

УДК 81'38

*В.Я. Задорнова, А.С. Матвеева**

РОЛЬ И МЕСТО ПАРАДИГМ ОБРАЗОВ В ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОМ АНАЛИЗЕ СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТОВ

Целью данной статьи является рассмотрение возможности применения теории концептуальных метафор (парадигм образов) при лингвопоэтическом анализе поэтических произведений. Показано, что знание того, как концептуальные метафоры (связанные с понятиями «жизнь» и «любовь») функционировали и развивались в английской поэзии на протяжении веков, образуя парадигмы образов, может помочь глубже проникнуть в содержание поэтического текста. Лингвопоэтический анализ с учетом парадигм образов демонстрируется на материале двух поэтических текстов: монолога Макбета из одноименной трагедии Шекспира и стихотворения Томаса Харди.

Ключевые слова: лингвопоэтический анализ, образ, концептуальная метафора, парадигма образа, инвариант.

Восприятие художественного (поэтического) текста представляет собой сложную проблему, так как сложным и многообразным является сам предмет изучения. Как неоднократно отмечалось исследователями, адекватное восприятие достигается поэтапно, причем каждый новый этап может быть выделен и рассмотрен как самостоятельный аспект исследования. На кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ было предложено разграничивать два подхода к тексту художественного произведения: лингвостилистический и лингвопоэтический. Лингвостилистический анализ (включающий в себя два уровня: семантический и метасемиотический) является лишь первым, предварительным этапом изучения художественного текста и заключается в более или менее формальном его обследовании. Этот универсальный метод может быть применен к любому произведению речи, независимо от регистра [1]. Лингвопоэтический анализ – это принципиально иной подход к тексту, «выявляющий уникальность словесно-художественного творчества, выделяя его из всего многообразия функциональных стилей речи» [2, с. 8]. Предметом лингвопоэтики является «совокупность использованных в художественном произведении языковых средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое ему для воплощения его художественного замысла» [1, с. 20]. Различные элементы языка, оказываясь в сфере словесно-художественного творчества, приобретают новые свойства, выявляя объективно заложенные в них возможности эстетического выражения. Цель лингвопоэтического анализа состоит в том, чтобы выявить, «как та или иная единица языка включается автором в художественную организацию произведения, каким образом то или иное сочетание языковых и стилистических средств приводит к созданию эстетического эффекта» [1, с. 20].

* © Задорнова В.Я., Матвеева А.С., 2014

Задорнова Велта Яновна (veltazadornova@gambler.ru), кафедра английского языкознания филологического факультета, *Матвеева Анна Сергеевна* (metalanna@land.ru), кафедра английского языка механико-математического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, 119991, Российская Федерация, г. Москва, ГСП-1, Ленинские горы, 1.

Одним из центральных понятий лингвопоэтики является «образ», который можно определить как «установление в тексте поэтического произведения не прямой, ассоциативной связи между несходными предметами, явлениями или ситуациями с целью обеспечения эстетического эффекта, необходимого для выражения некоего художественного содержания» [2, с. 9]. Можно считать, что образ занимает промежуточное положение между содержанием текста и его языковым выражением, обеспечивая необходимую связь между этими аспектами художественного произведения.

Традиционно считается, что поэтические образы, являясь плодом поэтического вдохновения поэта, уникальны и неповторимы. До недавнего времени при изучении образов упор делался именно на индивидуальности творческого акта. Однако наряду с этим исследователями высказывалась мысль о повторяемости в литературных произведениях образов, мотивов, сюжетов и типов [3]. Каждая новая эпоха «по-новому интерпретирует уже известные образы, предлагая их новые модификации и комбинации» [4, с. 1]. По убеждению Н.В. Павлович, «каждый поэтический образ существует не сам по себе, а в ряду других – внешне, возможно, различных, но в глубинном смысле сходных образов – и вместе с ними реализует некий закон, модель или... парадигму» [5, с. 14]. Термин «парадигма образа» используется ею в двух значениях: как «инвариант ряда сходных образов, который состоит из двух устойчивых смыслов, связанных отношением отождествления» [5, с. 14] и «множество образов, в которых этот инвариант реализуется» [5, с. 53]. В первом значении «парадигма образа» сопоставима с «концептуальной метафорой» (“metaphoric concept”) Дж. Лакоффа и М. Джонсона, которые выдвинули тезис о метафоричности человеческого сознания, проявляющейся в повседневной речи при помощи стершихся метафор [6]. Поскольку второе определение Н.В. Павлович больше соответствует общепринятому пониманию термина «парадигма», мы используем именно его, но в несколько измененном виде: «парадигма образа – это инвариант образа (концептуальная метафора) в совокупности со всеми его (ее) реализациями в поэтических контекстах» [4, с. 2].

В данной статье ставится вопрос о роли и месте парадигм образов в лингвопоэтическом анализе поэтических произведений. Остановимся на понятиях «жизнь» и «любовь», которые являются одними из наиболее важных тем в поэзии. Благодаря их емкости и философской насыщенности они предоставляют поэтам обширное поле для интерпретации, проведения аналогий и параллелей. Эти понятия настолько емки и глубоки, что им трудно дать четкое определение, поэтому они часто ассоциативно сближаются с другими, более конкретными и «понятными» явлениями и ситуациями. Каждое из этих понятий поворачивается разными гранями, метафорически переосмысливаясь с использованием не одной, а сразу нескольких образных аналогий, которые, будучи обусловлены глобальным авторским замыслом, могут сочетаться и вступать в разнообразные отношения. В статье будет показано, как концептуальные метафоры, связанные с одним понятием, развиваются в пределах поэтического контекста монолога или стихотворения и как они помогают выразить общий смысл произведения.

Начнем с понятия «жизнь», которое получает интересное образное воплощение в знаменитом монологе Макбета:

*She should have died hereafter;
There would have been a time for such a word.
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player*

*That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*

W. Shakespeare. "Macbeth", V, 5, 16–28.

Шекспир здесь приводит целый ряд традиционных концептуальных метафор, которые не раз использовались до него, но осмысливает и развивает их уникальным, только ему присущим способом, объединяя их в полный драматизма и отчаяния монолог-исповедь. Этот монолог Макбет произносит в последнем акте трагедии, когда узнает, что его жена умерла, и понимает, что и его конец близок, а жизнь прожита зря. Ради своих честолюбивых замыслов он совершил преступления, но своих целей не достиг, а наоборот, потерял все. Пытаясь извлечь уроки из своей жизни, он поднимается до уровня философских обобщений и делает вывод о бесполезности всех человеческих усилий. При этом можно сказать, что в первой части монолога (которая заканчивается словами "brief candle") упор делается на быстротечности жизни, а во второй – на ее бессмысленности и никчемности.

Мысль о быстротечности, мимолетности человеческой жизни выражается с помощью четырех концептуальных метафор: ЖИЗНЬ=ПУТЬ, ЖИЗНЬ=МИГ, ЖИЗНЬ=ОГОНЬ, ЖИЗНЬ=КНИГА, которые находятся во взаимодействии друг с другом. Монолог начинается с образного описания вереницы «завтрашних дней», которые медленно, но неумолимо продвигаются вперед, наползая друг на друга (ЖИЗНЬ=ПУТЬ). Важным здесь представляется глагол "to creep" и адвербиальный оборот "in this petty race". Это движение не только медленно и монотонно (о чем свидетельствует троекратный повтор: "to-morrow and to-morrow and to-morrow"), оно почти незаметно: мы замечаем его только, когда «завтра» становится «вчера». Примечательно, что в монологе есть слова "tomorrow" и "yesterday", но нет слова "today", так как настоящего момента невозможно ни зафиксировать, ни осознать («жизнь – это миг между прошлым и будущим»). "The last syllable of recorded time" указывает на то, что каждому человеку отведено высшими силами какое-то время на земле ("recorded time"), а также что у каждого человека есть своя «книга жизни», которую он должен «прочитать» до последней страницы ("the last syllable").

Парадигма ЖИЗНЬ=ПУТЬ развивается далее с помощью олицетворения "And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death". Создается зрительный образ прошедших дней, стоящих в ряд и освещающих людей путь к смерти. Конец этого пути обозначен здесь уже прямо – "dusty death", а не с помощью эвфемизма, как в предыдущих строках ("recorded time"). В устах разочаровавшегося в жизни Макбета эти строки звучат как горькая насмешка над теми людьми ("fools"), которые еще думают, что в их существовании есть какой-то смысл.

Восклицание-метафора "Out, out brief candle!" восходит сразу к двум инвариантам образов ЖИЗНЬ=МИГ и ЖИЗНЬ=ОГОНЬ. Оно служит связующим звеном между двумя частями монолога, на что указывает тематическая связь между словом "candle", с одной стороны, и "to light" (первая часть) и "shadow" (вторая часть), с другой стороны (пламя свечи подразумевает, что человек, держащий свечу, отбрасывает тень).

Уподобление жизни человека пламени свечи – одно из самых распространенных в поэзии. Только у Шекспира оно встречается несколько раз. Кроме монолога Макбета, оно используется в исторической драме «Генрих VI (Часть III)» (II, 6, 1–2), где раненый Клиффорд, осознавая, что скоро умрет, говорит: "Here burns my candle out; ay here it dies, / Which, while it lasted, gave king Henry light". В отличие от Макбета, он гордится своей жизнью, которую посвятил служению королю, и беспокоится только о том, что произойдет с королем и государством, когда его «свеча догорит».

Следует отметить, что в двух рассмотренных случаях слово “candle” употреблялось в одном контексте с “light”, заставляя читателя думать одновременно о двух аналогиях: ЖИЗНЬ=ОГОНЬ и ЖИЗНЬ=СВЕТ. В известном монологе Отелло “It is the cause, it is the cause, my soul; / Let me not name it to you, you chaste stars!..” («Отелло», V, 2, 1–2) речевое выражение этих концептуальных метафор более сложно; слово “candle” не используется, а “light” употребляется дважды: в первый раз по отношению к свече, горящей на столике рядом со спящей Дездемоной, а второй раз – по отношению к ее жизни: “Put out the *light* and then put out the *light*”. Сама же свеча одушевляется, и Отелло обращается к ней, перифрастически называя ее “flaming minister”. Таким образом, здесь «огонь свечи» и «огонь/свет жизни» существуют параллельно, они взаимодействуют, не сливаясь друг с другом.

В пьесах Шекспира встречаются контексты, где уподобление жизни огню происходит через пламя факела, как в пьесе «Генрих VI (Часть I)»: “Here dies the dusky torch of Mortimer / Choked with ambition of the meaner sort” (II, 5, 122–123). Интересно, что и в этом, и в предыдущих контекстах пламени уподобляется не просто жизнь, а жизнь, которая подходит к концу: пламя факела гаснет, а свеча догорает.

Это же относится и к анализируемому монологу Макбета. Восклицанием “Out, out, brief candle!” Макбет хочет ускорить приход смерти, так как жизнь ему больше не нужна. Прилагательное “brief” указывает на быстротечность жизни, реализуя концептуальную метафору ЖИЗНЬ=МИГ.

Во второй части монолога Шекспир использует образные аналогии ЖИЗНЬ=ТЕАТР, ЖИЗНЬ=МИГ и ЖИЗНЬ=РАССКАЗ. В этом контексте уподобление жизни театру подчеркивает ирреальность жизни, так как актерская игра – это лишь имитация реальности. Абстрактное понятие “life” одушевляется и предстает в виде актера (“a poor player”), который изо всех сил старается сыграть свою роль (“... struts and frets his hour upon the stage”). Здесь следует принять во внимание полифоничность прилагательного “poor”, которое может значить «плохой» и «несчастный». Следовательно, “poor player” означает не только «плохой актер», но и актер, которому можно посочувствовать, так как сразу после его короткого выступления (ЖИЗНЬ=МИГ) о нем все забудут.

Заключительные строки широко известны, так как У. Фолкнер использовал их в качестве заглавия своего романа “Sound and Fury”. Сравнение жизни с рассказом проводилось и до Шекспира. Его можно найти, например, в “The Book of Common Prayer”, где оно вполне нейтрально: “For when thou art angry our days are gone: we bring our years to an end, as it were a tale that is told” (“Psalms, XC, 9”). Но в монологе Макбета образная парадигма ЖИЗНЬ=РАССКАЗ приобретает негативную окраску: это рассказ (или сказка) в пересказе безумца: в нем нет никакого смысла.

Наиболее распространенные парадигмы образов, связанные с «любовью» – ЛЮБОВЬ=БОЛЬ, ЛЮБОВЬ=БОЛЕЗНЬ, ЛЮБОВЬ=ОГОНЬ, ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ. Пик популярности этих парадигм приходится на XVI–XVIII вв., затем (к XX веку) они начинают появляться в поэзии реже и при этом переосмысливаются поэтами. Так, чтобы в полной мере воспринять художественное содержание стихотворения Томаса Харди “She Charged Me”, нужно представлять себе, как развивались парадигмы ЛЮБОВЬ=БОЛЬ и ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ.

*She charged me with having said this and that
To another woman long years before,
In the very parlour where we sat, –
Sat on a night when the endless pour
Of rain on the roof and the road below
Bent the spring of the spirit more and more...*

– *So charged she me; and the Cupid's bow
Of her mouth was hard, and her eyes, and her face,
And her white forefinger lifted slow.*

*Had she done it gently, or shown a trace
That not too curiously would she view
A folly passed ere her reign had place,*

*A kiss might have ended it. But I knew
From the fall of each word, and the pause between,
That the curtain would drop upon us two
Ere long, in our play of slave and queen.*

Thomas Hardy. "She Charged Me".

"*The Cupid's bow / Of her mouth was hard*" можно рассматривать как опосредованное выражение концептуальной метафоры ЛЮБОВЬ=БОЛЬ. Как было показано в работе А.С. Матвеевой [4], ассоциация любви с болью в англоязычной поэзии возникла под влиянием античной мифологии и лирики и связана со стрелами Эроса / Купидона. В поэзии XVI–XVIII вв. упоминаются именно стрелы ("arrows", "shafts", "darts"), с помощью которых бог любви наносит смертельные раны ("wounds") влюбленным. Постепенно понятие «стрел» вытесняется из поэзии и остается только боль. В стихотворении Т. Харди данная парадигма коренным образом трансформируется. Вместо стрел появляется другая метафора: рот возлюбленной напоминает лирическому герою лук Купидона ("bow"). Прилагательное "hard" ("*The Cupid bow was hard*") свидетельствует о причиненной боли, а "mouth" говорит о том, что боль можно причинить словами. Здесь уже нет того игривого, легкого тона, который ощущается во многих более ранних стихотворениях, реализующих эту метафору: "*With idle youth go use thy [love's] property, / And thereon spend thy many brittle darts*" (Sir Thomas Wyatt (1503–1542) "A Renouncing of Love"); "*From whence do glance love's piercing darts / That make such holes into our hearts*" (George Peele (1558–1598) "The Hunting of Cupid"); "*What art thou, Love? ... a boy that shoots / From ladies' eyes, such mortal woundy darts*" (Thomas Hood (1799–1845) "Love").

В заключительной части стихотворения можно обнаружить своеобразное проявление концептуальной метафоры ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ: "*A folly passed ere her reign had place*"; "*That the curtain would drop upon us two / Ere long, in our play of slave and queen*". На это указывают слова "her reign" и "our play of slave and queen". Одним из конкретных метафорических выражений этой образной аналогии в английской поэзии является представление влюбленного мужчины в виде раба, закованного в цепи или кандалы: "*And Hymen shall rivet the fetters of love*" (David Garrick (1717–1779) "Lyra Elegantiarum, CXLVIII"); "*Fair prison, that dost hold / My heart in fetters wrought of burnished gold*" (James Mabbe (1572–1642) "Golden Fetters"), или узника, сидящего в тюрьме: "*Say what is love? Is it to be / In prison still and still be free...*" (John Clare (1793–1864) "Say What is Love"). При этом такое рабство чаще всего не кажется «пленнику» обременительным, он даже стремится к нему, как, например, герой стихотворения Томаса Стэнли (Thomas Stanley (1625–1678)) "When I Lie Burning":

*Then think not freedom I desire,
Or would my fetters leave,
Since, phoenix-like, I from this fire
Both life and youth receive.*

Понятно, что в такой потере свободы нет ничего особенно трагического, наоборот, возлюбленным мужчинам приятно пребывать в «неволе», которая во многих случаях надуманна.

В этой связи интересно сравнить отношение к концептуальной метафоре ЛЮБОВЬ=ПОТЕРЯ СВОБОДЫ поэтов-мужчин и поэтов-женщин. До XVII в. проза и поэзия в Англии были прерогативой мужчин. Одной из первых профессиональных женщин-писательниц, которая уделяла большое внимание также поэтическому творчеству, считается Афра Бен (Aphra Behn (1640–1689)). Она пишет, что никогда не станет рабыней любви, а все, кто окажется рабом этого чувства, достойны презрения:

*Pan? Grant that I may never prove
So great a Slave to fall in love?
And to an Unknown Deity
Resign my Happy Liberty...*

Поэтесса Анни Финч (Anne Finch (1661–1720)) в стихотворении “The Unequal Fetters”, название которого говорит само за себя, отмечает неравенство мужчины и женщины в браке, подчеркивая, что именно женщины, а не мужчины теряют свободу. К мужчинам здесь относятся такие выражения, как “walks a freer round”, “marriage does but *slightly* *tye* men”. И хотя мужчины называют себя “slaves of Hymen”, цепь, которая их связывает, достаточно длинна: “At the *full length* of all their *chain*”. По мнению поэтессы, настоящими узниками здесь являются как раз женщины: (“... *close pris'ners we remain*”), им не позволено ничего из того, что позволено мужчинам.

Кэтрин Кокбурн (Catharine Cockburn (1679–1749)) предостерегает женщин против ловушек, расставленных мужчинами: “ ‘Tis love's *delusive, fatal snare*”. Ср. с тем, как поэты-мужчины описывают ловушки (сети, силки), якобы расставленные женщинами (“silken snare”, “silken chain”, “golden cage” и т. п.).

Становится понятно, что мужчины и женщины воспринимают любовь как потерю свободы неодинаково. В поэзии женщин «потеря свободы» мужчинами воспринимается как игра, а может быть, даже как лицемерие.

Возвращаясь к анализируемому стихотворению Т. Харди, необходимо отметить, что поэт здесь не принимает свою «потерю свободы» всерьез. Отсылая читателя к известной парадигме, он подчеркивает неестественность отношений “slave/ queen” в любви. Превосходство одного из партнеров, будь то мужчина или женщина (“*her reign*”), в реальной жизни, как правило, приводит к катастрофе. Поэтому в такие отношения можно только играть (“*our play of slave and queen*”), а игра не может продолжаться вечно. Об окончании их любовных отношений свидетельствует стершаяся речевая метафора “*that the curtain would drop upon us*”, восходящая к инварианту ЖИЗНЬ=ТЕАТР.

Проведенное исследование показывает, что знание того, как традиционные концептуальные метафоры функционировали и развивались в поэзии, образуя парадигмы поэтических образов, может обогатить лингвопоэтический анализ и помочь глубже проникнуть в содержание поэтического текста. Успешность анализа обеспечивается не только умением обнаружить инварианты образов в данном тексте, но и представлением о том, какое место занимает та или иная парадигма в английской поэтической картине мира, какие изменения претерпело языковое выражение парадигм образов на протяжении веков.

Библиографический список

1. Задорнова В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.: МГУ, 1992. 49 с.

2. Шахбаз С.А.С. Образ и его языковое воплощение (на материале английской и американской поэзии): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2010. 26 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
4. Матвеева А.С. Парадигмы поэтических образов в диахроническом аспекте (на материале англоязычной поэзии): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2011. 25 с.
5. Павлович Н.В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: Азбуковник, 2004. 527 с.
6. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago-Lnd., 1980. 242 p.

References

1. Zadornova V.Ya. *Slovesno-khudozhestvennoe proizvedenie na raznykh iazykakh kak predmet lingvopoeticheskogo issledovaniia: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk* [Verbal work of art on different languages as a subject of linguopoetic study: Extended abstract of Doctor's of Philological Sciences thesis]. М., МГУ, 1992, 49 p. (in Russ.)
2. Shakhbaz S.A.S. *Obraz i ego iazykovoe voploshchenie (na materiale angliiskoi i amerikanskoi poezii): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Image and its linguistic realization (on the material of English and American poetry): Extended abstract of Candidate's of Philological Sciences thesis]. М., МГУ, 2010, 26 p. (in Russ.)
3. Veselovskiy A.N. *Historical poetics*. М., 1989. (in Russ.)
4. Matveeva A.S. *Paradigmy poeticheskikh obrazov v diakhrnicheskom aspekte (na materiale angliazychnoi poezii): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Poetic image paradigms in a diachronic aspect (on the material of English poetry): Extended abstract of Candidate's of Philological Sciences thesis]. М., МГУ, 2011, 25 p. (in Russ.)
5. Pavlovich N.V. *Language of images. Image paradigms in Russian poetic language*. М., Azbukovnik, 2004, 527 p. (in Russ.)
6. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago-Lnd., 1980. 242 p.

*V.Ya. Zadornova, A.S. Matveeva**

ROLE AND PLACE OF IMAGE PARADIGMS IN LINGUOPOETIC ANALYSIS OF POETIC TEXTS

The aim of the article is the consideration of possibility of applying of the theory of conceptual metaphors ("image paradigms") at linguopoetic analysis of poetic texts. In the article it is shown that knowledge about how conceptual metaphors (connected with notions of "life" and "love") functioned and developed in English poetry over the course of history, forming image paradigms may help to gain a better insight into the content of poetic text. Linguopoetic analysis taking into consideration "image paradigms" is applied to Macbeth's soliloquy in cognomial tragedy of Shakespeare and Thomas Hardy's poem.

Key words: linguopoetic analysis, image, conceptual metaphor, image paradigm, invariant.

* *Zadornova Velta Yanovna* (veltazadornova@rambler.ru), the Dept. of English Linguistics of Philological Faculty, *Matveeva Anna Sergeevna* (metalanna@land.ru), the Dept. of English Language of Mechanical and Mathematical Faculty, Moscow State University, Moscow, 119991, Russian Federation.