

*На правах рукописи*

**МАТВЕЕВА Анна Сергеевна**

**ПАРАДИГМЫ ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ  
В ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ  
(на материале англоязычной поэзии)**

Специальность 10.02.04 – германские языки

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва 2011

Работа выполнена на кафедре английского языкознания филологического факультета ФГОУ ВПО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ: доктор филологических наук,  
профессор кафедры английского языкознания  
филологического факультета  
**Задорнова Велта Яновна**  
ФГОУ ВПО «Московский государственный  
университет имени М.В. Ломоносова»

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ: доктор филологических наук, профессор,  
зав. кафедрой английского языка для  
естественных факультетов факультета  
иностранных языков и регионоведения  
**Полубиченко Лидия Валерьяновна**  
ФГОУ ВПО «Московский государственный  
университет имени М.В. Ломоносова»

кандидат филологических наук, доцент  
института лингвистики  
**Семенюк Евгения Вячеславовна**  
ГОУ ВПО «Российский государственный  
гуманитарный университет»

ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ: ГОУ ВПО «Московский архитектурный  
институт (Государственная академия)»

Защита диссертации состоится 14 апреля 2011 года в \_\_ часов на заседании диссертационного совета Д 501.001.80 при ФГОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова» по адресу: 119991, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в библиотеке 1-го учебного корпуса ФГОУ ВПО «Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова».

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ 2011 г.

Учёный секретарь  
диссертационного совета  
профессор

Т.А. Комова

Термин «образ» используется в различных гуманитарных дисциплинах, таких как философия, психология, эстетика, искусствоведение, поэтика, литературоведение. В филологии до сих пор нет четкого определения этого понятия, и среди филологов нет единодушия в вопросе о принципиальной необходимости этого термина ввиду расплывчатости его определений<sup>1</sup>. Для литературоведов главными факторами оказываются содержательная сторона образа, а также идея о том, что это способ отражения действительности и образы представляют собой обобщенные портреты и картины человеческой жизни<sup>2</sup>. Среди языковедов наблюдается тенденция отождествлять образ с тропом, что не является правомерным, так как троп – это не более, чем употребление слова в переносном значении, в то время как образ не отделим от общего смысла художественного произведения<sup>3</sup>. Можно предположить, что образ является связующим элементом, «посредником» между содержанием текста и его языковым выражением. Он обеспечивает необходимую концептуальную связь между уровнем языкового выражения (лингвостилистическим уровнем) и глобальным художественным содержанием литературного произведения<sup>4</sup>.

Одним из способов проникновения в суть художественного образа является его изучение в историческом плане. Известно, что понятие образа функционирует в исследованиях, посвященных изучению истории литературы, в которых высказывается мысль о повторяемости в литературных произведениях образов, мотивов, сюжетов и типов<sup>5</sup>. Каждая новая поэтическая эпоха по-новому интерпретирует уже известные образы, предлагая их новые модификации и комбинации. «Вся работа поэтических школ сводится, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их»<sup>6</sup>. Именно узнавание знакомого образа в его новом воплощении доставляет наслаждение читателю.

В последнее время и на Западе, и в России усилился интерес к вопросам, связанным с механизмами порождения метафорических структур, с преобразованием ментальных категорий в языковые в процессе метафорического отображения действительности. Дж. Лакофф и М. Джонсон приходят к выводу о метафоричности человеческого сознания, которая проявляется в повседневной речи при помощи устоявшихся метафор<sup>7</sup>. Говоря о метафоричности мышления и языка человека, который склонен к описанию реалий одной жизненной сферы посредством единиц из других сфер, они вводят термин “metaphoric concept/conceptual metaphor” (концептуальная метафора). Это некая абстрактная аналогия, существующая в понятийной системе носителей языка. По аналогии с обыденным языком, существуют концептуальные метафоры и в понятийной системе языка поэзии. В то время, как для русской поэзии было проведено детальное исследование концептуальных метафор, английский

---

<sup>1</sup> См., напр., Липгарт А. А. Методы лингвопоэтического исследования. – М., 1997. С. 89; The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. / Ed. by A. Priminger and T. V. F. Brogan. – Princeton University Press, 1993. – P. 557.

<sup>2</sup> См., напр., Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1976. – С. 60; Волков, И. Ф. Теория литературы. М., 1995. – С. 75.

<sup>3</sup> Винокур Г. О. О языке художественной литературы // Сборник статей. – М., 1991. – С. 27.

<sup>4</sup> Задорнова В. Я. Парадигмы образов в английской поэзии. // Культура народов Причерноморья. / Научный журнал. – №82, т.1. – Симферополь, 2006; см. также Шахбаз С. Образ и его языковое воплощение. – Дисс. ... канд. филол. наук, – М., 2010.

<sup>5</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989.

<sup>6</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. – М., – 1983. – С. 10.

<sup>7</sup> Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. – Lnd, 1981. – P. 4.

материал в таком плане не изучался, если не считать книги Лакоффа и Тернера<sup>8</sup>, которые, однако, не рассматривали концептуальные метафоры в диахронии. Особенно важными для данной диссертации являются работы Н. В. Павлович<sup>9</sup>, которая, изучив обширный материал языка русской поэзии, выдвинула тезис об инвариантности словесного поэтического образа. Согласно ее теории, за каждым образом стоит определенный инвариант, модель, или парадигма, ставящая образ в группу сходных с ним образов. Термин «парадигма образа» используется ею в двух значениях: как «инвариант ряда сходных с ним образов, который состоит из двух устойчивых смыслов, связанных отношением отождествления»<sup>10</sup> и как «множество образов, в которых этот инвариант реализуется»<sup>11</sup>. Поскольку второе определение больше соответствует общепринятому пониманию термина «парадигма», в данной диссертации используется именно это определение, но в слегка измененном виде: «парадигма образа – это инвариант образа (или концептуальная метафора) в совокупности со всеми его (ее) реализациями в поэтических текстах».

Реферируемая диссертация посвящена изучению речевых репрезентаций парадигм образов в их историческом развитии на материале английской и американской поэзии. В данной работе делается попытка проследить развитие образных представлений, связанных с понятиями ЖИЗНЬ, СМЕРТЬ, ЛЮБОВЬ, лежащими в основе любой культуры, в англоязычной поэзии. Когда та или иная парадигма образа появилась в английской поэтической картине мира, какие качественные и количественные изменения претерпели языковые выражения парадигм на протяжении веков? Одной из причин, почему именно эти понятия были выбраны для данного исследования, является их емкость и философская насыщенность, что заставляло поэтов разных эпох обращаться к творческому осмыслению этих непреходящих явлений. Другой причиной является то, что не существует объективной точки зрения на природу жизни, смерти и любви в силу абстрактности изучаемых понятий. Это открывает поэтам широкое поле для рассуждений, проведения аналогий и параллелей при попытке осмысления этих явлений. В работе эти три понятия рассматриваются вместе, так как их очень трудно отделить друг от друга, они фактически неразделимы. Существует немало поэтических контекстов, когда все три понятия встречаются вместе, в одной или соседних поэтических строках.

**Актуальность** диссертации обусловлена сложностью и неисчерпаемостью предмета исследования. Отсутствие единого общепринятого определения образа привело к появлению новых точек зрения на вопрос о его сущности. Несмотря на обилие подходов и ракурсов исследования образа, само это понятие все еще не является до конца изученным. Думается, что подход к изучению поэтических образов с точки зрения парадигм образов или инвариантов, существующих в понятийной поэтической картине мира, а также их рассмотрение в диахроническом плане позволит глубже проникнуть в суть этого явления.

**Новизна** данного исследования состоит в том, что в англоязычной поэзии были выделены образные аналогии, связанные с понятиями «жизнь», «смерть» и «любовь», которые впервые представлены как парадигмы образов. Новым является и то, что парадигмы поэтических образов (включающие концептуальные метафоры и их

---

<sup>8</sup> Lakoff G., Turner M. More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. – Chicago – Lnd., 1989.

<sup>9</sup> Павлович Н. В. Словарь поэтических образов. В 2-х т. – М., 1999; Павлович Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. – М., 2004.

<sup>10</sup> Павлович Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. – М., 2004, с. 14.

<sup>11</sup> Там же. – С. 53.

многочисленные поэтические реализации) были изучены с точки зрения их исторического развития, т. е. в диахронии. Сделана попытка определить источники данных уподоблений и ассоциаций. В результате исследования были выявлены основные тенденции исторического развития образных аналогий с упором на изменения в языковом выражении изучаемых парадигм.

**Теоретическая значимость** настоящей работы заключается в том, что, используя достижения когнитивной лингвистики, она вносит вклад в историческую поэтику, в лингвопоэтику и теорию поэтического языка. Намечены пути категоризации в поэзии, сведения обширного материала образной речи к ограниченному набору инвариантов. В результате предпринятой в работе попытки окинуть поэзию «взглядом сверху» было прослежено соотношение индивидуального и традиционного в поэзии.

**Практическая ценность** работы заключается в том, что в ней показаны новые ракурсы изучения поэзии, что может обогатить и расширить метод лингвопоэтического анализа. Полученные выводы можно использовать в лекциях по лингвопоэтике, а также на практических занятиях по интерпретации поэтических текстов.

**Предметом** исследования являются произведения английских и американских поэтов, содержащие образные представления о жизни, смерти и любви.

**Объект** исследования – парадигмы образов, связанные с понятиями «жизнь», «смерть», «любовь» с точки зрения их происхождения и развития.

**Цель** настоящего исследования заключается в том, чтобы проследить развитие парадигм образов, относящихся к понятиям «жизнь», «смерть» и «любовь» в англоязычной поэзии, на протяжении нескольких веков.

В связи с этим выделяется несколько конкретных **задач**:

- 1) определить концептуальные метафоры, связанные с понятиями «жизнь», «смерть» и «любовь» в англоязычной поэзии;
- 2) установить соотношение между ними;
- 3) выявить истоки этих аналогий;
- 4) определить, какие парадигмы исчезли из поэзии, а какие остались;
- 5) выяснить, в каком направлении развивалось языковое выражение рассматриваемых концептуальных метафор и какие средства языкового выражения были преобладающими в тот или иной период;
- 6) проследить, как менялось отношение к парадигмам образов и какие оценочные коннотации они приобретали на протяжении веков.

Поставленные в диссертационном исследовании вопросы изучаются на **материале** парадигм образов в стихотворных произведениях английских и американских поэтов разных эпох. Временной промежуток, к которому относятся изученные поэтические тексты, охватывает обширный пласт английской поэзии, начиная с середины 14 века и заканчивая началом 21 века. Среди проанализированных текстов произведения британских поэтов Томаса Уайетта (1503–1542), Эдмунда Спенсера (1552–1599), Уильяма Шекспира (1564–1616), Уильяма Вордсворта (1770–1850), Томаса Мура (1779–1852), Джорджа Гордона Байрона (1788–1824), Перси Биши Шелли (1792–1822), Джона Китса (1795–1821), Альфреда Теннисона (1809–1892), Роберта Браунинга (1812–1889), Мэтью Арнольда (1822–1888) и др. Материал также включает в себя произведения известных американских поэтов: Эдгара Алана По (1809–49); Генри Вордсворта Лонгфелло (1807–1882); Уолта Уитмена (1819–1892); Роберта Фроста (1874–1963) и др., а также некоторые стихотворения современных малоизвестных британских и американских авторов. Кроме поэтических произведений

16–20 вв., исследовался также материал Библии<sup>12</sup> и некоторые произведения Джеффри Чосера. В качестве источников поэтических текстов, выбранных для анализа, использовались различные антологии и сборники произведений отдельных поэтов, а также интернет-ресурсы. Кроме того, изучению подвергался тот научно-филологический аппарат, которым снабжены произведения классической литературы: «конкордансы», комментарии, словари цитат и т. п.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Истоки большинства парадигм образов, связанных с понятиями «жизнь» и «смерть», следует искать в Библии и дохристианской мифологии. Хотя появление аналогий ЖИЗНЬ=ТЕАТР и ЖИЗНЬ=ИГРА традиционно связывается с творчеством Шекспира, можно предположить, что эти уподобления (по крайней мере, первое из них) зародились еще в эпоху античности. Образные представления о любви восходят, как правило, к античной мифологии и лирике, а также к средневековой поэзии.

2. Инварианты парадигм образов могут представлять из себя не только метафорические уподобления (например, ЖИЗНЬ=ТЕАТР, СМЕРТЬ=СОН, ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ), но и метонимические сближения (например, СМЕРТЬ=ТЕМНОТА, ЛЮБОВЬ=БОЛЬ). В последнем случае не происходит сравнения понятий из разных областей, элементы аналогий относятся к одной области, например, темнота и боль являются признаками, по которым можно судить о понятиях «смерть» и «любовь» в целом.

3. Исследование выявило следующие тенденции исторического развития рассмотренных образных аналогий: ослабление или полное исчезновение религиозных коннотаций (как в случае с ЖИЗНЬ=ВРЕМЯ, ЖИЗНЬ=ПУТЬ, СМЕРТЬ=СОН), конкретизацию, (ЖИЗНЬ=ПУТЬ и «жизнь=путешествие», СМЕРТЬ=СОН и «могила=ложе», ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ и «любовь=безумие»), детализацию (в концептуальной метафоре СМЕРТЬ=СОН появляются сновидения (“dreams”), а ЖИЗНЬ=ТЕАТР реализуется не только с помощью слова “stage”, но и “actor”, “play”, “curtain” и т. п.) и эвфемизацию (например, когда поэтический синоним «смерти» “darkness” заменяется словами “night”, “twilight”, “the end of day”, лишенными отрицательных коннотаций).

4. Разнообразие языкового выражения парадигм обуславливается появлением синонимов существительного, выполняющего роль правого элемента концептуальной метафоры (например, в случае с парадигмой ЛЮБОВЬ=БОЛЬ это синонимы слова “pain”: “torment”, “smart”, “agony”, “ache” и т. п.), различных атрибутивных сочетаний, глагольных конструкций, тропов и фигур речи, включающих в себя метафору, метонимию, иронию, перифразу, оксюморон; а также обеспечивается за счет неявных способов сближения левого и правого элементов аналогии.

5. Отношение поэтов к той или иной парадигме образа может выражаться с помощью вопросительных или отрицательных конструкций. В первом случае поэты подвергают сомнению традиционное уподобление, во втором случае отрицают его (как, например, поэтесса 20 в. Мэри Фрай, для которой смерть не сон, а слияние с природой). Образные представления о «любви» как «болезни» и «потере свободы» со временем стали приобретать юмористическую окраску. Насмешливое отношение к боли, причиняемой стрелами Купидона, обнаруживается уже на ранних этапах (начиная с Шекспира). Реализация парадигмы ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ различна в «мужской» и «женской» поэзии: если мужчины в большой степени играют в потерю

---

<sup>12</sup> Был использован английский перевод Библии, известный под названием Библия короля Якова (The Authorized Version), вышедший в 1611 г.

свободы («пленников» и «рабов»), то женщины-поэты пишут о настоящей зависимости от мужчин, особенно в браке.

6. Проведенное исследование показало, что знание о том, откуда возникли и как развивались концептуальные метафоры, связанные с понятиями «жизнь», «смерть» и «любовь», может обогатить метод лингвопоэтического анализа. Изучение парадигм образов в диахронии позволяет рассматривать поэтический текст не изолированно, а как часть поэтической традиции. Такой подход помогает оценить соотношение индивидуального и традиционного в поэзии, глубже проникнуть в художественное содержание текста.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографии.

Во **Введении** определяется тема работы, формулируются цели исследования, ставятся его задачи, определяются основные термины и понятия, используемые в диссертации, объясняется актуальность, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы.

В **Главе 1 «Образ как связующий элемент поэтических текстов, обеспечивающий непрерывность литературной традиции»** дается обзор работ, в которых делались попытки проследить развитие образов, мотивов, сюжетов и типов в рамках сравнительно-исторического подхода к литературе. В исследованиях такого рода высказывается мысль о повторяемости в литературе образов и мотивов, которые заимствуются с некоторым переосмыслением из одной эпохи в другую. Чаще всего эти старые образы забываются, но если на них появляется «народопоэтический спрос, требование времени»<sup>13</sup>, они появляются снова, чем и объясняется литературное обновление некоторых сюжетов, поэтическое оформление старых, давно забытых легенд, таких, например, как легенда о Фаусте или сюжет о Дон-Жуане. Появление и развитие в литературе разных народов бродячих сюжетов А. Н. Веселовский объясняет «собираемостью» и «одномерностью» психики первобытного человеческого общества, которая, отражая человеческое мировосприятие, породила набор распространенных схем и формул<sup>14</sup>. Последние с течением времени обобщались и становились символами.

Швейцарский философ К. Г. Юнг, пытаясь объяснить природу человеческого воображения, выдвинул теорию о существовании моделей, схем или архетипов, находящихся в подсознании людей, исходя из идентичности и общности этих архетипов сознания для всех времен и народов. Понятие «архетип», которым оперирует Юнг, означает первичные схемы образов, воспроизводимые людьми бессознательно и заложенные в их воображении. Архетипы, «повторяющиеся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия»<sup>15</sup>, ярче всего выявляются в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях.

Исследователи, пытавшиеся проследить развитие образов на протяжении веков, часто обращались к мифу (А. А. Потебня, Е. М. Мелетинский, К. Г. Юнг, А. Ф. Лосев). Миф оказывается не только источником поэтической образности, но и основной предпосылкой и причиной возникновения образов в поэзии. Утверждая, что мифология

<sup>13</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 56.

<sup>14</sup> «Какой-то немецкий эрудит посвятил особую монографию одной поэтической формуле, проследив ее от народной песни до новых проявлений в изящной литературе: Wenn ich ein Voeglein waer! <нем. О, если бы я был птичкой!> Таких формул много» [Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 57].

<sup>15</sup> Юнг. К. Г. Архетип и символ. – М., 1991. – С. 192.

как вид мышления и продукт бессознательного поэтического воображения составляет «почву и арсенал ранних форм как религии, так и поэзии»<sup>16</sup>, Е. М. Мелетинский рассматривает миф в аспекте предыстории литературы.

Теория об очевидной повторяемости как основном «двигателе» развития литературы заставила ученых обратить внимание не только на повторяемые в литературе сюжеты и метафоры, но и на цитаты и аллюзии, которые можно рассматривать как связующие элементы между текстами разных эпох и жанров. Так, Л. В. Полубиченко, например, изучает цитаты и аллюзии в рамках направления, которое получает название «филологическая топология». Это направление занимается изучением художественных текстов с точки зрения их инвариантности, непрерывности, а также тождественности и различия. Термин «топология» заимствован ею из математики. Математическая топология изучает те свойства системы, которые не меняются при ее преобразовании: «предметом математической топологии является то постоянное, устойчивое и относительно неизменное, что характеризует тот или иной объект и обеспечивает его относительную тождественность самому себе на разных этапах развития во времени и пространстве»<sup>17</sup>. К филологии это понятие применимо постольку, поскольку на различных уровнях исследования здесь также приходится ставить вопрос об инварианте и вариантах. Выделяются два основных типа инварианта в филологии: инвариант-прототип, понимаемый как реально существовавший прежде языковой элемент, и инвариант-конструкт, т. е. абстрактная модель, создаваемая путем отвлечения от реальных фактов языка. Инварианты образов, рассматриваемые в данной диссертации, относятся ко второму типу. Они образуются в результате наблюдений над конкретными поэтическими образами и восхождения от уровня «живого созерцания» поэтического материала к уровню абстрактных обобщений. Исследуя цитаты в плане филологической топологии, Л. В. Полубиченко приходит к выводу, что «инвариант любой цитаты представляет собой неразрывное... единство структурного, семантического и функционального аспектов, ... но ведущую роль обычно играет какая-то одна сторона»<sup>18</sup>. При изучении речевого варьирования инварианта цитаты ею учитывается и диахронический аспект, т. е. ее существование и развитие в английской филологической традиции.

В Главе 2 «Парадигмы образов, связанные с понятием «жизнь» в англоязычной поэзии» рассматриваются концептуальные метафоры, связанные с понятием «жизнь» и их многочисленные языковые реализации в поэтических контекстах. Из общего списка выделенных инвариантов ЖИЗНЬ=ВРЕМЯ; ЖИЗНЬ=ПУТЬ; ЖИЗНЬ=ТЕАТР; ЖИЗНЬ=ИГРА; ЖИЗНЬ=БОЛЬ; ЖИЗНЬ=БОРЬБА; ЖИЗНЬ=СОН/МЕЧТА; ЖИЗНЬ=ПОТОК; ЖИЗНЬ=СВЕТ; ЖИЗНЬ=ОГОНЬ; ЖИЗНЬ=МИГ; ЖИЗНЬ=РАССКАЗ; ЖИЗНЬ=КНИГА; ЖИЗНЬ=ПРОСТРАНСТВО было выбрано четыре, которые были подвергнуты детальному изучению.

**2.1 Жизнь=время.** Признаком данной концептуальной метафоры в англоязычной поэзии часто является существительное “burden”, чье номинативно-производное значение: “something difficult or worrying that you are responsible for” зарегистрировано в современных толковых словарях<sup>19</sup> как менее частотное, чем номинативное значение этого слова (“something that is carried; load”).

<sup>16</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 164.

<sup>17</sup> Полубиченко Л. В. Филологическая топология в английской классической поэзии. – М., 1988. – С. 4.

<sup>18</sup> Полубиченко Л. В. Филологическая топология: теория и практика. / Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. – М., 1991, с. 20.

<sup>19</sup> Например, Longman Dictionary of Contemporary English. – Longman, 1995. – P. 172.

Есть все основания полагать, что уподобление жизни тяжкому бремени впервые встречается в Библии<sup>20</sup>, например, в следующих контекстах, в которых жизнь людей связана с бременем болезней, неприятностей и т. п.: “*I myself alone bear your cumbrance, and your burden, and your strife?*” (Deuteronomy 1:12), “...*the burden of all this people upon me...*” (Numbers 11:11). Кроме того, “burden” подразумевает и бремя грехов, результат неправедной жизни: “*For my iniquities are gone over my head: as an heavy burden they are too heavy for me*” (Psalm 38:4). В известном монологе Шекспира “To be or not to be” (Hamlet, III, 1) говорится о бремени, которое несет каждый человек на протяжении своего жизненного пути; это несчастья (“those ills we have”) и невзгоды (“these fardels bear”), с которыми неизбежно связана земная жизнь (“weary life”). При этом само слово “burden” здесь Шекспиром не используется. В ходе изучения других контекстов обнаружилось, что выражением парадигмы ЖИЗНЬ=БРЕМЯ у Шекспира часто служит словосочетание “weary life”, которое представляет собой перенос эпитета. Прилагательное “weary” встречается и в сочетании “to be weary of one’s life”, при этом уровень экспрессивности снижается: “*Salisbury is a desperate homicide; He fighteth as one weary of his life*” (Henry VI, Part I, I, 2); “*Lash hence these overweening rags of France, These famish’d beggars, weary of their lives*” (Richard III, V, 3).

Чаще всего стихотворения, в которых проводится параллель между понятием «жизнь» и тяготами или бременем, относятся к основной составляющей жизни каждого человека – работе. В Библии наряду с “burden” появляется существительное “travail” (=painful or laborious effort): “*I have seen the travail, which God hath given to the sons of men to be exercised in it*”. (Ecclesiastes 3:9)”. Труд в Библии рассматривается как Божье испытание, которое надо терпеливо выносить и не роптать.

Необходимо отметить, что в некоторых драмах Шекспира “travail” и “burden” появляются в одном контексте, например: “*Thirty-three years have I but gone in travail/ Of you, my sons; and till this present hour/ My heavy burden ne’er delivered*” (Comedy of Errors. V, 1). У современников Шекспира жизненная рутина, с которой сталкивается любой человек, может описываться с помощью синонимов “travail” и “toil” (=hard and continued labour, drudgery), которые сопоставляются не только благодаря семантическому, но и фонетическому сходству: “*With travail and with toil enough in fields we used to fare*” (N. Grimald (1519–1559)).

Есть все основания считать, что в 17–18 вв. “travail” (существительное и глагол) становится более распространенным, чем “burden” в качестве элемента языкового выражения инварианта ЖИЗНЬ=БРЕМЯ. Анализ произведений некоторых поэтов 17-18 вв., в которых жизнь ассоциируется с тяжким трудом, показал, что они развивают, в основном, библейские идеи, так как написаны на религиозные темы. Здесь земная жизнь, полная забот и труда (“toil”), противопоставляется успокоению на небесах (“eternal rest”): “*Toil’d here on Earth, retir’d to rest in Heaven...*” (A. Behn (1640–1689)); “*Remark each anxious Toil, each eager Strife...*” (S. Johnson (1709–1784)).

В стихотворениях 19 века появляются существительные “load” и “weight”, которые, наряду с “toil”, указывают на концептуальную метафору ЖИЗНЬ=БРЕМЯ: “*They [dreams] leave a weight upon our waking thoughts,/ They take a weight from off our waking toils...*” (G. G. Byron); “*Dark the life,/ And long the road,/ Till Love came/ To share the load!*” (J. Oxenham).

Большая часть современной англоязычной поэзии (конец 20 – начало 21 вв.), как выяснилось, перекликается с Библией и Шекспиром. Здесь также обнаруживается

<sup>20</sup> Здесь и далее примеры из Библии даются по “Holy Bible. Authorized King James Version”. – Colorado, 1987.

представление о жизни как о тяжелом бремени, которое пригибает человека к земле, сковывает его, не позволяет быть по-настоящему свободным: *“Life is a burden too great to bear”*; *“Life is the weight that holds my spirit low...”* (A. Langford (b. 1928)).

В целом можно отметить, что рассматриваемая парадигма на протяжении веков сохраняла религиозный оттенок, который исчезает только к 20 в. В плане выражения *“burden”*, слово, которое встречается в Библии и у Шекспира, вытесняется затем словами *“travail”* и *“toil”*. В 19–20 вв. появляются существительные *“weight”* и *“load”*, которые в современном английском языке (в отличие от *“burden”*) ассоциируются в первую очередь с номинативным значением «тяжесть, вес» и «груз». К концу 20 в. на первый план опять выходит *“burden”*, при этом бремя жизни почти во всех контекстах имеет негативную окраску.

**2.2 Жизнь=путь.** Можно предположить, что источником возникновения одной из самых распространенных образных аналогий является Библия. Чаще всего эта концептуальная метафора выражается при помощи словосочетаний *“the way somebody takes/keeps”*, *“the way someone has trodden”*, а также *“the way / the path of life”*: *“But he knoweth the way that I take: when he hath tried me, I shall come forth as gold. My foot hath held his steps, his way have I kept, and not declined”* (Job 23:11); *“Get you out of the way, turn aside out of the path, cause the Holy One of Israel to cease from before us”* (Isaiah 30:11); *“Thou wilt shew me the path of life: in thy presence is fulness of joy; at thy right hand there are pleasures for evermore”* (Psalm 16:11). *“The path of the just”* и *“the way of the wicked”* противопоставляются в Библии как стезя праведных пути не верующих в Бога: *“But the path of the just is as the shining light, that shineth more and more unto the perfect day. The way of the wicked is as darkness: they know not at what they stumble”* (Proverbs 4:18).

В Новом Завете изучаемая концептуальная метафора еще более явно обнаруживает значение, связанное с исканиями праведности человеком и обретению его душой Царства Божьего. Здесь *“way”* и *“path”* часто сочетаются с глаголами движения: *“Because strait is the gate, and narrow is the way, which leadeth unto life, and few there be that find it”* (Matthew 7:14); *“And these shall go away into everlasting punishment: but the righteous into life eternal”* (Matthew 25:46).

Парадигма ЖИЗНЬ=ПУТЬ встречается и у Шекспира. В отличие от Библии, в пьесах Шекспира отсутствует подтекст праведности и особого поведения человека, цель которого – переход в новую жизнь, связанную с вечным блаженством. В его произведениях «жизненный путь» человека может представлять собой совокупность его поступков. Словосочетание *“my way of life”* становится в произведениях Шекспира клишированным и может быть заменено словом *“life”*: *“my way of life/ Is fall'n into the sear, the yellow leaf;/ And that which should accompany old age...”* (Macbeth, V, 3). Другие словосочетания, которые прямо или косвенно указывают на уподобление жизни пути у Шекспира – это *“passages of life”*: *“But thou dost in thy passages of life/ Make me believe that thou art only mark'd/ For the hot vengeance and the rod of heaven/ To punish my mistreadings”* (Henry IV, Part I, III, 2) и *“all the courses of my life”*: *“And all the courses of my life do show/ I am not in the roll of common men”* (Henry IV, Part I, III, 1).

Примерно в 16 в. ЖИЗНЬ=ПУТЬ трансформируется в аналогию ЖИЗНЬ=ПУТЕШЕСТВИЕ, которая со временем становится инвариантной и развивается параллельно с исходной концептуальной метафорой. Сравнение жизни с путешествием часто встречается у Шекспира, где оно выражается словами *“pilgrimage”* или *“voyage”*: *“... and found good means/ To draw from her a prayer of earnest heart / That I would all my pilgrimage dilate...”* (Othello, I, 3); *“all the voyage of their life”* (Julius Cesar,

IV, 3). Как “voyage”, так и “pilgrimage” часто приобретают у Шекспира отрицательные коннотации, связанные с бессмысленностью или скоротечностью жизни: “*how brief the life of man/ Runs his erring pilgrimage...*” (As You Like It, III, 2).

О распространенности восприятия жизни как странствия, (“life”-“pilgrimage”) в 17 веке может свидетельствовать стихотворение Джона Донна *My Pilgrimage's Last Mile*: “... *here heavens appoint/ My pilgrimage's last mile; and my race,/ Idly, yet quickly run, hath this last pace...*” (J. Donne).

Исходная концептуальная метафора ЖИЗНЬ=ПУТЬ конкретизируется далее, выражаясь с помощью слова “road”, которое становится у поэтов 19-20 вв. синонимом слова “life”: “*Does the road wind up-hill all the way?/ Yes, to the very end*” (C. G. Rossetti. (1830–1894)); “*Two roads diverged in a yellow wood,/ And sorry I could not travel both/ And be one traveler...*” (R. Frost (1874–1963)); “*I've traveled more than half my road on earth...*” (J. Celes (b. 1957)); “*Every body has a life road,/ the opportunity of choosing*” (J. Dunbar (b. 1969)). Последний пример указывает на то, что использование слова “road” ассоциируется с выбором, который совершает человек в своей жизни.

В современной поэзии (конец 20 – начало 21 в.) парадигма ЖИЗНЬ=ПУТЬ выражается чаще всего с помощью слов “road” или “path”, причем уподобление «жизни» «дороге» может иметь форму простой констатации факта, без какого-либо образного развития изучаемой парадигмы: “*Life is a road, take it*” (P. Natarajan (b. 1994)). Аналогия ЖИЗНЬ=ПУТЕШЕСТВИЕ реализуется с помощью нейтрального существительного внутри данного семантического поля – “journey”. Это путешествие имеет начало и вполне предсказуемый конец: “*We all have different journeys,/ Different paths along the way...*”.

На основе диахронического изучения концептуальной метафоры ЖИЗНЬ=ПУТЬ можно сделать вывод о том, что развитие этой метафоры в английской поэзии происходило в сторону конкретизации, а также ослабления и полного исчезновения религиозных коннотаций. В Библии «путь жизни», который противопоставлялся «пути смерти», был наполнен высоким духовным смыслом и связывался с праведной жизнью человека. В классической английской поэзии выражается мысль о том, что «путь жизни» – это последовательность событий, которые происходят в жизни вне зависимости от того, совершает человек грехи или нет. Частое уподобление «жизни» «путешествию» привело к появлению нового инварианта ЖИЗНЬ=ПУТЕШЕСТВИЕ, который получил распространение в 16-17 вв., и сохранился до наших дней. С этого времени обе концептуальные метафоры развиваются параллельно. В современной поэзии наблюдается дальнейшая конкретизация парадигмы ЖИЗНЬ=ПУТЬ, на что указывает ассоциация жизни с «дорогой» (“road”).

**2.3 Жизнь=театр.** Появление образного представления ЖИЗНЬ=ТЕАТР обычно связывается с произведениями Шекспира: “*All the world's a stage,/ And all the men and women merely players;/ They have their exits and their entrances...*” (As You Like It, II, 7); “*When we are born, we cry that we are come/ To this great stage of fools*” (King Lear, IV, 6); “*I hold the world but as the world, Gratiano;/ A stage where every man must play a part,/ And mine a sad one*” (Merchant of Venice, I, 1). В большинстве контекстов уподобление «жизни» «театру» сопровождается отрицательными коннотациями, подчеркивающими быстротечность, иллюзорность жизни и беспомощность всех человеческих усилий.

Проведенный анализ показал, что популярность концептуальной метафоры ЖИЗНЬ=ТЕАТР в творчестве младших современников Шекспира и поэтов, живших в более позднее время, снизилась, а сама метафора несколько «измельчала». Она может выражаться, например, с помощью словосочетания “scenes of life”, которое по силе

воздействия уступает ярким шекспировским метафорам. У поэта 17 в. Н. Брейди оно используется синонимично словосочетанию “all forms of life”: “*Through all the changing scenes of life,/ in trouble and in joy,/ The praises of my God shall still/ my heart and tongue employ*” (N. Brady (1659–1726)). В 18 в. “scene(s) of life” окончательно лексикализуется и становится поэтическим штампом.

Интерес к концептуальной метафоре ЖИЗНЬ=ТЕАТР вновь возникает у поэтов 20 в. Например, в следующем отрывке из стихотворения Уолта Уитмена *O Me! O Life!* жизнь рассматривается как пьеса, оказывающая сильное воздействие на людей (“powerful play”): “*That you are here – that life exists and identity,/ That the powerful play goes on, and you may contribute a verse*”. Уитмен находит, что у жизни есть и положительные стороны.

Переходя к поэзии современных авторов, следует отметить, что парадигма ЖИЗНЬ=ТЕАТР здесь используется в качестве «аксиомы», принадлежащей Шекспиру, чье сравнение жизни с театром широко известно. Поэтому во многих соответствующих контекстах прослеживается скрытая или явная аллюзия на Шекспира («Как вам это понравится?»): “*If life is a stage/ And we, the players...*” (A. J. Smith); “*So you see, life, it's really likened to a play*” (J. Fazio).

В результате изучения парадигмы образа ЖИЗНЬ=ТЕАТР в диахронии можно сделать следующие выводы. Шекспир, проводя аналогию между человеческой жизнью и игрой актера на сцене, видел в жизни лишь отрицательные стороны. Практически невозможно поэтому предположить, что Шекспир мог бы сравнить жизнь с веселой комедией, имеющей счастливый конец. Действо, которому уподобляется понятие «жизнь», является либо трагедией, либо «пьесой для дураков». В произведениях младших современников Шекспира эта концептуальная метафора не получает широкого развития. Если примеры изучаемой парадигмы и встречаются у авторов 17–начала 18 веков, то лишь в виде поэтических клише или мертвых метафор (например, “scenes of life”). Парадигма ЖИЗНЬ=ТЕАТР вновь получает распространение в стихотворениях поэтов 20–начала 21 в., при этом аналогия между жизнью и театром, некогда проведенная Шекспиром, имеет у них аллюзивный характер и либо постулируется в качестве незыблемой истины, либо приводится как положение, которое может быть подвергнуто сомнению.

**2.4 Жизнь=игра.** Впервые изучаемая парадигма (так же, как и ЖИЗНЬ=ТЕАТР) обнаруживается в произведениях Шекспира. В знаменитом отрывке из пьесы «Ричард III» Шекспира жизнь показана как ставка в азартной игре: “*Slave, I have set my life upon a cast,/ And I will stand the hazard of the die...*” (Richard III, V, 4).

Будучи непопулярной среди поэтов 18 – начала 19 вв., парадигма ЖИЗНЬ=ИГРА получает развитие в творчестве поэтов конца 19 и 20 вв. Поэты, чье творчество относится к этому периоду, не просто сравнивают понятие «жизнь» с игрой, но и рассуждают о том, какой эта игра может быть, и делают свои предположения о том, как в нее играть. Упоминается конкретная, чаще всего спортивная, игра (шахматы, футбол). Английский поэт конца 19–начала 20 в. Дж. Оксенхам спорит с Омаром Хайямом, который считал жизнь шахматной доской, а людей – пешками на этой доске: “*A Chequer-Board of mingled Light and Shade?/ And We the Pieces on it deftly laid?*” (John Oxenham (1852–1941)). В стихотворении Оксенхама выражается мысль о том, что каждый из нас способен творить свою судьбу самостоятельно, а жизненное везение зависит только от способностей человека: “*No Pieces we in any Fateful Game*”. Американский поэт и спортивный журналист Г. Райс проводит аналогию между игрой в американский футбол и человеческой жизнью: “... *in his dreams he saw the Field of*

*Fame, / Where he would buck to glory in the swirl of Life's big game*" (G. Rice (1880–1954)). В этом отрывке лексика, связанная со спортивной игрой и выражающая конкретные понятия ("field", "team", "goal", "game"), сопоставляется с абстрактными понятиями, такими как "life" («жизнь») и "fame" («слава»).

В поэзии конца 20–начала 21 веков парадигма ЖИЗНЬ=ИГРА не получает заметного и выразительного поэтического развития, а лишь констатируется в виде афоризма, как незыблемая истина или аксиома, которую лучше принять как есть, чем опровергнуть или доказать: "*Life dealt me a lousy hand. / How can I possibly conceive / that I can win at this game?*" (С. Colombo); "*Life is a game.....play it*" (N. Sander); "*If life were a game, / I'd play it all through the rain*" (M. Horne). В стихотворениях современных авторов, где «жизнь» уподобляется игре, подчеркивается, что в этой игре трудно выиграть: "*Life is like a game but harder to win. / Life is like a gamble but with higher stakes*". (В. А. Wellman) или постулируется идея о непредсказуемости «игры жизни», о нестабильности положения людей-игроков в ней: "*Life is such a tricky game, / You may be cheated any time*" (F. Irule).

Можно предположить, что образная аналогия ЖИЗНЬ=ИГРА впервые появляется у Шекспира, который использовал ее, чтобы выразить с ее помощью мысль о роли судьбы в человеческой жизни. Изучаемая парадигма не была популярна в творчестве поэтов 17–18 вв., но была унаследована английской поэзией 19–20 вв., когда произошла дальнейшая конкретизация языкового выражения аналогии ЖИЗНЬ=ИГРА (шахматы, футбол). На рубеже 21 в. в поэтических текстах используется лишь родовое понятие "game". Уподобление жизни игре становится абстрактным поэтическим клише, которое либо остроумно обыгрывается, либо используется в качестве «опорного пункта» для дальнейших моральных назиданий.

Проведенное диахроническое исследование образных парадигм англоязычной поэзии, связанных с понятием «жизнь», позволяет взглянуть на них не как на застывшие, раз и навсегда данные инварианты, а как на живые и гибкие образные представления, свидетельствующие об изменениях, происходящих в поэтической картине мира. В то же время изученный материал не позволяет говорить о кардинальном изменении восприятия «жизни» современными поэтами. И в наше время, так же как четыре-пять веков назад, поэты не могут обойтись без уподобления «жизни» «пути», «путешествию» или «театру», хотя в произведениях менее талантливых авторов оно зачастую производит впечатление вторичности или носит характер поэтического штампа. Тем не менее, представляется, что потенциал рассмотренных парадигм далеко не исчерпан, и они еще будут востребованы поэтами.

**Глава 3 «Образные представления о «смерти» в англоязычной поэзии»** начинается со списка концептуальных метафор, связанных с понятием «смерть», выявленных на основе анализа обширного пласта англоязычной поэзии 14–20 веков: СМЕРТЬ=ТЕМНОТА; СМЕРТЬ=СОН; СМЕРТЬ=ПРОСТРАНСТВО; СМЕРТЬ=ЖИВОЕ СУЩЕСТВО; СМЕРТЬ=ПОКОЙ; СМЕРТЬ=ХОЛОД; СМЕРТЬ=ТИШИНА; СМЕРТЬ=УХОД; СМЕРТЬ=ЗАПАДНЯ. Наиболее распространенными метафорами из этого списка в английской поэзии являются: СМЕРТЬ=ТЕМНОТА; СМЕРТЬ=СОН; СМЕРТЬ=ПРОСТРАНСТВО; СМЕРТЬ=ЖИВОЕ СУЩЕСТВО. Инварианты СМЕРТЬ=ТЕМНОТА; СМЕРТЬ=СОН; СМЕРТЬ=ПРОСТРАНСТВО, как выяснилось, неразрывно связаны между собой не только в произведениях английской поэзии, но и в религиозных верованиях: как языческих, так и христианских. Исследование показало, что именно религиозные верования, отразившиеся в мифологии и Библии, явились источниками образных представлений о смерти в поэзии.

**3.1 Смерть=темнота.** Древние греки называли души умерших тенями; кроме того, темным и мрачным было царство Аида, расположенное под землей. В древнегреческой литературе бог смерти Танатос – темный. Эпитет *melas* («темный» или «черный») несколько раз описывает «смерть» (*thanatos*) у Гомера, Гесиода, Пиндара и других поэтов. «Смерть» отождествляется с «темным облаком», «тенью» или «ночью» в «Илиаде»<sup>21</sup>; темные облака смерти появляются у Стация.

Представление о смерти как о тьме, характерное для языческой мифологии, сходно с восприятием этого понятия, отраженным в тексте Библии. Парадигма СМЕРТЬ=ТЕМНОТА в Библии образуется контекстами, в которых «темноте» уподобляется не столько «смерть», сколько ад. В большинстве отрывков из Библии смерть эвфемистически называется «тьмой» (“darkness”): “*He will keep the feet of his saints, and the wicked shall be silent in darkness; for by strength shall no man prevail*” (1 Samuel 2:9); “*Before I go whence I shall not return, even to the land of darkness and the shadow of death*” (Job 10:21). С адом в Библии также соотносится существительное “blackness”, часто используемое в том же значении, что и “darkness”, и всегда имеющее негативный оттенок. В следующем примере одно существительное усиливает другое: “*Woe unto them! <...>Raging waves of the sea, foaming out their own shame; wandering stars, to whom is reserved the blackness of darkness for ever*” (Jude 1:13). Слово сочетание “the shadow of death” в большинстве случаев имеет отрицательную коннотацию и связывает «темноту» со «смертью» и адом: “*A land of darkness, as darkness itself; and of the shadow of death, without any order, and where the light is as darkness*” (Job 10:21); “*Have the gates of death been opened unto thee? or hast thou seen the doors of the shadow of death?*” (Job 38:17).

В пьесах Шекспира, так же как и в Библии, “darkness” часто употребляется в значении «место обитания грешников и падших ангелов» и используется как эвфемизм «смерти»: “*Beneath is all the fiend's. There's hell, there's darkness, there's the sulphurous pit; burning, scalding, stench, consumption*” (King Lear, IV, 6); “*... the rude scene may end/ And darkness be the burier of the dead!*” (Henry IV, Part II, I, 1). В пьесах великого драматурга можно обнаружить и библейское словосочетание “the shadow of death”. Однако наряду с ним Шекспир использует и словосочетание “the shade of death”: “*Witness my son, now in the shade of death...*” (Richard III, I, 3); “*For in the shade of death I shall find joy*” (Henry VI, Part II, III, 2)<sup>22</sup>.

Так же, как у Шекспира, в творчестве более поздних поэтов парадигма СМЕРТЬ=ТЕМНОТА наделяется отрицательной коннотацией: “*She had told, alas too soon,/ After so short time of breath,/ To house with darkness, and with death*” (J. Milton (1608–1674)); “*And breathless darkness, and the narrow house,/ Make thee to shudder and grow sick at heart*” (W. C. Bryant (1794–1878)), которая усиливается, когда «тьма смерти» (или «тьма смертная») противопоставляется «свету жизни»: “*May never glorious sun reflex his beams/ Upon the country where you make abode;/ But darkness and the gloomy shade of death*” (Shakespeare. Henry VI, Part I, V, 4); “*Life is the body's light; which, once declining,/ Those crimson clouds i' th' cheeks and lips leave shining... So, when death comes, fresh tinctures lose their place,/ And dismal darkness then doth smutch the face*” (R. Herrick (1591–1674)).

<sup>21</sup> Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols. – Cambridge, 2000. – P. 53-56.

<sup>22</sup> Если обратиться к английским толковым словарям (например, “Longman Dictionary of Contemporary English”), можно убедиться в том, что хотя по значению слова “shade” и “shadow” в английском языке очень близки, все же между ними существует разница в степени «насыщенности» темноты, которую обозначают оба слова.

С 17–18 вв. изучаемая парадигма обогащается словом “night”, которое начинает широко использоваться в английской поэзии. Таким образом, «неприятные» коннотации, свойственные данной концептуальной метафоре, смягчаются, а иногда даже становятся положительными: “*The horrible conceit of death and night*” (Romeo and Juliet, IV, 3); “*Even such is man, whose borrowed light/ Is straight called in, and paid to night*” (Н. King (1592–1669)); “*Thus solemnized and softened, death is mild/ And terrorless as this serenest night*” (Р. В. Shelley).

В стихотворениях поэтов конца 19 – начала 20 в. может опять появляться библейская «тень смертная» (“the shadow of death”), придавая контекстам религиозный оттенок “*And one, with death in his eyes, comes walking slowly/ And sees the shadow of death in many faces,/ And thinks the world is strange*” (С. Aiken (1889–1973)). Интересное развитие эта метафора получает в стихотворении Роберта Сервиса, где «смерть» уподобляется легкой тени от крыла Господа, не имея отрицательных коннотаций: “*Life is a dream, its wakening./ Death, gentle shadow of God's wing...*” (Robert Service (1874–1958)).

В 20 в. происходит дальнейшая эвфемизация правого элемента концептуальной метафоры, когда “darkness” и “night” заменяются на “the end of day” и “twilight” (“...the twilight/ That doth not rise nor set” (С. G. Rossetti), “*O Country of Dreams!/ Beyond the tide of the ocean, hidden and sunk away,/ Out of the sound of battles, near to the end of day*” (С. S. Lewis (1898–1963))). Поэты 20 в. позволяют себе даже ироничное отношение к смерти в рамках парадигмы СМЕРТЬ=ТЕМНОТА, как это видно из стихотворения Дилана Томаса “Do not Go Gentle into that Good Night”.

Проведенное исследование позволяет заключить, что парадигма образа СМЕРТЬ=ТЕМНОТА претерпевает изменения на протяжении веков. С течением времени она лишается религиозных коннотаций и ассоциаций с адом («смерть-темнота» для грешников и людей, ведущих неправедную жизнь) и просто противопоставляется «свету жизни». Другая тенденция – это все большая эвфемизация «смерти»: постепенно ранний эвфемизм “darkness” заменяется более поздними “night”, “the end of day”, “twilight”, при этом смягчаются отрицательные коннотации, изначально присущие рассматриваемой парадигме. “Gentle shadow of God’s wing”, например, является переосмыслением библеизма “shadow of death”, несущим скорее положительные, чем отрицательные коннотации. Поэты 20 в. избегают использования таких клише, как “the shadow (shade) of death”, “dark cloudy death”, “dark night”, они используют более необычные языковые выражения: “dawnless night”, “infinite night”, “darkening end”, и даже прибегают к иронии: “good night”. В целом, образное представление СМЕРТЬ=ТЕМНОТА, которое ассоциировалось с ужасом и страхом перед неизвестностью у ранних поэтов (Шекспир и его современники), в поэзии более поздних веков воспринимается более спокойно и философски.

**3.2 Смерть=сон.** Указание на отождествление смерти со сном или, по крайней мере, веру в их близкую связь между собой мы встречаем еще у древних греков. Так, Гомер в «Илиаде» называет Смерть и Сон близнецами, а Гесиод — чадами Ночи. Римляне признавали бога сна Сомнуса (греч. Гипнос) братом Смерти<sup>23</sup>.

Верующие в христианского Бога не хотят мириться с мыслью о том, что, умирая, человек полностью прекращает свое существование. Поэтому считалось, что человек не умирает, а просто засыпает, о чем свидетельствуют многочисленные примеры соположения или уподобления этих двух понятий в Ветхом и Новом Завете: “*Wherefore he saith, Awake thou that sleepest, and arise from the dead*” (Ephesians 5:14); “... and many

<sup>23</sup> Соболев А.Н. Загробный мир по древнерусским представлениям. – М., 1913, – С. 7.

*bodies of the saints which slept arose, And came out of the graves...*” (Matthew 27:52). Добродетельные люди, чьи души после смерти обретают вечную жизнь, в Библии засыпают (т. е. умирают телесной смертью), после чего их души просыпаются, чтобы продолжить жизнь после земной смерти. В качестве языкового выражения концептуальной метафоры СМЕРТЬ=СОН в тексте Библии используются глаголы и словосочетания, связанные как с идеей «засыпания»: “sleep”, “the sleep of death”, “fell on sleep”, “slept their sleep”, “cast into a dead sleep”, так и с идеей «пробуждения к жизни вечной»: “awake him out of sleep”, “rise again”, “arise from the dead”. Парадигма СМЕРТЬ=СОН в Библии имеет, как правило, положительные коннотации, так как сном считается только смерть праведных и безгрешных людей.

Положительные коннотации парадигмы СМЕРТЬ=СОН сохраняются у некоторых поэтов, чью трактовку инварианта СМЕРТЬ=СОН можно считать религиозной: “*Here a solemn fast we keep,/ While all beauty lies asleep*” (R. Herrick); “*BODY. Farewell! I go to sleep; but when/ The day-star springs, I’ll wake again./ SOUL. Go, sleep in peace*” (H. Vaughan (1622–1695)).

У Шекспира образная парадигма СМЕРТЬ=СОН также, как правило, имеет положительную окраску, хотя здесь нет явных религиозных коннотаций (“... *Thy [life’s] best of rest is sleep,/ And that thou oft provokest; yet grossly fear’st/ Thy death, which is no more*” (Measure for Measure, III, 1); “*To Die, to sleep/ No more...*” (Hamlet, III, 1)). Атрибуты «смерти» (например, “to kill”) в произведениях Шекспира часто переносятся на «сон»: “*To bed, to bed: sleep kill those pretty eyes,/ And give as soft attachment to thy senses/ As infants’ empty of all thought!*” (Troilus and Cressida, IV, 2). Атрибуты же «сна» (“bed”) присваиваются «смерти»: “*Go to their graves like beds...*” (Hamlet, IV, 4). Перенос атрибутов сна на смерть (“bed”, “to go to bed”, “in one’s bed”, “cradle”, “couch”) происходит во многих стихотворениях, относящихся к разным эпохам. “Bed” становится поэтическим эвфемизмом могилы, а “cradle” заменяет “coffin: “*My love is dead,/ Gone to his death-bed*” (T. Chatterton (1752–1770)); “*Though Earth receiv’d them in her bed...*” (G. G. Byron); “*The coffin, its last cradle, from its niche*” (P. B. Shelly).

В произведениях Шекспира глагол “to sleep” не только сопоставляется с “die”, “death”, но и употребляется самостоятельно, как положительно окрашенная метафора в значении «умереть», «быть мертвым». Причем “sleep” в этом значении никогда не употребляется изолированно, а сочетается с обстоятельствами места и образа действия: “*And, when I am forgotten, as I shall be,/ And sleep in dull cold marble, where no mention/ Of me more must be heard of, say, I taught thee...*” (Henry VIII, III, 2); “... *Duncan is in his grave;/ After life’s fitful fever he sleeps well*” (Macbeth, III, 2); “*And rotten times that you shall look upon/ When I am sleeping with my ancestors*” (Henry IV, Part II, IV, 4).

Метафоризацию глагола “sleep” можно наблюдать и в произведениях более поздних поэтов (20 в.), где, однако, преобладает нейтральное отношение к метафоре: “*And miles to go before I sleep*” (R. Frost); “*Going to sleep, I cross my hands on my chest*” (B. Knott (b. 1940)).

«Сон» чаще, чем в комедиях, фигурирует в связи со «смертью» в трагедиях Шекспира и его исторических пьесах. Убийства, без которых не обходится ни одна шекспировская трагедия, происходят, когда жертвы насильственной смерти спят. Убийство спящего человека символизирует у Шекспира высшую степень вероломства, жестокости убийцы и невинности его жертвы. При этом «смерть» в произведениях Шекспира лишается религиозных мотивов: сон смерти вечен, после смертного сна нет пробуждения к жизни вечной, что подтверждает эпитет “eternal”, характеризующий этот сон: “*If I do wake, some planet strike me down,/ That I may slumber in eternal sleep!*” (Titus

Andronicus, II, 4); *“No noise, but silence and eternal sleep:/ In peace and honour rest you here, my sons!”* (Titus Andronicus, I, 1).

К 20 в. религиозный мотив пробуждения к жизни вечной после сна смерти полностью исчезает, а идея, лежащая в его основе, либо подается в форме сомнения: *“Shall we, too, rise forgetful from our sleep,/ And shall my soul that lies within your hand/ Remember nothing”* (S. Teasdale (1884–1933)), либо категорически отрицается: *“Asleep for ever, beneath the grass,/ While the days and nights and the seasons pass”* (L. Hope (1865–1904)); *“Worry not for the dead,/ They sleep soundly in their bed”* (L. Roscoe (b.1996)).

Следует отметить, что именно у Шекспира впервые возникает вопрос о сновидениях, которые видят те, кто уснул вечным сном. Гамлет в монологе “To Be or Not to Be” задается вопросом, какого рода сновидения посещают мертвых: *“For in that sleep of death what dreams may come...”* (Hamlet, III, 1), имея в виду то, что загробная жизнь всегда останется для нас тайной. Мотив сновидений был подхвачен поэтами разных веков: *“... its breathless sleep/ That loveliest dreams perpetual watch did keep”* (P. B. Shelley); *“... a night/ Of glorious dreams”* ... *“Dreams! ay, dreams of the dead!”* (H. Newbolt (1862–1938)); *“Death is one dream out of another flowing”* (C. Aiken).

В 20 веке концептуальная метафора СМЕРТЬ=СОН может выражаться и через отрицание этого уподобления. Для Мэри Фрай (1905–2004) смерть – это уже не сон, а слияние с природой (*“...I do not sleep./ I am a thousand winds that blow,/ I am the softly falling snow”*).

Проанализированный материал показал, что аналогия СМЕРТЬ=СОН весьма распространена в английской поэзии, и ее актуальность не утратилась со временем. Начиная с Библии, “to sleep” выступает как метафорический синоним и эвфемизм глагола “to die”. Следует отметить, что религиозный мотив пробуждения от сна к жизни вечной, сопровождающий данную парадигму в Библии, постепенно исчезает (у Шекспира появляется “eternal sleep”), а в поэзии 20 в. окончательно закрепляется идея «вечного» сна (“asleep for ever”, “sleep soundly” и т. п.). Положительные коннотации, характерные для рассматриваемой парадигмы, начиная с Библии и Шекспира, сохраняются и в современной поэзии и часто усиливаются за счет сопутствующей аналогии СМЕРТЬ=ПОКОЙ. Мотив сновидений, впервые появляющийся у Шекспира, для того, чтобы подчеркнуть тревогу и неизвестность того, что будет после смерти, у поэтов последующих веков (19–20 вв.) получает развитие в сторону положительной окрашенности (“loveliest/ gloriest dreams”); смерть – это «сон с приятными сновидениями», «страна грез» (“pleasant dreams”) (П. Б. Шелли). В 20 в. некоторыми поэтами даже оспаривается правомерность уподобления смерти сну и высказывается вполне материалистическая идея о смерти как о слиянии с природой (о переходе материи в другое состояние).

**3.3 Смерть=пространство.** На уподобление смерти некоему помещению или закрытому пространству в поэзии повлияли, прежде всего, древние религиозные верования, отраженные в языческой мифологии и Библии. С помещением или закрытым пространством, однако, различные религии соотносили не столько саму «смерть», сколько загробный мир – место, где души умерших продолжают «жить» после земной кончины человека.

Представления о загробном мире сходны почти во всех древних языческих религиях. Это некое пространство, помещение, или царство, находящееся, как правило, под землей. Чтобы попасть в такое царство, необходимо переправиться через реку или море. Туда ведет вход (врата, дверь), но оттуда нет выхода.

Если обратиться к тексту Библии, можно убедиться в том, что свою жизнь после смерти души людей после их кончины ведут в некоем закрытом пространстве, расположенном «внизу», под землей (“Sheol”, “pit”). В английском тексте Библии «смерть» часто используется как синоним «ада», куда можно попасть через «врата». В английском переводе Библии (Библия короля Якова) «врата» (“gates”) сочетаются либо со словами “hell” и “sheol”, либо со словом “death”: “*I said, "In the middle of my life I go into the gates of Sheol"* (Isaiah 38:10); “*I will build my church; and the gates of hell shall not prevail against it*” (Matthew 16:18); “*Have the gates of death been revealed to you? Or have you seen the gates of the shadow of death?*” (Job 38:17). Кроме того, в Библии «смерть-ад» часто ассоциируется с утилитарными понятиями, такими как дом, ключи, кровать и др.: “*If I look for Sheol as my house*” (Job 17:13); “*If I make my bed in Sheol, behold*” (Psalms 139:8); “*the keys of hell and of death*” (Revelation 1:18).

Шекспир в своих драматических произведениях создает образ смерти, сходный с изображаемым в Библии: “*But that the dread of something after death-/ The undiscover'd country, from whose bourn/ No traveller returns*” (Hamlet, III, 1). «Смерть» у Шекспира может представлять собой и «тайный дом» (“the secret house”) с дверью: “... *then is it sin/ To rush into the secret house of death,/ Ere death dare come to us?*” (Antony and Cleopatra, IV, 15); “*Even in the downfall of his mellow'd years,/ When nature brought him to the door of death?*” (Henry VI, Part III, III, 3). В стихотворениях последующих веков обнаруживаются вариации на ту же тему. У поэта 16 в. Т. Во (Thomas Lord Vaux (1509–1556) «смерть» предстает страной, откуда души приходят при рождении человека и куда они уходят после земной смерти людей (на это указывают и предлоги “into” и “from”): “*And shipped me into the land/ From whence I first was brought*”. О таинственном «входе» в «царство мертвых» упоминается в стихотворении 20 в. К. Айкена: “*And death seems far away, a thing of roses,/ A golden portal, where golden music closes,/ Death seems far away*” (C. Aiken). Здесь врата смерти предстают как торжественный, парадный вход.

Поэты расходятся в оценке смерти как закрытого пространства. Одними поэтами она воспринимается нейтрально, или с некоторой долей грусти (“*Nay: when she heard you had passed the Gate/ That shuts on all flesh soon or late*” (T. Hardy)), другие (таких немного) представляют смерть темным и зловещим местом (“*Beyond this place of wrath and tears/ Looms but the Horror of the shade*” (William Ernest Henley (1849–1903))). А некоторые создают привлекательный образ замка, который ожидает умерших, прошедших врата смерти: “*Open the gates for me,/ Open the gates of the peaceful castle, rosy in the West,/ In the sweet dim Isle of Apples over the wide sea's breast*” (C. S. Lewis). В этом стихотворении, принадлежащем к началу 20 века, «смерть» ассоциируется, скорее, с раем, чем с адом.

Негативное восприятие смерти как пространства обнаруживается в тех стихотворениях, из которых исчезают как христианские мотивы, так и мистический ореол, присущие этой парадигме: “... *the tasteful crematorium door/ shuts out*” (J. Betjeman (1906–1984)); “... *death is a hole in the ground*” (Mary Oliver (b. 1935)).

Таким образом, можно наблюдать не только снижение оценки образной парадигмы СМЕРТЬ=ПРОСТРАНСТВО, но и конкретизацию элементов языкового выражения инварианта парадигмы. В англоязычной поэзии наблюдается постепенный переход от абстрактного восприятия смерти как пространства, окруженного таинственным ореолом (смерть как царство мертвых (“mysterious realm”)), через “hall”, “chamber”, “house” к сравнению смерти человека с «ямой, выкопанной в земле».

**3.4 Смерть=живое существо.** Олицетворение смерти можно встретить почти у всех английских и американских поэтов, при этом «смерть» чаще всего уподобляется

живому существу мужского пола. Истоки мужского поэтического рода «смерти» следует искать, с одной стороны, в грамматической системе древнеанглийского языка (у существительного “*dēa*?” в древнеанглийском языке был мужской род), а с другой – в дохристианской, особенно греческой, мифологии и германском и кельтском фольклоре.

Олицетворением смерти в греческой мифологии считался спокойный и справедливый Танатос, который был братом-близнецом бога сна Гипноса. Отголоски этого можно увидеть в английской поэзии, где смерть упоминается вместе со своим братом-близнецом Сном или уподобляется сну: “*And Sleep, Death's brother, yet a friend to life,/ Gave weary'd Nature a restorative*” (S. Butler (1612–1680)); “*How wonderful is Death!/ Death and his brother Sleep!*” (W. S. Landor (1775–1864)); “*Sleep, Death's twin-brother, times my breath;/ Sleep, Death's twin-brother, knows not Death*” (A. Tennyson). Задачей Танатоса было переносить души людей, умерших от болезней, к перевозчику душ Харону в подземное царство.

Можно предположить, что олицетворение «смерти» в виде существ, подобных людям или богам, присуще язычеству в большей степени, чем христианству. В Библии персонификация смерти лишь намечена, что может свидетельствовать о том, что этот образ является наследием более древней эры язычества, которое могло отразиться в Библии рудиментарно. Текст Библии, например, содержит образ «смерти-врага»: “*The last enemy that shall be destroyed is death*” (1 Corinthians 15:26). Кроме того, смерть в Библии может сочетаться с другими существительными при помощи предлога “of”, указывая на живое существо: “*firstborn of death*” (смерть как существо, способное родить дитя); “*the sting of death*” (смерть – насекомое, змея). В других отрывках слово “*death*” в Библии сочетается с местоимениями “*his*”, “*him*”, что делает «смерть» существом мужского пола. «Смерть», например, уподобляется «всаднику» следующим образом: “*And I looked, and behold a pale horse: and his name that sat on him was Death, and Hell followed with him*” (Revelation 6:8).

В английской поэзии «смерть» уподобляется существу мужского пола не только под влиянием греческой мифологии, но и под влиянием нехристианского верования в «Беспощадного жнеца» (Grim Reaper), которое восходит к германскому фольклору. Беспощадный жнец (русский аналог: «смерть с косой») – это посредник между миром живых и царством мертвых. Подобно греческому Харону, он сопровождает души умерших людей на их переходе в мир иной. В Средние века Беспощадный жнец изображался как высокий скелет в плаще (или балахоне) с капюшоном, который нес косу (иногда он изображался с копьем), используемую им для того, чтобы с ее помощью «косить» души, или как всадник на черном коне.

Эти представления, существовавшие в народных преданиях, не могли не отразиться в английской поэзии в виде тенденции к олицетворению смерти в образе скелета, мертвеца или омерзительного существа из потустороннего мира. Шекспир представляет смерть как обманщика, надевшего самую уродливую из своих масок в следующем отрывке: “*I ran from Shrewsbury, my noble lord;/ Where hateful death put on his ugliest mask/ To fright our party*” (Henry IV, Part II, I, 1). В отрывке из пьесы Шекспира «Король Джон» говорится о смерти как о разлагающемся мертвеце: “*Here's a stay/ That shakes the rotten carcass of old Death/ Out of his rags!*” (King John, II, 1). О смерти-мертвеце напоминает и холодная рука (“*icy hand*”) в стихотворении “*The Glories of our Blood and State*” поэта 16–17 вв. Джеймса Ширли (J. Shirley (1596–1666)): “*Death lays his icy hand on kings*”. Смерть в виде жнеца с серпом появляется в стихотворении американского поэта 19 века Г. В. Лонгфелло: “*There is a Reaper, whose name is Death,*

*And, with his sickle keen,/ He reaps the bearded grain at a breath*” (“The Reaper and the Flowers”).

У Шекспира «палитра» образных представлений смерти в виде живого существа очень разнообразна. С одной стороны, это может быть абстрактная высшая сила, или дух, которому все подчиняются (“*Death, that dark spirit, in ‘s nervy arm doth lie;/ Which, being advanced, declines, and then men die*” (Coriolanus, II, 1), или пожирающее все и вся чудовище (“*Do thou but close our hands with holy words,/ Then love-devouring death do what he dare;/ It is enough I may but call her mine*” (Romeo and Juliet, II, 6). Отрывок из драмы «Цимбелин» изображает смерть «уродливым монстром» (“ugly monster”): “*Could not find death where I did hear him groan,/ Nor feel him where he struck: being an ugly monster”./ ‘Tis strange he hides him in fresh cups, soft beds...” (V, 3).*

С другой стороны, у Шекспира смерть впервые в английской поэзии начинает приобретать человеческий облик. Чаще всего смерть предстает в виде лиц, наделенных властью и требующих подчинения. В монологе Ричарда II (III, 2) из одноименной драмы смерть представлена монархом, который имеет свой «двор» (“court”) и характеризуется словами, наделенными негативными коннотациями (“antic”, “scoff”, “grin”): “*Keeps Death his court and there the antic sits,/ Scoffing his state and grinning at his pomp...*”. Другим неумолимым «представителем власти» является «сержант» (“sergeant”), который приходит, чтобы забрать человека с собой: “*Had I but time (as this fell sergeant, Death,/ Is strict in his arrest) O, I could tell you-/ But let it be*” (Hamlet, V, 2). Смерть также может уподобляться справедливому «судье»: “*But now the arbitrator of despairs,/ Just death, kind umpire of men’s miseries,/ With sweet enlargement doth dismiss me hence...*” (Henry VI, Part I, II, 5).

Более бытовыми олицетворениями смерти в произведениях Шекспира являются «жених» (“*O son! the night before thy wedding-day/ Hath Death lain with thy wife...*” (Romeo and Juliet, IV, 5) и «лекарь» (“*Groan so in perpetuity than be cured/ By the sure physician, death...*” (Cymbeline, V, 4), а также «зять» и «наследник» (Romeo and Juliet).

Американская поэтесса 19 века Эмили Дикинсон часто прибегает к приему олицетворения для создания разнообразных одушевленных образов «смерти». В ее стихотворениях смерть предстает «кучером», который везет лирическую героиню в вечность: “*Because I could not stop for Death,/ He kindly stopped for me*” ... “*We slowly drove, he knew no haste*”, «ухажером» (*Death is the supple Suitor*); «грабителем» (“*Death’s Waylaying not the sharpest/ Of the thefts of Time—*”) или «привратником»: “*Not death; for who is he?/ The porter of my father’s lodge...*”. «Кучер» и «привратник» появляются у Э. Дикинсон не случайно. Они напоминают о том, что смерть издревле ассоциировалась с переходом в другой мир. «Кучер» и «привратник» - это более понятные современному человеку образные представления, указывающие на этот переход.

Образ смерти, который встречается у Джона Кроу Рэнсома (John Crowe Ransom), американского поэта начала 20 в., перекликается с образом «смерти-ухажера» Эмили Дикинсон. Смерть здесь уподобляется пожилому господину, который приходит к молодой девушке вместо ожидаемого ею возлюбленного: “*I am a gentleman in a dustcoat trying/ To make you hear. Your ears are soft and small/ And listen to an old man not at all...*” (Piazza Piece). В стихотворении “Courage” американской поэтессы Энн Секстон (1928–1974) смерть очень прозаично открывает двери в другой мир умирающему человеку, подобно швейцару: “*when death opens the back door/ you’ll put on your carpet slippers/ and stride out*”. Т. С. Элиот в стихотворении “The Love Song of J Alfred Prufrock” эвфемистически и иронически называет смерть «вечным лакеем»: “*I have seen the*

*moment of my greatness flicker,/ And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,/ And in short, I was afraid”.*

Наряду с поэтическими произведениями, в которых отражается страх перед смертью как высшей и непобедимой силой, в английской поэзии встречаются стихотворения, выражающие сомнение в могуществе существа, которому уподобляется смерть. Вызов смерти бросает Джон Донн (“Holy Sonnet”). Эдна Сент-Винцент Миллей, чье творчество относится к началу 20 в., также вступает в спор со смертью. В одном из стихотворений она изображает «смерть» как работодателя, которому она не хочет подчиняться: *“I shall die, but that is all that I shall/ do for Death; I am not on his payroll”*; *“Am I a spy in the land of the living,/ that I should deliver men to Death?”* (“Conscientious Objector”).

Таким образом, олицетворение смерти в английской поэзии развивается в разных направлениях, беря начало из разных источников. К греческой мифологии восходит линия развития персонификации смерти как «брата сна» и «перевозчика душ», по аналогии с греческим богом Танатосом. Образ Беспощадного жнеца (Grim Reaper), восходящий к германскому фольклору, дает толчок для возникновения аналогичных образов в английской поэзии, где смерть предстает как мертвец или скелетоподобное существо с соответствующими атрибутами. Постепенно одушевленная смерть начинает приобретать человеческие черты (от представителей высшей власти: король, полководец, судья – до более скромных представителей человеческого рода, таких как лекарь, кучер, лакей). Отношение к смерти, выраженное через олицетворения, также претерпевает изменения на протяжении веков: от мистического ужаса перед высшей, подчиняющей себе людей силой – к более философскому восприятию смерти, с которой, как с любым человеком, можно договориться и поспорить. Проведенное исследование свидетельствует о непрерывности англоязычной поэтической традиции и о том, что истоки современных образных представлений смерти нужно искать в глубине веков.

**В главе 4 «Концептуальные метафоры, связанные с понятием «любовь», и их развитие в англоязычной поэзии»** изучается образное осмысление одного из центральных понятий поэзии всех народов и эпох. Изучение поэтического материала английской и американской поэзии позволило выявить здесь одиннадцать концептуальных метафор, или инвариантов, которые связаны с понятием «любовь»: ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ; ЛЮБОВЬ=БОЛЬ; ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ; ЛЮБОВЬ=ОГОНЬ; ЛЮБОВЬ=ВОЙНА; ЛЮБОВЬ=СОН/ МЕЧТА; ЛЮБОВЬ=СВЕТ; ЛЮБОВЬ=ВИНО; ЛЮБОВЬ=ЖИВОЕ СУЩЕСТВО; ЛЮБОВЬ=ИСТОЧНИК; ЛЮБОВЬ=БИЗНЕС.

Традиционно поэтическое воплощение получает, как правило, несчастливая любовь и боль, ее вечная спутница, а также страдания, связанные с безответной любовью, уколы ревности, переживания разлуки и т. д. Наиболее частотными в английской поэзии, поэтому, являются образные парадигмы ЛЮБОВЬ=БОЛЬ и ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ. Они связаны друг с другом по смыслу, потому что «боль» часто является следствием или признаком «болезни».

**4.1 Любовь=боль.** Указание на рассматриваемую парадигму встречается уже в античной поэзии. Произведения античных поэтов содержат множество упоминаний о любовных муках, которые причиняют почти физические страдания.

В английской поэзии правый элемент концептуальной метафоры ЛЮБОВЬ=БОЛЬ чаще всего выражается словом “pain” («боль») и его синонимами: “ache”, “smart”, “torment”, “agony” и др.: *“The pain of loving you/ Is almost more than I can bear”* (D. H. Lawrence); *“And in my heart how deep unending/ Ache of love!”* (J. Joyce); *“No*

*torment is so bad as love,/ So bitter to my soul can prove*” (R. Burton (1577–1640)). Стилистически нейтральное существительное “pain” является самым распространенным и встречается практически у всех поэтов, стремящихся выразить в стихах природу любовных страданий. В творчестве Шекспира “pain” относится, скорее, к душевным мукам: “*This will I send, and something else more plain,/ That shall express my true love's fasting pain*” (Love's Labour's Lost, IV, 3); “*This momentary joy breeds months of pain;/ This hot desire converts to cold disdain*” (Rape of Lucrece).

У современников Шекспира в соответствующих контекстах также чаще всего появляется существительное “pain”, которое может наделяться эпитетами (например, “extreme/ cruel/ never-ceasing pain”), усиливающими и без того негативную окраску этого существительного: “*When raging love with extreme pain/ Most cruelly distrains my heart*” (H. Howard (1517-1547)); “*The cruel pain did his forsake,/ And forthwith came to me*” (Robert Herrick); “*And tell the ravisher of my soul I perish for her love:/ But if she scorns my never-ceasing pain,/ Then burst with sighing in her sight, and ne'er return again!*” (Th. Campion (1567–1620)).

В творчестве некоторых поэтов 16 в. можно наблюдать мотив жестокости возлюбленной, получающей удовольствие от страданий своего воздыхателя: “*Loving in truth, and fain in verse my love to show,/ That She, dear She, might take some pleasure of my pain*” (Ph. Sidney (1554 – 1586)); “*Her eyes look lovely and upon them smile:/ That they take pleasure in her cruel play,/ And dying do themselves of pain beguile...*” (E. Spenser).

Однако влюбленный человек готов терпеть сладость любовных мук, которая отмечается и Джоном Уилмотом (1647–1680) в стихотворении “While on those Lovely Looks I Gaze”, где этот мотив находит косвенное выражение с использованием других языковых средств: “*Whose Heart, broke with a Load of Love,/ Dies wishing and admiring*”. В других стихотворениях поэт использует оксюморон для выражения «приятной любовной муки»: “*Melting joys about her move,/ Killing pleasures, wounding blisses...*” (J. Wilmot (1647–1680)).

В 19 веке поэты уделяют меньше внимания риторике и самолюбованию. “Pain”, лишенное всяких эпитетов, передает ощущение трагизма: “*Though I have suffered many years of pain*” (C. M. Fanshawe (1786?–1834)); “*A cold and bitter consciousness of pain:/ The light, the warmth of life with thee depart*” (Fanny Kemble (1809-1893)).

Парадигма ЛЮБОВЬ=БОЛЬ может быть конкретизирована с помощью целого ряда существительных, центральное место среди которых занимает “wound”, отсылающее читателя к богу любви Купидону с его больно ранящими стрелами: “*But well wot I, my lady granted me/ Truly to be my wounde's remedy*” (G. Chaucer “The Court of Love”); “*Your two great eyes will slay me suddenly;/ Their beauty shakes me who was once serene;/ Straight through my heart the wound is quick and keen*” (G. Chaucer “Merciless Beauty”). Сочетаемость существительного “wound” вполне предсказуема: “*Deep is the wound, that dints the parts entire/ With chaste affects, that naught but death can sever*” (E. Spenser); “*Ah, how can those fair eyes endure/ To give the wounds they will not cure!*” (J. Dryden). У поэтов 16–17 вв. раны от любви глубокие и неизлечимые. В стихотворениях же 20 в. “love's wound” получает совершенно иное звучание и характер. Например, любовная рана в стихотворении 20 в. Б. Нотта (B. Knott) является частью самобытной метафоры, создающей образ татуировки, обрамляющей любовные раны: “*The face carefully tattooed around love's wounds/ does not itself look injured*”.

В поэзии ранних веков описываются не просто любовные раны, а те любовные раны, которые наносятся стрелами (“arrows”, “darts”, “shafts”) бога любви Купидона. Стрелы бога любви могут вызывать не только боль, но и смерть, по аналогии с

настоящим военным оружием, используемым людьми. У Шекспира почти во всех отрывках, где говорится о любовных ранах, упоминаются и стрелы Купидона: “...*Benedick/ Is sick in love with Beatrice. Of this matter/ Is little Cupid's crafty arrow made,/ That only wounds by hearsay*” (*Much Ado about Nothing*, III, 1). Однако Шекспир чаще всего относится к ситуации со стрелами Купидона юмористически, ведь они не могут никого убить по-настоящему: “... *O, love's bow/ Shoots buck and doe:/ The shaft confounds,/ Not that it wounds...*” (*Troilus and Cressida*, III, 1). Современники Шекспира, как правило, также относятся к стрелам Амура и к жертвам любовной страсти с некоторой долей иронии.

Как показало исследование, развитие образной парадигмы ЛЮБОВЬ=БОЛЬ происходит за счет появления новых слов, обозначающих правый элемент концептуальной метафоры, за счет определений к этим словам, неявных способов сближения левого и правого элементов парадигмы и за счет изменения отношения к парадигме. Эта парадигма и в наше время достаточно распространена в поэзии, хотя из произведений поэтов 20 в. исчезли такие слова, как “torment” или “smart”. О ранах и стрелах Купидона речь может идти только с юмором. Боль (“pain”, “agony”) доставляет возлюбленному (-ой) не абстрактный бог любви, а конкретный человек.

**4.2 Любовь=болезнь.** Болезнь под названием «любовь» на протяжении веков описывалась писателями, поэтами, художниками, психологами и философами. Выразительную картину любовных переживаний дала греческая поэтесса Сафо. В античной поэзии существуют строки, в которых проводится аналогия между любовью и безумием (Ивик, Анакреонт).

Так же, как в произведениях античных поэтов, в англоязычной поэзии любовь предстает и как заболевание, сопровождаемое физическими симптомами: “*We sigh and sob, and bleeden inwardly, entered/ Fretting ourselves with thought and hard complaint,/ That nigh for love we waxe wood and faint*” (Дж. Чосер), и как душевное расстройство: “*Being purged, a fire sparkling in lovers' eyes;/ Being vex'd a sea nourish'd with lovers' tears:/ What is it else? a madness most discreet...*” (W. Shakespeare “*Romeo and Juliet*”, I, 1).

В произведениях Шекспира (так же, как и у Чосера), описываются симптомы и признаки любовного недуга, сходные с проявлениями физических заболеваний, такие как бледность или болезненный цвет лица: “*I shall see thee, ere I die, look pale with love*” (*Much Ado about Nothing*, I, 1); “*How sweetly you do minister to love,/ That know love's grief by his complexion!*” (*Much Ado about Nothing*, I, 1). Другими симптомами любовной болезни являются вздохи, которые приводят к асфиксии: “*When sighs have wasted so my breath/ That I lie at the point of death...*” (Н. Howard (1517–1547)), учащенное сердцебиение: “*O Love? what art thou, Love? one that is bad/ With palpitations of the heart—like mine...*” (Т. Hood (1799–1845)); головокружение: “*And my bewildered spirit seems to swim/ In eddying whirls of passion, dizzily*” (F. Kemble (1809–1893)). Симптомами любовного недуга, которые можно отнести, скорее, к душевному расстройству, может быть рассеянность, тенденция забывать о себе и об окружающих (“*The man who feels the dear disease,/ Forgets himself, neglects to please*”), стремление к уединению (“*The crowd avoids and seeks the groves*”), бесконечные раздумья (“*And much he thinks when much he loves*”).

В поэзии 19–20 вв. любовь часто сравнивается с болезненным состоянием, сопровождающимся жаром и ознобом (“fever”), например: “*Oh, heart! oh, blood that freezes, blood that burns!*” (R. Browning); “*Yet ease me of this fever,/ That in my wondering heart/ Burns, sinks, burns again ever*” (J. Freeman (1880–1929)), при этом объединяются две парадигмы: ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ и ЛЮБОВЬ=ОГОНЬ. Слово “fever” (лихорадка,

горячка) (=a medical condition in which the body temperature is higher than usual and the heart beats very fast) для выражения правого элемента концептуальной метафоры ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ появляется начиная с Шекспира, когда поэты пытаются конкретизировать болезнь, с которой сравнивается любовь: “*My love is a fever*” (W. Shakespeare “Sonnet 147”). Аналогия была подхвачена поэтами более позднего времени. Поэты 19-20 вв. предпочитают “fever” существительному “disease” и его синонимам, может быть потому, что оно широко употребляется в переносном значении “a state of great excitement” (election/ football fever); “*Love me not less/ Yet ease me of this fever*” (J. Freeman); “*My steps are nightly driven/ by the fever in my breast*” (B. Taylor (1825–1878)); “*those you love will live in a fever of love*” (A. Sexton (1928–1974)).

Следует отметить, однако, что Шекспир ставил более точный «диагноз» любовным переживаниям, сравнивая любовь с другими конкретными заболеваниями, имеющими название в медицине. Некоторые аналогии (например, уподобление любви чуме (“plague”) или малярии (“quotidian”), проводимые Шекспиром, могут означать, что любовный недуг заразен: “*They have the plague, and caught it of your eyes*” (Love’s Labour’s Lost, V, 2); “... *for he seems to have the quotidian of love upon him – I am he that is so love-shaked: I pray you tell me your remedy*” (As You Like It, III, 2). Среди других заболеваний, с которыми сравнивается любовь в поэзии, можно назвать подагру (“*Love, and the Gout invade the idle Brain*” (E. Thomas (1675–1731)) и мигрень (“*Love is a universal migraine/ A bright stain on the vision/ Blotting out reason*” (R. Graves)).

Аналогию «любовь-безумие» можно считать одним из проявлений образной аналогии ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ (так называемой «малой» концептуальной метафорой): “*Love is merely a madness*” (As You Like It, III, 2); “*Romeo! humours! madman! passion! lover!*” (Romeo and Juliet, II, 1); “*Was he mad, sir? – O, very mad, exceeding mad, in love too*” (Henry VIII, I, 4)]. К тому, что человек может сойти с ума от любви, Шекспир относится юмористически. О любви как о потере разума говорится во многих стихотворениях разных веков, однако, чаще всего, вполне серьезно: “*Love is a torment of the mind,/ A tempest everlasting*” (S. Daniel); “*A poet, gone unreasonably mad,/ Ending his sonnets with a hempen line*” (T. Hood). И у Шекспира, и у других поэтов говорится о бессилии лекарств вылечить любовную болезнь: “*My reason, the physician to my love,/ Angry that his prescriptions are not kept*” (W. Shakespeare); “*Love is a sickness full of woes,/ All remedies refusing...*” (S. Daniel); “*Love no medicine can appease*” (G. Fletcher (1586?–1623)); “*Stronger medicines are needed*” (D. Justice (1925–2004)).

Как показало исследование, пик аналогии ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ приходится на 16–17 вв., когда поэты «ставили диагнозы» и приводили симптомы болезни. В 20 в. аналогия ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ если и встречается, то выражается с помощью существительного “fever”, симптомы этой любовной лихорадки не раскрываются. К 20 веку «любовь=безумие» практически исчезает из стихотворений на тему о любовной болезни.

**4.3 Любовь=потеря свободы.** На представление о любви как о потере свободы, рабском служении объекту своей страсти и униженной зависимости от любимого человека повлияла средневековая куртуазность. Впервые понятие «куртуазная любовь» (“fine amour”) встречается в конце 11 в. в поэзии трубадуров при дворе владетельных сеньоров Аквитании и Прованса. Считается, что на формирование концепции куртуазной любви оказали влияние восточные (арабские, персидские) представления о любви-страсти, а также произведения латинских авторов (Овидий, Катулл).

Идея служения объекту любовной страсти впервые была выражена уже в античной лирике. Здесь же следует искать истоки парадигмы ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ

СВОБОДЫ. Несвобода античными авторами может быть понята прямо – как попадание в сети, связывание веревками или сковывание цепями. Потерей свободы может быть пленение влюбленных и их рабство (Менандр, Анакреонт, Ивик). Служить после пленения можно как богам любви (Купидону и Афродите), так и объекту своей страсти.

В английской поэзии на раннем этапе развития парадигмы ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ также присутствует разделение на два объекта подчинения: даме/ мужчине или высшим существам (богам или неким повелителям, покровительствующим любви). У Джеффри Чосера в поэме “The Court of Love” данная образная парадигма воспринимается и раскрывается в нескольких смыслах: с одной стороны, влюбленный мужчина, поддаваясь чарам женщины, попадает не только в эмоциональную, но и в вассальную зависимость от объекта своей любви. Влюбленный служит своей даме (“serve”), подчиняется ей (“obey”), прямо называет ее королевой (“Queen”), принцессой (princess), госпожой (“my sovereign”): “Her for to serve, and lowly to obey...”; “For, though thyself be noble in thy strenne,/ A thousand fold more noble is thy Queen”; “Thy life's lady and thy sovereign”. С другой стороны, в поэме Чосера людей подчиняет само чувство любви (“Then -- says the poet -- did Love urge him to do him obeisance... ”), которое олицетворяется и трансформируется в короля любви (“... the King/ of Love, and all his noble rout [company]”).

В произведениях Шекспира «потеря свободы» может пониматься прямо – как тюрьма с ее атрибутами: “It is a manacle of love; I'll place it/ Upon this fairest prisoner [Putting a bracelet upon her arm]” (Cymbeline, I, 1)” или опосредованно – как зависимость одного человека от другого, воспринятая по аналогии с феодальной зависимостью: “And let me be a slave, to achieve that maid” (Taming of the Shrew, I, 1); “You are already Love's firm votary” (Two Gentlemen of Verona, III, 2); “Love is your master, for he masters you...” (Two Gentlemen of Verona, I, 1).

В поэтических произведениях более поздних авторов все популярнее становятся «осязаемые» образы любовной зависимости, например, «оковы», «кандалы», «цепи» и т. д.: “Were't not affection chains thy tender days/ To the sweet glances of thy honour'd love” (Two Gentlemen of Verona, I, 1); “Then think not freedom I desire,/ Or would my fetters leave...” (T. Stanley (1625–1678)); “And Hymen shell rivet the fetters of love” (D. Garrick (1717–1779)); “... in those lovely nets,/ Making me cry, ‘Fair prison, that dost hold/ My heart in fetters wrought of burnished gold...” (J. Mabbe (1572–1642)). Одним из распространенных сравнений английских поэтов является уподобление возлюбленного рыбе, попадающей на крючок или в сети. Нередко проводится параллель между влюбленным и птицей, попавшей в силки или посаженной в клетку: “But caught within the subtle snare,/ I burn and feebly flutter there” (Byron); “He [the prince of love] caught me in his silken net, / And locked me in his golden cage” (W. Blake); или между влюбившимся человеком и насекомым, запутавшимся в паутине и ставшим добычей паука: “Since I was tangled in thy beauty's web,/ And snares by the ungloving of thy hand” (John Keats). Здесь важное значение имеют глаголы “catch”, “snare”, “tangle”. При этом любовь как отсутствие свободы редко ассоциируется с насилием. Ловушка, клетка, тюрьма могут быть, по крайней мере, внешне очень привлекательны для влюбленного (“subtle snare”, “silken net”, “golden cage”, “fetters wrought of furnished gold”, “sweet imprisonment”).

Однако наиболее распространено уподобление влюбленного рабу или пленнику, в котором прослеживается мотив порабощения одного участника любовных отношений другим (в основном, мужчины женщиной). В сонетах Спенсера из цикла *Amoretti* воплощению образной парадигмы ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ служат метафоры, описывающие насильственное пленение женщиной своего поклонника (“And by the bay

*which I unto her gave,/ Accounts myself her captive quite forlorn*” (XXIX)) и добровольное рабское подчинение мужчины своей возлюбленной (“*But sith she will the conquest challenge needs,/ Let her accept me as her faithful thrall*” (XXIX)). Мужчина добровольно становится «рабом» своей дамы и в стихотворениях других поэтов: “*What joys I found being a Slave/ To every conquering smile she gave*” (A. Behn (1640–1689)); “*So great a Slave to fall in love,/ And to an Unknown Deity/ Resign my happy Liberty*” (A. Behn); “*When with love’s resistless art/ And her eyes she did enslave me*” (J. Wilmot).

Если любовь – это потеря свободы, то расставание может восприниматься как освобождение: “*And I am glad, yea, glad with all my heart,/ That thus so cleanly I myself can free*” (M. Drayton (1563–1631)); “*Never were hearts more eager to be free*”... “*But it is better that our lives unloose*” (Ph. Larkin (1922–1985)). Ричард Лавлис в своем стихотворении “*To Althea. From Prison*” противопоставляет реальную потерю свободы в тюрьме (“*Stone walls do not a prison make,/ nor iron bars a cage...*”) и свободу духа, которую дает человеку настоящая любовь (“*If I have freedom in my Love,/ And in my soule am free...*”). Дж. Дарли (1795–1846) описывает двойственность любовного чувства, сравнивая его с «тюрьмой на свободе»: “*Say what is love – is it to be/ In prison still and still be free/ Or seem as free – alone and prove...*”.

В 20 в. отношение к рабскому служению возлюбленной у поэтов перестает быть серьезным. В стихотворении *She Charged Me* рабское служение «королеве» (“*A folly passed ere her reign had place*”) превращается в любовную игру: “*Ere long, in our play of slave and queen*”(Th. Hardy). Пленение любовью может означать потерю свободы обоими участниками любовных отношений, что выражается при помощи более абстрактных слов “heart’s bond”, “linkage”: “*...for reasons unknown, and fate has bound them fast/ one to another in linkages that last...*” (J. Berryman (1914–1972)).

Как показало исследование материала английской поэзии, парадигма ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ претерпела существенные изменения на протяжении веков. Во-первых, утратилась идея зависимости влюбленных людей и чувства любви от каких-либо высших существ, управляющих человеческими взаимоотношениями (the king/ prince of Love). Во-вторых, из поэтического языка исчезли слова, описывающие атрибуты физического лишения свободы: “feters”, “chain”, “nets”, “snare”, “cage” и пр. Поменялся набор приемов, при помощи которых концептуальная метафора ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ находит свое воплощение в английской поэзии разных веков; языковые метафоры стали более абстрактными (“to bind”, “to link” и т. д.). Уподобление ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ к 20 веку существенно меняется и на смысловом уровне, обозначая не столько рабскую зависимость одного человека от другого (как правило, поклонника, добивающегося взаимности от своей избранницы), сколько взаимную зависимость любящих людей, их связь на духовном уровне.

**Глава 5 «Роль образных парадигм в лингвопоэтическом анализе стихотворных текстов»** посвящена рассмотрению того, как изучение парадигм образов может помочь успешно осуществлять лингвопоэтический анализ поэтических произведений и как полученные знания применить на практике. В этой главе проводится лингвопоэтический анализ трех поэтических текстов (Шекспир, монолог Макбета “*She should have died hereafter*” (Macbeth, V, 5), Вильям Каллен Брайант “*Thanatopsis*”, Томас Харди “*She Charged Me*”), в центре каждого из которых находится одно из рассмотренных понятий: «жизнь», «смерть», «любовь», соответственно. В этих поэтических произведениях рассматриваемые в данной диссертации понятия представляются в разных ракурсах и метафорически переосмыслиются с использованием не одной, а сразу нескольких образных аналогий. Здесь

рассматриваемые аналогии, будучи обусловлены глобальным авторским замыслом, сочетаются и вступают в разнообразные отношения. В этой главе показано, как концептуальные метафоры, связанные с одним из трех изучаемых понятий, развиваются в пределах данного поэтического контекста и как они помогают выразить общий смысл стихотворения.

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

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

- Матвеева А. С. Олицетворение смерти в англоязычной поэзии // **Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.** – С-П., 2009. — № 114. – С. 222 – 231.

- Матвеева А. С. Образные представления, связанные с понятием «жизнь» в англоязычной поэзии: диахронический аспект // **Вестник Московского университета – Москва, 2010.** – № 4. – С. 109 – 119.

- Задорнова В. Я., Матвеева А. С. «Море» как элемент создания образа в английской поэзии. // **Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, Ф. И. Изотов.** – М., 2007. – Вып. 35. – С. 121 – 137.

- Матвеева А. С. Парадигмы образов в английской поэзии // **Lateum 2008: Язык. Речь. Коммуникация. Культура: Материалы 9й международной конференции Лингвистической ассоциации преподавателей английского языка МГУ имени М. В. Ломоносова / Отв. ред. Т. Б. Назарова – М., 2008.,** С. 191 – 195.

- Матвеева А. С. Парадигмы образов, связанные с понятием «любовь» и их языковая репрезентация в англоязычной поэзии // **Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов.** – Курск, 2010. – № 6. – С. 79 – 85.