минуты (“that keeps so many warm”) и ничего не просящем взамен (“...yet never./It ask a crumb of me”).

Олицетворение как иносказание – один из самых распространенных стилистических приемов, к которому прибегают поэты. Оно способно быть не только

стилистическим украшением текста или характеризовать определённую часть стихотворения, но становится важнейшей частью художественного замысла всего произведения. Следует отметить при этом, что олицетворение гораздо чаще является «развёрнутым», чем обычная метафора. Это объясняется тем, что коррелят (vehicle) часто лишь подразумевается в стихотворении, и читатель должен догадаться о нём по набору соответствующих признаков.¹⁹ Чем этих признаков больше, тем убедительнее олицетворение.

Широко распространено создание образов на основе **сравнений**. Сравнение - это фигура речи, состоящая в «уподоблении одного предмета другому, у которого предполагается наличие признака, общего с первым»²⁰. Необходимо различать «предметные» сравнения, которые основаны на внешней «похожести» предметов (явлений) и легко поддаются интерпретации, и «образные», в которых сложная взаимосвязь между словом и обозначаемым им предметом приводит к созданию поэтического образа²¹. Именно образные сравнения представляют наибольший интерес для данного исследования. В стихотворении Байрона “The Destruction of Sennacherib” поэт при помощи серии сравнений создаёт яркий поэтический образ ассирийской армии:

The Assyrian came down **like the wolf on the fold,**
And his cohorts were gleaming in purple and gold;
And the sheen of their spears was **like stars on the sea,**
When the blue wave rolls nightly on deep Galilee.

Like the leaves of the forest when Summer is green,
That host with their banners at sunset were seen;
Like the leaves of the forest when Autumn hath blown,
That host on the morrow lay wither'd and strown.

Описывая наступление ассирийской армии, Байрон сравнивает его с тем, как волк атакует стадо овец. Сравнение ассирийцев с волками подчеркивает вероломство нападающих, внезапность их появления и их превосходство над противником. Хотя дальнейшее описание ассирийской армии показывает её во всём блеске, волк в европейской культурной традиции ассоциируется с образом агрессора и едва ли может вызвать симпатии у читателя. Это образное сравнение имеет явную негативную окраску.

¹⁹ В случае с метафорой, наоборот, коррелят присутствует всегда, а референт (tenor) может присутствовать или выводиться из контекста.

²⁰ О.С.Ахманова Словарь лингвистических терминов. – М., 1969. – С. 231.

²¹ Ср. с разграничением «образных» и «словесных» сравнений в: С. К. Гаспарян «Полифония слов в составе фигуры сравнения». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1983. В докторской диссертации С. К. Гаспарян эти два вида сравнений получают названия "метонимическое" (когнитивное) и "метафорическое" (лингвопоэтическое). Согласно С. К. Гаспарян, «метонимическое (когнитивное) сравнение основано на легко устанавливаемых связях между предметами и явлениями, которые поддаются рациональному осмыслению, и направлено на «изъяснение» реальных фактов. В основе метафорического (лингвопоэтического) сравнения лежит такое соотношение предметов и явлений, которое не поддается прямому и однозначному осмыслению, поскольку происходящее здесь смещение нарушает прямые связи плана выражения и плана содержания данной фигуры речи. Понимание этой разновидности сравнения возможно только на лингвопоэтическом уровне, где на передний план выдвигается создание того или иного художественного образа, воплощающего авторский замысел». (С. К. Гаспарян. «Сравнение как «изъяснение» в научной речи и как средство лингвопоэтического творчества в художественной литературе»./Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – М., МГУ, 1994. – С. 11-12).

В этой же строфе блеск копий сравнивается с мерцанием звёзд, отражающихся в море. Это очень красивое сравнение не поднимается до уровня поэтического образа, остаётся на уровне физического сходства двух объектов, хотя безусловно играет свою роль в создании внешнего облика непобедимой армии.

Следующие два образных сравнения (вторая строфа) играют особо важную роль в раскрытии эстетического замысла поэта: показать внезапное поражение непобедимой армии. Сравнения имеют почти идентичную синтаксическую структуру, что приводит к усилению контраста между противопоставляемыми ключевыми словами: “spring” и “autumn”.

В первых двух строках второго четверостишия Байрон сравнивает численность ассирийской армии с листвой в лесу летом. Этот образ вызывает сразу несколько ассоциаций. Во-первых, он свидетельствует об огромном количестве наступающих; во-вторых, листья, дрожащие на ветру, ассоциируются с развевающимися знаменами, которые несли ассирийские воины; в-третьих, зелёные листья символизируют молодость и силу. Далее из этого же четверостишия читатель узнаёт, что ассирийские солдаты внезапно погибают, как будто пораженные десницей Господа, хотя ничто не предвещало поражения. Байрон сравнивает теперь разбитую ассирийскую армию с осенними листьями, развеянными холодным ветром. Это образное сравнение контрастирует с предыдущим, описывающим красоту и мощь наступавшей армии. Сравнивая ассирийцев с увядшими осенними листьями, лежащими под ногами, поэт подчеркивает, что их стройные ряды превратились в хаотично разбросанные по полю тела.

Оксюморон, «фигура речи, состоящая в соединении двух антонимических понятий (двух слов, противоречащих друг другу)»²², также может лежать в основе образа. Отстаивая форму сонета, к которой после Уильяма Шекспира английские поэты прибегали всё реже, Уильям Вордсворт написал “The Sonnet’s Scanty Plot”.

Nuns fret not at their convent's narrow room;
And hermits are contented with their cells;
And students with their pensive citadels;
Maids at the wheel, the weaver at his loom,
Sit blithe and happy; bees that soar for bloom,
High as the highest Peak of Furness-fells,
Will murmur by the hour in foxglove bells:
In truth the prison, unto which we doom
Ourselves, no prison is: and hence for me,
In sundry moods, 'twas pastime to be bound
Within the Sonnet's scanty plot of ground;
Pleased if some Souls (for such there needs must be)
Who have felt the **weight of too much liberty**,
Should find brief solace there, as I have found.

Вордсворт обращает внимание читателя на то, что в нашем мире все живут по определённым правилам. Поэт, в частности, говорит о форме сонета, который, по его мнению, является эталоном истинной поэзии. Вордсворт пытается предостеречь молодое

²² О.С.Ахманова. Словарь лингвистических терминов. – М., 1969. – С. 231.

поколение от пустой траты сил на эксперименты в творчестве, ведь в конце они устанут от такой чрезмерной свободы, ибо она, судя по опыту поэта, обременительна: “the weight of too much liberty”.

Свободу обычно не ассоциируют ни с тяжелым грузом, ни с жизненными трудностями. Исходя из общепринятых понятий, чрезмерная свобода должна быть приятной и желанной. Употребив оксюморон, Вордсворт заставляет глубже вникнуть в понятие свободы. В сонете противопоставляются не только “weight” и “liberty”, но и “liberty” и “prison”. То, как Вордсворт описывает «неволю» (“prison”), тоже является своего рода «оксюмороном»: “In truth the prison, unto which we doom/Ourselves, no prison is”. У него “prison” лишено отрицательных коннотаций, а “liberty”, наоборот, эти коннотации приобретает за счёт сочетания со словами “weight” и “too much”.

В разделе 1.2 «Стилистически немаркированные способы» речь идёт о таких лексико-синтаксических способах создания образов, как неметафорическая аналогия, символическое использование слов, описание.

Аналогия в самом общем смысле - это равенство соотношения частей двух предметов. В переводе с греческого “*analogia*” значит «соответствие, сходство». В отличие от сравнения, которое указывает на сходство двух предметов или явлений, прибегая к аналогии, автор сопоставляет ситуации: аналогия сравнивает две ситуации или пары понятий, которые имеют одинаковые отношения. В отличие от тропов, аналогия более ясна и сходство, которое она подчеркивает, бывает более очевидным. В отличие от метафоры, аналогия не производит замены понятий, а лишь проводит параллели между некоторыми присущими им аспектами. В неметафорических аналогиях слова употребляются в их прямых значениях.

В стихотворении “Old Age” английского поэта Эдмонта Уоллера проводится аналогия между морем в безветренную погоду и человеком в преклонном возрасте:

When we for age could neither read nor write,

The subject made us able to indite.

The soul, with nobler resolutions decked,

The body stooping, does herself erect:

No mortal parts are requisite to raise

Her that, unbodied, can her Maker praise.

The seas are quiet when the winds give o'er:

So calm are we when passions are no more;

For then we know how vain it was to boast

Of fleeting things, so certain to be lost.

Clouds of affection from our younger eyes

Conceal that emptiness which age descries.

С помощью аналогии “The seas are quiet when the winds give o'er:/So calm are we when passions are no more” поэт предлагает читателю увидеть старость такой, какой он её видит сам. Главное, на чём поэт делает акцент – это спокойствие, на которое обращается внимание в обеих частях аналогии (“the seas are quiet – so calm are we...”). В данном случае аналогия прозрачна, однако бывают случаи, когда от читателя требуется более

глубокое проникновение в текст, как, например, в стихотворении “The Silent Lover” Уолтера Рэли:

Wrong not, sweet empress of my heart,
The merit of true passion,
With thinking that he feels no smart,
That sues for no compassion.

**Silence in love bewrays more woe
Than words, though ne'er so witty:
A beggar that is dumb, you know,
May challenge double pity.**

Then wrong not, dearest to my heart,
My true, though secret passion;
He smarteth most that hides his smart,
And sues for no compassion.

Проводя аналогию между «любовью» и «нищим». Рэли говорит о том, что молчание в любви более красноречиво, оно более искренне и поэтому вызывает больше сострадания. Точно так же немой нищий может вызвать ещё большую к себе жалость, чем просто нищий. В этой аналогии соплагаются “silence in love” и “a beggar that is dumb”. Как в любой аналогии, где основные элементы одной части имеют «пару», или зеркальное отражение в другой части, здесь эти понятия обогащаются за счёт друг друга

Художественно-эстетическая роль **символа** состоит в замещении наименования жизненного явления или предмета в поэтической речи иносказательным, условным его обозначением, чем-либо напоминающим это жизненное явление.²³ В отличие от иконических знаков, значение символов выходит за рамки внешнего сходства с репрезентируемым содержанием. Необходимо также учитывать разницу между символом и метафорой.²⁴

В своем стихотворении “Up-hill” Кристина Россетти рисует ведущую в гору дорогу. Она показывает, с какими трудностями приходится сталкиваться на этом пути человеку. В конце дороги на вершине холма поэтесса надеется обрести покой и забыть о повседневной суете бытия.

Does the **road** wind up-hill all the way?
Yes, to the very end.
Will the day's **journey** take the whole long day?
From morn to night, my friend.

Дорога, ведущая к вершине, символизирует саму жизнь: путешествие по ней, которое должен совершить каждый, непростое и непредсказуемое. Ведущая вверх дорога петляет, указывая на трудности, с которыми приходится сталкиваться человеку. Тем не

²³ По мнению В.В. Манатова. «Символ... является не просто безразличным знаком, а таким знаком, который уже в своей внешней форме заключает в себе содержание выявляемого им представления... В подобных символах чувственно наличные предметы уже в своём существовании обладают тем значением, для воплощения и выражения которого они употребляются». В.В. Манатова. Образ, знак, условность: Монография. – М., 1980. – С. 15.

²⁴ Н. Д. Арутюнова. Метафора и дискурс. // Теория метафоры / Под ред. Н. Д. Арутюновой. – М., 1990. – С. 22-26.

менее, этот жизненный путь нужно пройти до самого конца, несмотря на все трудности.

Отдохнуть человек сможет, только с наступлением темноты (“night”, “dark hours”), которая здесь символизирует смерть. Россетти говорит и о месте для ночлега (“an inn”, “a resting place”), которое можно рассматривать как некое вечное пристанище:

But is there for the **night** a **resting-place**?
A roof for when the slow **dark hours** begin.
May not the darkness hide it from my face?
You cannot miss that **inn**.

Поэтесса верит, что в конце жизненного пути можно отдохнуть от долгого путешествия и обрести покой. В «доме у дороги» никому не откажут в гостеприимстве.

При обсуждении разницы между символом и метафорой в диссертации подчёркивается, что критерием символичности стихотворения является то, что оно может быть понято одновременно на двух уровнях: буквальном (можно представить себе ситуацию, когда путник поднимается на вершину холма и устраивается там в гостинице на ночлег) и иносказательном (путешествие на вершину холма – это жизненный путь, заканчивающийся смертью). Стихотворение же, состоящее из развёрнутой метафоры, буквально понять нельзя; у него будет только иносказательный смысл. Ещё одной характерной чертой символических стихотворений является их абстрактность и искусственность.²⁵

Описание – один из способов художественного представления предметов, персонажей и ситуаций, который, прежде всего, широко используется в прозе. Поэту в силу того, что он обязан подчиняться законам стихосложения, приходится максимально сжимать свои мысли и выбирать те детали, которые наилучшим образом выражают суть изображаемого. Различают статическое и динамическое описания. Статическое описание «не входит во временное развёртывание действия и прерывает развитие событий». Динамическое описание, наоборот, «включено в событие и не приостанавливает действия; например, пейзаж даётся через восприятие персонажа по ходу его передвижения в пространстве»²⁶. Говоря об описании в поэзии, мы в первую очередь имеем в виду «динамические» описания природы.

Печальный осенний пейзаж служит основой для образа в стихотворении Томаса Худа “We Watched Her Breathing”:

We watched her breathing through the night,
Her breathing soft and low,
As in her breast the wave of life
Kept heaving to and fro.

So silently we seemed to speak,
So slowly moved about,

²⁵Как отмечает Н. Д. Арутюнова, «метафора выражает языковые значения, заключённые в образную оболочку (“vehicle”); символ - общие идеи. Поэтому символы не могут обозначать случайное, и разговор об общих идеях, выраженных в искусстве и его образах, почти автоматически трансформирует эти последние в символы». (Н. Д. Арутюнова. Метафора и дискурс.//Теория метафоры./Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 1990. – С. 25). См. также: V. Zadornova, J. Flyagina “Linguopoetics: Old Objectives, New Ideas/New Developments in Modern Anglistics/Akhmanova Readings ’97. – М., 1998. – С. 25-26.

²⁶ Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 260.

As we had lent her half our powers
To eke her living out.

Our very hopes belied our fears,
Our fears our hopes belied, –
We thought her dying when she slept,
And sleeping when she died.

**For when the morn came dim and sad,
And chill with early showers,
Her quiet eyelids closed, – she had
Another morn than ours.**

В этом стихотворении рассказывается о гибели близкого для лирического героя человека. В произведении, состоящем из четырех строф, в первых трех поэт пишет о том, как близкие умирающей женщины боролись за ее жизнь, но все попытки спасти её оказались безуспешными. В четвертой строфе Худ описывает погоду в то утро, когда она умерла: "... the morn came dim and sad,/And chill with early showers...", – практически не используя тропов и фигур речи. Правда, "the morn came...sad" можно рассматривать как перенос эпитета, однако он не является оригинальным, так как подобные случаи (например, "it was a sad day") зарегистрированы в словарях. Поэт говорит, что даже природа в то утро была печальна. Пасмурная погода и дождь создают унылое настроение, настраивают на грустный лад, находясь в полном соответствии с темой стихотворения. Интересно, что описание погоды даётся в начале последней строфы, до того как сообщается о смерти героини, но читатель уже по этому описанию догадывается, что произошло. Таким образом описание может предвосхищать события, о которых речь пойдёт позже.

Проанализированный материал свидетельствует о том, что описания могут: 1) создавать определённое настроение, связанное с темой стихотворения, 2) быть созвучны внутреннему настрою поэта (лирического героя) или 3) предвосхищать будущие события. Во всех этих случаях они прямо или косвенно участвуют в создании поэтических образов.

В главе 2 «Звуковые эффекты как основа поэтического образа» рассматриваются возможности создания поэтических образов с помощью единиц фонетического уровня, т.е. звуков. Одним из простейших способов создания звуковых образов является звукоподражание. В художественном тексте могут использоваться также сочетания слов, которые не являются звукоподражательными, однако повторение звуков которых в сочетании со звукоподражательными словами создает необходимый акустический эффект, например: "And the silken, sad, uncertain,/ **Rustling** of each purple curtain", (Э. По, "Raven").

Но сочетания звуков сами по себе не выражают содержание, они лишь усиливают воздействие, оказываемое акустическим образом, имеющим несколько составляющих,

среди которых не последнюю роль играет лексическая.²⁷ Звуковой образ создается путем взаимодействия смысловой и фонетической сторон текста.

Яркие звуковые образы создаются в отрывке из поэмы Байрона “Childe Harold’s Pilgrimage”: “Roll on, thou deep and dark blue Ocean – roll!” В начале отрывка акустический образ основан на звукоподражании. Звук [r] напоминает нам о шуме морского прибора; легко представляются накатывающиеся на берег огромные волны. Далее звуковые средства вступают в более сложные отношения с содержанием. Байрон, говоря о противостоянии человека и природы и о том, что природа мстит человеку за разрушения, описывает то, как человек бесследно пропадает в морской пучине:

... upon the watery plain
The wrecks are all thy deed, nor doth remain
A shadow of man’s ravage, save his own,
When, for a moment, like a drop of rain,
He sinks into thy **depths** with **bubbling groan** –
Without a **grave** – **unknelled, uncoffined, and unknown.**

Особенно выразительны последние две строки. Именно в них сконцентрированы акустические средства, способствующие изображению человека, неотвратно погружающегося в морскую бездну. Так слово *depths* по своей природе какофонично: [r] перед [θ] с последующим [s], которые не очень удобны для произнесения, создают определённое настроение, подготавливая читателя к трагической концовке. Далее звукоподражательное словосочетание *bubbling groan* рисует картину захлёбывающегося, тонущего человека. Фонема [gr] (“groan”, “grave”) в свою очередь усиливает семантическое значение слов, создающих атмосферу ужаса и тревоги. И, наконец, очевидное чрезмерное использование [n] в последней строке в сочетании с анафорой и восходящей градацией является естественным завершением трагической сцены. К концу стихотворения темп повествования постепенно замедляется путём продления сонорных звуков [l] и [n] и достигает «нулевого уровня», создавая образ человека, уходящего в темную бездну.

Глава 3 «Лингвопоэтические функции ритма в поэтическом произведении» посвящена выяснению того, как ритм стиха участвует в создании поэтических образов. В целом можно установить связь между определённым поэтическим жанром и типом ритмического рисунка. Но это не даёт ответа на поставленные вопросы, так как это связи типологического характера, и к созданию поэтических образов они имеют лишь косвенное отношение. С другой стороны, «ритмическими образами» иногда считаются отклонения от ритма. Можно предположить, что любое отклонение от привычного ритма привлекает к себе внимание читателя, оказывает определённое воздействие²⁸ и привносит в ткань стиха дополнительную смысловую или эмоциональную нагрузку. Однако далеко не каждый ритмический перебой способен создать поэтический образ.

²⁷ Как отмечает И. В. Арнольд, «звуки языка вне значения и контекста фактами искусства не становятся». (И. В. Арнольд. *Стилистика современного английского языка*. – М., 1990. – С. 209).

²⁸ О. В. Александрова, Т. А. Комова. *Современный английский язык: морфология и синтаксис*. – М., 1998. – С. 192, 197.

Изучение материала позволило выделить две функции ритма в стихотворном произведении: **1) живописную и 2) собственно эстетическую.**

1) Ярким примером активного участия ритма в создании **«живописного»** образа является стихотворение Роберта Саути “The Cataract of Lodore”. Здесь ритмико-звуковое единство текста способствует воспроизведению картины водопада, низвергающегося с большой высоты.

В стихотворении Джона Драйдена “Song for St. Cecilia’s Day” отрывистый ритм передаёт барабанную дробь во время боевых действий.

The trumpet’s loud clangour
Excites us to arms,
With shrill notes of anger,
And mortal alarms.
The double double double beat
Of the thundering drum
Cries Hark! the foes come;
Charge, charge, ‘tis too late to retreat.

Здесь именно ритм является главной составляющей при создании эффекта барабанного боя. В середине стихотворения, написанного амфибрахийем, появляется ямбическая строка, которая на два-три слога длиннее предыдущих: “The double double double beat”. Такие перепады ритма характерны для барабанного боя. Имитация звучания барабана усиливается с помощью аллитераций.²⁹ Для передачи удара по барабану обязательно должны употребляться согласные “d”, “b”, “t”, для передачи отзвука сонорные “m”, “n”, а для дроби – раскатистое “r”, что мы и наблюдаем в данном примере. Большое значение здесь также имеют спондеи; они, как известно, способствуют замедлению темпа, например, в предпоследней строке в пяти слогах четыре стоят под ударением: “Cries Hark! the foes come”.

2) Об эстетической функции ритма можно говорить в тех случаях, когда с помощью ритма не просто создаётся картина какого-то явления действительности (водопада, барабанной дроби, движения морских волн и т. п.), а когда ритм каким-то образом связан с замыслом автора и помогает ему выразить некое художественное содержание.

Связь ритма и образа хорошо видна в следующем отрывке из поэмы Байрона “Childe Harold’s Pilgrimage”. Лирический герой описывает свое путешествие в Венецию. Стоя на Мосту вздохов, он представляет себе, какой могущественной была Венецианская республика много лет назад. Образы этой Венеции всплывают в сознании поэта как бы через дымку минувших дней. Подобный визуальный эффект широко используется в кинематографии: кадр становится все менее четким, и на его месте постепенно проявляется другой.

I stood in Venice, on the “Bridge of Sighs;”
A Palace and a prison on each hand:
I saw from out the wave her structures rise

²⁹ В большинстве языков мира в названии этого музыкального инструмента содержится ономапея, например: рус. «барабан», фр. Tambour, нем. Trommel, перс. tombak.

As from the stroke of the Enchanter's wand:
A thousand Years their cloudy wings expand
Around me, and a dying Glory smiles
O'er the far times, when many a subject land
Looked to the winged Lion's marble piles
Where Venice sate in state, throned on her hundred isles!

*She looks a sea Cybele, fresh from Ocean
Rising with her tiara of proud towers
At airy distance, with majestic motion,
A Ruler of the waters and their powers:
And such she was;—her daughters had their dowers
From spoils of nations, and the exhaustless East
Poured in her lap all gems in sparkling showers.
In purple was she robed, and of her feast
Monarchs partook, and deemed their dignity increased.*

In Venice Tasso's echoes are no more,
And silent rows the songless Gondolier;
Her palaces are crumbling to the shore,
And music meets not always now the ear:
Those days are gone—but Beauty still is here.
States fall—Arts fade—but Nature doth not die,
Nor yet forget how Venice once was dear.
The pleasant place of all festivity,
The Revel of the earth—the Masque of Italy!

Первые четыре строки описывают лирического героя, перед которым открывается живописная картина. Здесь пока нет нарушений в ритмико-синтаксической структуре стиха – синтаксическое деление совпадает с делением на строки. Это необходимо, чтобы подчеркнуть, что речь идет о настоящем моменте. Как только происходит переход к прошлому, ритмическая структура нарушается, и появляются текущие строки, которые как бы размывают четкий ритмический рисунок стихотворения: “A thousand Years their cloudy wings expand/Around me, and a dying Glory smiles/O'er the far times...”.³⁰ В строках появляются паузы, обусловленные этими стиховыми переносами. Таким образом, благодаря ритму, картина в сознании повествователя теряет четкие очертания. Поэт задумывается о былых днях славы Венеции.

В третьей строфе Байрон вновь обращается к настоящему. Ритм постепенно выравнивается, синтаксическое деление стиха вновь соответствует метрическому: “In Venice Tasso's echoes are no more,/And silent rows the songless Gondolier”.

Таким образом, переход от настоящего момента, от того, что поэт может наблюдать вокруг себя, к картинам прошлого, возникающим в сознании героя, осуществляется не только на уровне содержания, но и подкрепляется с помощью одного из ритмических параметров – соотношения синтаксического и поэтического (метрического) деления стиха. Противопоставление былого могущества Венеции её

³⁰ Как отмечает Л. Л. Баранова, в произведениях художественной литературы подобные изменения напрямую связаны «со стремлением писателя оказать определённое эстетическое и эмоциональное воздействие на читателя». (Л. Л. Баранова. Онтология английской письменной речи. – М., 1998. – С. 124).

теперешнему упадку находит отражение в ритмической структуре, которая, пусть опосредованно, способствует выражению этого художественного содержания.

Повтор слов, фраз и целых строк также является составной частью ритма стихотворения. Кроме чисто ритмической, повтор может выполнять эстетическую функцию, когда он так или иначе способствует передаче художественного содержания. Так в стихотворении Остин Добсон “When I saw you last, Rose” повтор акцентирует внимание читателя на неумолимом и стремительном беге времени. В “An Autumn Rain Scene” Томаса Харди повтор играет объединяющую композиционную роль, а у Г. Лонгфелло в стихотворении “The Tide Rises, The Tide Falls” повтор усиливает проходящее через всё стихотворение противопоставление моря как вечного источника жизни и движения и преходящего характера человеческой жизни.

В данной главе делается вывод о том, что ритмические вариации не случайны и либо отражают поворот в движении стиха, либо заостряют внимание на той или иной детали и т. д. При этом ритм никогда не воспринимается в стихе изолированно, а только в единстве с синтаксическим и семантическим строением текста; в совокупности они создают неповторимую «ритмическую интонацию», индивидуальную для каждого текста.

Обобщая выводы по главам **2 и 3 Части II**, необходимо отметить, что звуковые и ритмические «образы» (в отличие от тех, которые создаются лексико-синтаксическими способами) не могут непосредственно выражать художественное содержание (за исключением тех случаев, когда они выполняют «живописную» функцию). Однако они участвуют в передаче этого содержания, усиливая его и привлекая к нему внимание читателя. Звуковые образы способны создать необходимую атмосферу и передать некие ощущения, в то время как при помощи ритмических средств создаются контрасты, происходит замедление и усиление темпа и т. п., и тем самым выделяются определённые элементы текста.

В Части III «Образ как часть поэтического текста и поэтической традиции» показана связь образа с разнообразными поэтическими контекстами и с филологической традицией.

Глава 1 «Предметная основа образа» посвящена трём понятиям, связанным с природой: «море», «звезда», «цветок».

На основе изучения большого объёма материала в диссертации показано, что «море» весьма часто становится основой для создания образа в англоязычной поэзии. Поэты проводят параллели между морем и временем, морем и жизнью, причём более глобальный образ (например, “ocean of time”, “sea of life”) может конкретизироваться в виде более мелких: “waves are years”, “minutes are like waves”, “people are islands” и т. п.

Часто жизнь человека представлена в английской поэзии в виде корабля, отправляющегося в морское плавание. Здесь море может символизировать полный опасностей окружающий мир. Морские приливы и отливы также очень часто служат источником образов. Морской прилив может ассоциироваться с зарождением вдохновения в душе поэта или с переполнением души любовью. Шум волн, их повторяющееся

монотонное движение во многих культурах символизируют безудержный бег времени. Бескрайние просторы океана, море во время шторма часто используется поэтами для создания образа свободы и непокорности и английская поэзия не является здесь исключением.³¹

Художественно-философское содержание, которое поэты стремятся выразить с помощью «морских образов», конечно, разнообразно и не сводится к некому списку тем. Однако представляется, что наиболее часто образ «моря» используется для того, чтобы напомнить о неумолимом беге времени и о вечной, непрекращающейся жизни природы, на фоне которой становится очевиднее бренность человеческого существования. Нередко море выступает в англоязычной поэзии как основной элемент природы, как её главный представитель. В таких стихотворениях речь часто идёт об отношениях человека и природы: гармонии или конфликте.³²

Как показывает анализ материала, чаще всего в англоязычной поэзии со «звездой» отождествляется возлюбленная. Здесь на первый план выступают следующие характеристики звезды и женщины, по которым происходит уподобление: красота, неповторимость, способность осветить жизнь/путь, и в то же время горделивость и недоступность. Как правило, положительные черты преобладают над отрицательными. Иногда звезда ассоциируется со страной, с её мощью и славой: если у страны есть звезда, которая её охраняет, ей ничего не страшно. В некоторых случаях усиление одной из характеристик звезды, например, её «невозмутимости» или «одио́чества» наводит поэта на размышления о человеческой судьбе или человеческих слабостях. В целом все «звёздные» образы обладают ярко выраженной положительной окраской.

Большинство стихотворений, основанных на «цветочных» образах, насквозь символично и они воспринимаются как маленькие притчи. За некоторыми исключениями, цветку уподобляется или ребёнок, или подобная ребёнку женщина, т. е. хрупкое, наивное, незащищенное существо. Часто это существо становится жертвой каких-то сил. Стихотворения, в которых с цветком сравнивается ребёнок, как правило, заканчиваются гибелью. Такие характеристики цветка, как хрупкость и недолговечность, могут стать поводом для размышлений поэта о недолговечности его творчества или даже о смысле человеческой жизни.

Проведённое исследование позволило выявить те механизмы, с помощью которых поэты создают образы. В первую очередь, это **отождествление одного предмета или явления с другим**. Можно считать, что полное отождествление происходит в символических стихотворениях. Отождествление может принимать форму **уподобления**, как это происходит, например, в стихотворении П. Б. Шелли, где море уподобляется времени, а волны годам; или в стихотворении М. Арнольда, где жизнь уподобляется морю, а люди – островам. В этих случаях на языковом уровне образ воплощается в виде тропа или фигуры речи (метафора, сравнение и т. п.).

³¹ A. Trencher. The Sea in English Literature. From Beowulf to Donne. – Lnd., 1926. – P. 49.

³² См. также В. Я. Задорнова, А. С. Матвеева. «Море» как элемент создания образа в английской поэзии». //Язык, сознание, коммуникация. Вып. №35. – М., 2007.

Однако образы могут создаваться в поэзии и через **ассоциативное сближение двух понятий, явлений или ситуаций**, как, например, в стихотворении Вордсворта, в котором свет звезды на закате дня ассоциируется с любовью уже немолодого человека. Такой образ часто выражается с помощью аналогии (см., например, стихотворение Г. Лонгфелло “The Sound of Sea”).

Среди других механизмов можно выделить **усиление характерной черты предмета, лежащего в основе образа**. Для «моря» это может быть вечное движение, необъятность, переменчивость; для «звезды» – красота, недостижимость, постоянство; для «цветка» – нежность, хрупкость, недолговечность и т. п. Нередко такое выделение одной из характерных особенностей предмета сопровождается аналогией или противопоставлением.

Образ может создаваться и с помощью так называемого **метонимического представления**, когда какой-либо предмет или явление выступает как один из главных элементов природы или вселенной, как её «представитель», когда речь идёт о природе или вселенной в целом (см., например, Байрон “Address to the Ocean” или Китс “Sonnet on the Sea”).

В Главе 2 ««Концептуальные метафоры» в английской поэзии» образы рассматриваются с точки зрения их принадлежности к поэтической традиции.

Согласно американским учёным Дж. Лакоффу и М. Джонсону, процессы мышления человека в значительной степени метафоричны³³. Метафоры пронизывают всю нашу повседневную жизнь и проявляются не только в языке, но и в мышлении и в действии. Обыденная понятийная система человека носит преимущественно метафорический характер, причем он этого даже не замечает. Метафоры как языковые выражения возможны именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека. Эти положения иллюстрируются в книге такими «метафорическими понятиями» (или «концептуальными метафорами»), как “argument is war”, “time is money”, “life is a gambling game”, “the mind is a container”, “ideas are plants”, “understanding is seeing” и др.

Отталкиваясь от этой теории, которая касается повседневного языка, логично предположить, что то же самое происходит и с языком поэтическим. По аналогии с концептуальными метафорами в обыденном языке можно выделить концептуальные метафоры в поэзии.³⁴ В поэзии существует целый ряд устойчивых аналогий, в рамках которых создаются образы. Например, солнце отождествляется с золотом, луна с серебром; старость – с осенью; весеннее цветение – со снегом; жизнь может интерпретироваться как дорога, путешествие, театр, игра, свет, и т. п.

³³ G. Lakoff, M. Johnson. *Metaphors We Live By*. – Chicago-Lnd., 1980.

³⁴ Тезис о том, что каждый поэтический образ не случаен, а существует в ряду других, сходных с ним образов выдвигает Н. В. Павлович на основе исследования обширного материала русской поэзии. Она отмечает, что поэты и писатели используют уже существующие модели, или парадигмы, приспособивая их к своим художественным целям. Каждый поэтический образ имеет инвариант, то есть реализует некую парадигму. Этот инвариант образа существует, если можно так выразиться, в поэтической понятийной картине мира. (Н. В. Павлович. *Язык образов./Парадигмы образов в русском поэтическом языке*. – М., 2004). О концептуальных метафорах в англоязычной поэзии см. G. Lakoff, M. Turner. *More than Cool Reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago - Lnd., 1989.

Под «концептуальной метафорой» в диссертации понимается «инвариант» ряда сходных образов, которые традиционны и достаточно распространены в поэзии. Был выделен ряд концептуальных метафор, связанных с понятиями «любовь» (любовь – болезнь, любовь – боль, любовь – потеря свободы, любовь – огонь), «жизнь» (жизнь – путь, жизнь – поток, жизнь – игра, жизнь – сон/мечта), «старость» (старость – осень, старость – увядание природы). В то же время детали, создающие образ, несмотря на принадлежность к абстрактной модели, делают его уникальным. Так, например, глобальная концептуальная метафора «любовь – потеря свободы» конкретизируется в таких более мелких концептуальных метафорах, как «любовь – тюрьма», «любовь – клетка», «любовь – рабство» и т. д. Каждая из этих метафор обращает внимание читателя на ту или иную грань образа.

Изучение лирической английской и американской поэзии XVI-XIX вв. показало, что одними из наиболее распространённых концептуальных метафор, относящихся к любви, в поэтическом языке являются: 1) любовь – болезнь, 2) любовь – боль, 3) любовь – потеря свободы, 4) любовь – огонь.

Концептуальная метафора «любовь – болезнь», например, раскрывается в англоязычной поэзии следующим образом.

Влюблённость часто напоминает состояние нездорового: “Love is a **sickness** full of woes,/All remedies refusing” (S. Daniel) или безумного (“Love’s **madness** he had known” (J. Keats)) человека. Повседневный английский язык изобилует метафорами, которые указывают на аналогию “love is madness” («любовь – безумие»): “She drives me crazy”, “he lost his mind”, “she is madly in love with him”. Однако, все эти метафоры мёртвые и настолько прочно вошли в повседневный обиход, что мы уже не замечаем их творческую составляющую. В поэзии же аналогия «любовь – безумие» становится частью более общей концептуальной метафоры «любовь – болезнь», при этом строки, относящиеся к ней, дают нам более сложную, чем в повседневном языке, картину. Метафоры, отражающие душевные переживания, уже не являются простыми носителями информации; они являются частью законченного произведения, в котором все компоненты взаимосвязаны и выполняют определённую роль. Концептуальные метафоры, реализуясь в поэтических контекстах, приобретают новые оттенки. Так, например, «любовь – безумие» в каждом отдельно взятом тексте будет поворачиваться новыми гранями: “The mystic deliria, the **madness** amorous, the utter abandonment” (W. Whitman), “And to be wroth with one we love,/Doth work like **madness** in the brain” (S. Coleridge).

Несмотря на то, что любовь как болезнь скорее относится к психической сфере человека (“Love is a torment of the mind” или “Love is a sickness full of woes”, S. Daniel), огромное количество произведений обращает внимание на физическое воздействие влюблённости на человека. В некоторых случаях любовь прямо сопоставляется с физическим недугом и рассматривается как конкретная болезнь (“Love is a universal migraine”, R. Graves), в других используется более общее слово – “plague”, которое может реализовать как прямое, так и переносное значение: “Love might make me leave loving, or

might try/A deeper **plague**, to make her love me too” (J. Donne); “Orpheus I am, come from the deeps below,/To thee fond man the **plagues** of love to show” (J. Fletcher). Но подавляющее большинство стихотворений описывают состояние влюблённого человека, используя симптомы некоего абстрактного физического недомогания: “...I **starved** for you;/My **throat was dry** and my **eyes hot to see**” (R. Brooke), “And who could play it well enough/If **deaf** and **dumb** and **blind** with love?” (W. B. Yeats), “A bright **stain on the vision**/Blotting out reason” (R. Graves), “...my lips and eyelids **pale**./My cheek is **cold** and white, alas!/My heart beats **loud** and **fast**;” (P. B. Shelley)

Влюблённому человеку может казаться, что он умирает: When sighs have wasted so my breath/That I lie **at the point of death**: (H. Howard), “I die! I faint! I fail!” (P. B. Shelley). Но такой выход из сложившейся ситуации порой считается поэтами благом: “Oh! press [my **heart**] close to thine again,/Where it **will break at last**.” (P. B. Shelley)

Концептуальная метафора «любовь – болезнь» реализуется также с помощью глагола “to cure”, особенно в сочетании с “heart”: “Love is the passion which endureth,/Which neither time nor absence **cureth**” (M. A. Lamb), “A fairer hand than thine shall **cure**/That **heart** which thy false oaths did wound;” (T. Carew), “But wilt thou **cure thine heart**:/Of love and all its smart” (T. Beddoes). Чаще всего этот глагол встречается в отрицательных и вопросительных конструкциях, что говорит о невозможности излечиться от «болезни любви».

Почти все концептуальные метафоры, касающиеся любви: «любовь – болезнь», «любовь – потеря свободы» и «любовь – боль» иронично объединила в своём стихотворении “Freedom” английская поэтесса XX века, писавшая под псевдонимом Ян Стратер.³⁵

Now heaven be thanked. I am out of love again!
I have been long a slave, and now am free:
I have been tortured, and am eased of pain:
I have been blind, and now my eyes can see:
I have been lost, and now my way lies plain:
I have been caged, and now I hold the key:
I have been mad, and now at last am sane:
I am wholly I that was but half of me.
So a free man, my dull proud path I plod,
Who tortured, blind, mad, caged, was once a God.

Глава 3 «Образ и его структурно-композиционная роль» посвящена роли образов в организации текста поэтического произведения.

Проанализированный материал показал, что взаимосвязь образа и композиции может проявляться: в виде 1) кольцевой структуры, 2) развёрнутого образа, 3) серии образов, и 4) одного центрального образа.

При **кольцевой композиции** поэтический образ как бы обрамляет всё повествование. Появляясь в начале и в конце стихотворения, образ не является простым повтором. Он приобретает дополнительные черты за счёт того, что читателю приходится

³⁵ Jan Struther – псевдоним Джойс Энстратер Плацек (Joyce Anstruther Placzek, 1901-1953).

его переосмысливать. Автор возвращает читателя к поэтическому образу, который теперь уже рассматривается с учётом всего повествования. Таким образом, у читателя появляется возможность сопоставить свои первые впечатления от образа с ощущениями, которые он переживает, прочитав всё стихотворение. Появляясь вначале, образ привлекает к себе внимание той или иной чертой, полностью раскрываясь лишь в конце произведения.

Наиболее ярко демонстрирует взаимосвязь всех художественных элементов в тексте **развёрнутый образ**. При такой композиционной структуре образ раскрывается постепенно, с каждым словом, с каждой строчкой, обрастая всё новыми деталями, подобно снежному кому.

В стихотворениях, где присутствует **серия** равноправных, но взаимосвязанных **образов**, каждый из них как бы является гранью идейно-художественного замысла поэта, который шаг за шагом раскрывается перед читателем.

Даже в стихотворениях, изобилующих стилистическими приёмами, **один образ** может выделяться на фоне остальных. Тем самым он берёт на себя основную смысловую и эстетическую нагрузку и заставляет все остальные художественные средства «работать» на него. Всё стихотворение рассматривается и оценивается путём сопоставления всех его элементов с этим главным образом.

В **Заключении** подводятся итоги проведённого исследования и обобщаются основные результаты работы.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях, в том числе в изданиях, соответствующих списку, рекомендованному **ВАК**:

1. **Лексические и лексико-синтаксические средства воплощения поэтических образов//Вестник Военного Университета. Филология. – М.: ВУ. – 2010. – №1. – с. 115-121.**
2. **Художественные функции ритма в поэтическом произведении//Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – М.: МГУ. – 2009. – №6. – с. 135-148.**
3. Концептуальные метафоры, связанные с понятием «любовь», в английской и русской поэзии//Язык, сознание, коммуникация. – М.: МАКС Пресс. – 2009. – Вып. 39. – с. 101-117.
4. От звукового подражания к звукообразу//Вопросы гуманитарных наук. – М.: Спутник+. – 2003. – №1. – с. 211-216.
5. «Что без страданий жизнь поэта...»//Вопросы гуманитарных наук. – М.: Спутник+. – 2003. – №1. – с. 177-186.