

## ЛИНГВОПОЭТИКА

### «Море» как элемент создания образа в английской поэзии

© доктор филологических наук В.Я. Задорнова, А.С. Матвеева, 2007

Образы, связанные с морем, занимают особое место в английской поэзии из-за специфического отношения британцев к морю<sup>1</sup>. Не раз отмечалось, что такое отношение вызвано особенностями островного мышления англичан, которые всегда рассматривали море как неотъемлемую часть жизни, естественную географическую среду и типичный элемент пейзажа Великобритании. Жители Британских островов могут наблюдать море в разное время дня и года; оно является источником существования для рыбаков и вдохновения для поэтов. Вызывая у них массу различных ассоциаций, оно сравнивается с разными объектами и дает импульс для создания разнообразных поэтических образов.

«Морские» образы в английской поэзии тесно связаны с фольклорной традицией, уходящей корнями в древние времена. Поэтому чтобы проследить связь поэтических «морских» образов с дохристианскими верованиями, было бы логично посмотреть, как море воспринималось в древнескандинавской, германской и кельтской мифологии. К сожалению, принятие христианства практически полностью уничтожило древнескандинавскую и англо-саксонскую мифологию, поэтому наши сведения о пантеонах их богов ничтожно малы. Однако, рассматривая древние верования, мы можем обнаружить связь древних народов с водой и, в частности, с морем.

До того, как сложились сложные и довольно разветвленные пантеоны богов, наши предки одушевляли неодушевленные объекты природы (реки, ручьи, ветер, деревья и т. п.). Пресная вода особенно почиталась древними и рассматривалась как источник жизни, а также граница между миром живых и потусторонней жизнью. Что касается соленой морской воды, то отношение к ней наших предков отличалось от их отношения к пресной воде.

Как известно, почти во всех дохристианских религиях существовало различие между двумя (обычно враждующими) кланами богов, и, как правило, менее привлекательный клан каким-то образом связывался с морскими глубинами, так как море, будучи частью безграничного Ми-

---

<sup>1</sup> “The Englishman likes to imagine himself at sea, the German in a forest. It is impossible to express the difference of their national identity more concisely” (Elias Canetti (1905-1994). *The Crowd in History*).

рового Океана, рассматривалось как нечто загадочное и угрожающее. Например, в древнескандинавской мифологии существовало два противоборствующих клана богов (Асы и Ваны), из которых особо можно выделить Эгира (Aegir) и Ньёрда (Njord). Эгир был не особенно почитаемым богом: в качестве развлечения он опрокидывал корабли и забирал с собой судовые команды. А его жена Ран, являясь богиней всех утонувших, своей сетью ловила потерпевших кораблекрушение мореплавателей. Нужно ли говорить о том, что древние не очень-то жаловали эту богиню, что и явилось основной причиной, по которой Эгир со временем «потерял влияние» в качестве основного морского бога. Более «положительным» богом моря был Ньёрд, который представлял ветер и морскую стихию, и, кроме того, как и другие Ваны, прежде всего, являлся богом плодородия.

Англо-саксонские морские боги имеют происхождение, сходное с покровителями моря в скандинавской мифологии. Хотя сведения об англо-саксонской мифологии незначительны, было бы неправильным приписывать англо-саксонским богам те же качества, которыми обладали боги в скандинавской мифологии. Известно, что англосаксы почитали морского бога Неорда (Neorth), который являлся покровителем моря и коммерции. Этот бог был почитаем, в основном, рыбаками и купцами, которым приходилось много путешествовать по морю.

Таким образом, восприятие моря как чего-то угрожающего, непредсказуемого и изменчивого, обуславливалось соответствующим отношением к морским богам и демонам.

Интересно, что женское морское божество в скандинавской мифологии (Ран) было гораздо более злым и коварным, чем ее муж Эгир. Негативные черты богини были перенесены на ее мужа лишь впоследствии, и можно сделать вывод, что Эгир «обозлился» на людей под влиянием своей жены. В отношении морских богов мужского пола можно сказать, что они олицетворяли мощь моря или океана, в то время как их отрицательные черты являлись несущественными. Этому можно найти подтверждение в современной английской поэзии, которая содержит примеры персонификаций, представляющих море как коварное существо женского пола и как могущественное существо мужского пола.

Следует отметить, что источник жизни для наших предков был связан не с морем, а с пресной водой. Море (так же как и луна) ассоциировалось, прежде всего, с идеей времени и со смертью. Богиня Арьянрод была хранительницей Серебряного Колеса Звезд, символа времени и судьбы. Ее корабль увозил по морю умерших воинов в Страну Луны. Люр, другое божество, связанное со смертью, было также богом моря и правителем подземного мира. Уподобление моря времени типично для классической и современной английской поэзии.

Кроме того, море, как и реки и ручьи, рассматривалось язычниками как место обитания ужасных чудовищ и демонов. Считалось, что русалки, сирены и водные духи, заманивающие людей в воду и топящие их, обитают именно в источниках и реках. Море тоже считалось опасным именно потому, что люди верили в прожорливых монстров и мифических животных, живущих в морских глубинах. Согласно языческим верованиям, морские чудовища принимали множество форм: морские драконы, морские змеи, многорукие чудища, которые были покрыты чешуей и извергали струи воды, как киты. Вера в то, что море скрывает в своих глубинах чудовищ, угрожающих жизни людей, привело к восприятию моря как чего-то опасного и таинственного. Такое восприятие моря отразилось в классической и современной английской поэзии.

Изучение языческой мифологии приводит нас к важному выводу о том, что большую роль в восприятии моря англичанами сыграли политеистические верования, которые не могли не отразиться и на образном языке английской поэзии.

Как было неоднократно показано в исследованиях кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ, любой художественный текст может быть рассмотрен с точки зрения лингвостилистики и лингвопоэтики [Задорнова 1984, 1992]. Лингвостилистический анализ включает в себя семантический и метасемиотический уровни. На семантическом уровне языковые единицы рассматриваются как таковые, в их прямом значении. Иными словами, на этом уровне в центре внимания находится тот языковой материал, из которого строится речевое произведение. Такой анализ как бы является переходной ступенью к метасемиотическому, или собственно стилистическому анализу. На данном уровне изучается уже функционирование языковых единиц в речи, где они могут приобретать дополнительное, или «мета»-содержание. Иначе говоря, на метасемиотическом уровне слова, словосочетания, синтаксические конструкции анализируются с точки зрения тех коннотаций, которые они приобретают в контексте. Метод лингвостилистического анализа универсален в том смысле, что он применим к любым типам текстов, независимо от регистра.

Лингвопоэтический анализ – это принципиально иной подход к тексту. Если лингвостилистическому анализу могут быть подвергнуты все виды текста, то лингвопоэтика относится лишь к сфере словесно-художественного творчества. Предметом лингвопоэтики как особого раздела филологии является совокупность использованных в художественном произведении средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое ему для воплощения его идейно-художественного замысла. Иначе говоря, цель лингвопоэтического анализа состоит в том, чтобы определить, как та или иная единица

языка (слово, словосочетание, грамматическая форма, синтаксическая конструкция) включается автором в процесс словесно-художественного творчества, каким образом то или иное своеобразное сочетание языковых средств приводит к созданию данного эстетического эффекта [Задорнова 1992].

Существует значительное количество работ, посвященных принципам и методам лингвопоэтического анализа, разработаны его категории и параметры [Липгарт 1997, 2007]. Однако образу в рамках лингвопоэтики не было уделено достаточно внимания.

«**Образ**» является одним из самых расплывчатых понятий современной филологии. Среди множества разнообразных интерпретаций самой важной для лингвопоэтики можно считать объяснение этого понятия на основе связи образа с общим содержанием художественного произведения. Эта идея была выражена в работах Г.О. Винокура [Винокур 1959: 388-393; 1991] и В.В. Виноградова [Виноградов 1963: 157-163], которые проиллюстрировали ее, обращаясь к материалу русской поэзии<sup>2</sup>. Согласно русской филологической традиции, сущность литературного образа заключается в том, что он обусловлен художественным содержанием литературного произведения; другими словами, особое внимание здесь уделяется связи между образом и художественным замыслом автора.

Образ, безусловно, является одним из центральных понятий лингвопоэтики, обеспечивая необходимую концептуальную связь между уровнем языкового выражения (лингвостилистическим уровнем) и художественным содержанием литературного произведения [Задорнова 2006]. Словесный поэтический образ можно определить как установление ассоциативной связи между несходными явлениями, предметами или ситуациями, необходимое автору для выражения некоего художественного содержания. Эта обусловленность глобальным художественным замыслом автора является существенным фактором в понимании сути образа и отличает образ от обычного тропа или фигуры речи. Между образом и тропом нельзя ставить знак равенства. Троп, по определению, является лишь использованием слова в переносном значении, тогда как

---

<sup>2</sup> Например, Г.О. Винокур, взяв в качестве материала для исследования строки из стихотворения Афанасия Фета: «На родину тянется туча/ Чтоб только поплакать над ней», применил к ним «трехуровневый» анализ: на первом уровне слова анализировались с точки зрения их прямого значения, на втором уровне выявлялись дополнительные коннотации, которые слова приобретают в контексте, а на третьем – прослеживалась связь создаваемых поэтических образов с художественным содержанием стихотворения.

В.В. Виноградов продемонстрировал тот же подход, обратившись к стихотворению С. Есенина «Эх вы, сани! А кони, кони!», в котором звон колокольчиков на шее лошадей, бешено несущихся по заснеженной степи, является образным воплощением иронического хохота судьбы над произошедшими событиями человеческой жизни («колокольчик хохочет до слез»).

понятие образа шире: это не прямой, ассоциативный способ передачи определенного художественного содержания. Не каждый троп или фигура речи может подняться до этого уровня. Обратное тоже верно: не каждый образ может быть основан на тропе или фигуре речи. Образы могут быть созданы при помощи разнообразных средств: лексических, фонетических, ритмико-синтаксических. Лексические образы, например, кроме тропов и фигур речи, могут создаваться на основе лексической полифонии, поэтических аналогий, символического использования слов и т. п.

В данной статье делается попытка проникнуть в суть понятия «образ», рассмотрев «морские образы» в английской поэзии. Здесь применяется «трехуровневый» подход, который предполагает изучение материала: 1. с точки зрения лингвостилистики (рассматриваются преобладающие типы словосочетаний, синтаксических конструкций, тропов и фигур речи, лежащих в основе образов); 2. на понятийном уровне (с точки зрения «концептуальных метафор») и 3. с точки зрения художественного содержания, выражаемого образами. Материал для анализа охватывает, в основном, классическую лирическую английскую и американскую поэзию трех веков (XVIII-XX)<sup>3</sup>.

Лингвостилистический анализ материала показал, что существительное “sea” в английской поэзии используется в **атрибутивных, именных и предикативных** конструкциях, причем атрибутивные конструкции преобладают. В атрибутивных сочетаниях можно выделить два основных класса прилагательных: постоянные эпитеты, сочетание которых с «морем» носит характер поэтических клише (например, blue/stormy/ calm/ open sea) и оценочные прилагательные, выражающие отношение поэтов к морю (например, “wondrous sea”; “beautiful sea”; “[sea is] treacherous in calm, and terrible in storm”; “terrible seas”; “biting brine). Остальные прилагательные, используемые в сочетании со словом «море» в поэзии, можно объединить в следующие тематические группы:

1. прилагательные, обозначающие цвет моря (“white/ grey/ hoary/ silver/ sapphire/ dappling sea”);

2. прилагательные, описывающие движение моря (“sea rolling along in the moonlight”, “trampling waves”; “running/ lifting/ quacking/ dancing sea”);

---

<sup>3</sup> Среди проанализированных английских авторов Уильям Вордсворт (1770–1850); Томас Мур (1779–1852); Джордж Гордон Байрон (1788–1824); Перси Биши Шелли (1792–1822); Джон Китс (1795–1821); Альфред Лорд Теннисон (1809–1892); Роберт Браунинг (1812–1889); Мэтью Арнольд (1822–1888). Материал также включает в себя произведения известных американских поэтов: Эдгара Алана По (1809–49); Генри Вордсворта Лонгфелло (1807–82); Роберта Фроста (1874–1963) и др., а также некоторые стихотворения современных британских и американских поэтов.

3. прилагательные, отмечающие различные проявления «характера» моря (“silent/ placid/ calm/ halcyon sea” vs. “wild/ stormy/ tempestuous/ rough sea”);

4. прилагательные, относящиеся к размеру и глубине моря (“deep seas”; “shallow/ unfathomable sea”, “great/ broad/ far-surrounding sea”);

5. прилагательные, описывающие море с точки зрения состояния воды (“cold/ cool sea”, “crystal/ smoky sea”; “glowing seas”, “the misty sea”; “bright waters”).

Прилагательные в сочетании с существительным “sea” могут являться именной частью составного именного сказуемого, например, “sea is young”, “sea is fair”, “the sea is calm tonight”, “sea, you are gigantic, so powerful and so wild”, “the sea grows dark and dun”, “you [sea] are so unpredictable”, “the sea is constant to change”. С помощью этих конструкций поэты фиксируют изменчивые состояния моря, которое непредсказуемо и готово измениться в любую минуту. Для отображения постоянных характеристик моря поэты используют атрибутивные словосочетания с прилагательными или причастиями. Иногда одно и то же прилагательное используется в обеих конструкциях для того, чтобы подчеркнуть какую-то постоянную черту моря или зафиксировать состояние моря в данный момент (ср. “strong sea” и “the sea was strong”).

Именные конструкции с предлогом “of” также представляют интерес. “Sea” здесь сочетается как с конкретными, так и с абстрактными существительными. Конкретные существительные создают впечатление, что подводный мир является зеркальным отражением мира на суше<sup>4</sup>. Там есть свои джунгли (“the jungles of the floor of the sea”) и равнины (“the shifting planes of the sea”). Этот мир (“realm of the sea”) живет по своим законам (“a law of the sea”), имеет правителей (“the rulers of the sea”) и богов (“the gods of the sea”). С помощью абстрактных существительных создается чувственное восприятие моря. Оно может быть зрительным (“a sea of blue”; “fire and gold of the sea”), слуховым (“sound of the sea”; “the noise of the sea”), обонятельным (“a scent of the sea”; “tides of musk”) и даже вкусовым (“salt taste of the sea”).

В составе предикативных конструкций “sea” сочетается чаще всего с глаголами движения, например, “to roll”; “to heave”; “to pound”; “to toss”. Благодаря таким глаголам как “to creep”, “to slide back”, море приобретает черты живого существа, а “draw back” придает ему сходство с человеком.

Особый интерес представляют случаи, когда “sea” является частью **обстоятельства** места. Нередко использование того или иного предлога наделяет море символическим смыслом. Так, например, предлог “by” расширяет место действия, не разрывая связи с морем, которое стано-

<sup>4</sup> Эти сочетания, как правило, являются метафорическими.

вится необходимым романтическим или зловещим фоном для событий, описываемых в стихотворении (ср. "... beautiful town/ That is seated by the sea"; "sepulcher there by the sea"). Например, в стихотворении «Анабель Ли» Эдгара Алана По местом действия является «королевство у моря» ("the kingdom by the sea"), которое ассоциируется с «гробницей» ("sepulcher") и «могилой» ("tomb") в последних строках стихотворения. Холодный ветер с моря убил Анабель Ли ("chilled and killed my Annabel Lee"): трагичная атмосфера, пронизывающая стихотворение, распространяется и на море:

It was many and many a year ago,  
In a kingdom by the sea,  
That a maiden there lived whom you may know  
By the name of Annabel Lee;  
And this maiden she lived with no other thought  
Than to love and be loved by me.

.....

For the moon never beams without bringing me dreams  
Of the beautiful Annabel Lee;  
And the stars never rise but I feel the bright eyes  
Of the beautiful Annabel Lee;  
And so, all the night-tide, I lie down by the side  
Of my darling -my darling -my life and my bride,  
In the sepulcher there by the sea –  
In her tomb by the sounding sea.

Предлог «beyond», используемый со словом «sea», заставляет читателя представить неизвестные края, недоступные, но манящие земли: "beyond the sea, beyond the sea, / My heart is gone, far, far from me"; "a land beyond the sea". Однако "beyond the sea" может значить и «вне Англии» (как в стихотворении Уильяма Вордсворта "*I travelled among unknown men, / In lands beyond the sea...*").

Лирический герой может быть сконцентрирован на чем-то, расположенном или находящимся за морем, и в этом случае море является преградой, отделяющей его от желанного объекта. Море в сочетании с "across" является расстоянием, разделяющим лирического героя от объекта, который он наблюдает или о котором мечтает: "dream across the sea"; "[... moon/ Is blown] across the bay"; "at dawn I hasten to the shore, / To gaze across the sparkling sea...".

Предлог «in» в сочетаниях со словом “sea” используется двояко. С одной стороны (в соответствии со своим грамматическим значением), этот предлог описывает «море» как место, где что-то расположено: “isles in the Smoky Sea», «a bare, brown rock/Stood up in the sea”; или как место, куда что-то опускается сверху: “The setting sun sinks softly in the sea”; “So gayly the Northland took his heart/ And cast it in the wailing sea...”; “sunshine glistens on water/ shifting diamonds in the sea”. С другой стороны, “in” может придавать дополнительный оттенок сочетанию с “sea”, создавая образ опасного и таинственного моря: “The Lord Jesus was in a boat, / Trapped in the sea”; “I was enveloped in a sea of blue”. Этому также способствует употребление соответствующих глаголов.

Анализ материала показал, что «море» используется в различных тропах и фигурах речи (метафорах, сравнениях и т. д.), однако наиболее частотным стилистическим приемом, используемым для создания «морских образов» в английской и американской поэзии, является **олицетворение**. Так, море часто одушевляется в английской и американской поэзии, и оно предстает в виде живого существа (человека или животного). Например, море может обладать голосом (“the sea has many voices,/ Many gods and many voices”). Оно наделяется чертами, характерными для животных (“and sick of prey, yet howling on for more,/ Vomitest thy wrecks on its inhospitable shore”) и людей (“what says the sea?”; “the sea in darkness calls”; “the little waves laugh”; “the sea moans uneasily”). Море нередко ассоциируется с женщиной, как, например, в следующих строках: “the beautiful bewitching Sea hides us in embrace”; “Who hath desired the Sea? Her menaces swift as her mercies?”. Сравнение моря с разными типами женщин (mother, lady, mistress, nurse) наделяет море разным «темпераментом» и «характером». В то же время оно может рассматриваться как существо мужского пола: “the mighty Being is awake,/ And doth with his eternal motion make/ A sound like thunder – everlastingly”.

Чаще всего море приобретает женские черты, но, вопреки традиционному мнению о том, что море, ассоциирующееся с женщиной, должно создавать образ существа нежного, кроткого и привлекательного, материал показал, что «море-женщина» может быть порочной и коварной, более того, может быть причиной гибели человека. В следующих строках море, с жадностью поглощающее корабли, сравнивается с корыстолюбивой любовницей: “the sea's a hard mistress,” the old man said;/ “The sea is always hungry and never full fed” (Луиза Дрисколл “Harbury”). или предстает как кровожадная женщина-вамп (Элинора Уайли “Sea Lullaby”):

The sea creeps to pillage,  
She leaps on her prey;



A child of the village  
Was murdered today.  
She came up to meet him  
In a smooth golden cloak,  
She choked him and beat him  
To death, for a joke.

“Sea”/ “ocean” в виде существа мужского пола часто бывает агрессивным, но никогда – вероломным или злым.

Когнитивный подход, который позволяет подойти к понятию «образ» с других позиций, призван выяснить, какие образы периодически повторяются в поэзии, становясь частью английской поэтической традиции. Можно предположить, что образы не создаются каждый раз заново, а представляют какую-то абстрактную модель или аналогию, но в индивидуальном авторском воплощении. Поэты разных веков проводят параллели между одними и теми же объектами; они создают образы одного типа, используя схожие метафоры для сравнения предметов или явлений. Частое использование одних и тех же аналогий заставляет нас говорить о неких метафорических **инвариантах** образов, функционирующих на понятийном уровне. Эти инварианты, или поэтические **концептуальные метафоры**, существуют, если можно так выразиться, в поэтической понятийной картине мира и находят разнообразное языковое выражение у поэтов [Zadornova 2004; Задорнова 2006].

Основной критерий при выделении концептуальных метафор – это их частотность. Чем чаще встречается параллель между определенными объектами или явлениями, тем очевиднее становится существование соответствующей концептуальной метафоры. При этом необходимо иметь в виду, что концептуальные метафоры в поэзии могут быть реализованы не только при помощи тропов или фигур речи, но также при помощи всех типов ассоциативных связей между объектами и явлениями.

Идея о том, что наше мышление, опыт и поведение в значительной степени обусловлены метафорами, была впервые высказана в книге «Метафоры, которыми мы живем» Джорджа Лакоффа и Марка Джонсона [Lakoff/ Johnson 1980]. Согласно их теории, сами процессы мышления человека в значительной степени метафоричны, а метафоры как языковые выражения возможны потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека.

Хотя исследование, проведенное авторами книги, имеет дело с метафорами нашей повседневной жизни, выработанный ими подход может быть применен и к поэтическим образам. Подобное систематическое исследование было проведено Н. В. Павлович на материале русской поэзии. Проанализировав обширный корпус русских поэтических

текстов (XVII–XX в.в.), она выделила так называемые «парадигмы образов» в русском поэтическом языке. По определению Н. В. Павлович, «парадигма образа – это инвариант ряда сходных с ним образов, который состоит из двух устойчивых смыслов, связанных отношением отождествления» [Павлович 2004: 14]. В филологии сложились разные представления о сути поэтического образа. Среди них главную роль играет стремление понять образ через ряд сходных с ним образов, имевших место в прошлом (поиск «прототипа»). В результате образ, который может быть «бессмысленным» на первый взгляд, в ряду себе подобных обретает «смысл». Всякий образ входит в группу сходных с ним образов и вместе с ними реализует некую модель, парадигму или инвариант.<sup>5</sup> Что касается английской поэзии, образная система поэтического английского языка еще не стала объектом глубокого и систематического филологического изучения. Наше исследование может быть рассмотрено как один из первых шагов в данном направлении.

В ходе нашего анализа обнаружили некоторые устойчивые параллели между «морем» и другими объектами и явлениями. Было выделено несколько концептуальных метафор, или инвариантов, характерных для английской поэтической традиции, причем некоторые из них являются обратимыми: МОРЕ=ВРЕМЯ (ВРЕМЯ=МОРЕ); МОРЕ=ЖИВОЕ СУЩЕСТВО; МОРЕ=МОГИЛА; МОРЕ=КРОВЬ (КРОВЬ=МОРЕ); МОРЕ=ОГОНЬ; МОРЕ=СТЕКЛО; МОРЕ=ЗЕРКАЛО; ЛЮБОВЬ=МОРЕ; ДУША/ЭМОЦИИ=МОРЕ (в одних случаях «море» – правый элемент, в других – левый элемент концептуальной метафоры). Необходимо отметить, что значительная часть концептуальных метафор на основе «моря» носит негативный характер. Некоторые из перечисленных выше метафор обладают ингерентной отрицательной коннотацией (как, например, МОРЕ=МОГИЛА, МОРЕ=КРОВЬ), конкретные реализации других инвариантов могут приобретать адгерентную отрицательную коннотацию в некоторых контекстах (например, МОРЕ=ВРЕМЯ, МОРЕ=ЖИВОЕ СУЩЕСТВО, МОРЕ=ОГОНЬ). Надо отметить, что вышеуказанные глобальные концептуальные метафоры могут принимать форму «малых» метафор, являясь более конкретными их проявлениями, например: МОРЕ=ВРЕМЯ появляется в поэтических произведениях в своей модификации «волны = годы»; МОРЕ=ЖИВОЕ СУЩЕСТВО может быть представлено вариантами «море = человек» и «море = животное».

Одна из самых распространенных концептуальных метафор в английской поэзии МОРЕ=ВРЕМЯ (SEA=TIME), которая наиболее ярко

---

<sup>5</sup> Идея инвариантности образа возникла в науке давно и разрабатывалась в основном в двух направлениях: 1) архетипы образов и их поиск в художественной литературе; 2) теория художественных стереотипов, или общих мест [Павлович 2004].

воплотилась в стихотворении Шелли “Time”: “Unfathomable sea! Whose waves are years,/ Ocean of Time, whose waters of deep woe/ Are brackish with the salt of human tears”. Море часто сравнивается с временем, так как и то, и другое вечно и никогда не перестанет существовать, в отличие от людей, которые рождаются и умирают (“...the timeless waves, bright, sifting...” Шеймас Хини “Lovers on Aran”). Многие поэты обращали внимание на вечную природу моря:

O listen to the sounding sea  
That beats on the remorseless shore,  
O listen! for that sound will be  
When our wild hearts shall beat no more  
(Джордж Уильям Кертис. “O Listen to the Sounding Sea”)

Человек беззащитен перед морской стихией так же, как он не властен над течением времени. Морские приливы и отливы, движение морских волн так же, как и бег времени, не зависят от человеческой воли. Море нередко связывается с будущим и прошлым в английской поэзии. В качестве примера можно привести метафору из стихотворения Джона Китса “To My Brother George”:

The ocean with its vastness, its blue green,  
Its ships, its rocks, its caves, its hopes, its fears,—  
Its voice mysterious, which whoso hears  
Must think on what will be, and what has been

Нужно отметить, что концептуальные метафоры могут быть обратимыми: левый и правый элемент концептуальной метафоры могут меняться местами. Неудивительно поэтому, что уподобление времени морю также встречается в английской поэзии: “And, gazing Time's wide waters o'er,/ I weary for that land divine” (Эмили Бронте “Faith and Despondency”). Течение времени непрерывно, так же как бесконечное движение волн к берегу, которое никто и ничто не способно остановить:

The sea will roll in, the sea will roll out  
Life will continue, people will get older  
People will be born, people will die  
People will breed, 'everything will be the same'  
(Алан Джеймс Сейуэлл. “Walk North”)

Анализ показал, что, создавая морские образы, поэты используют одни и те же универсальные приемы или механизмы<sup>6</sup>, которые можно свести к некоторому количеству типов:

- Прямое уподобление (когда море отождествляется с каким-то существом, предметом или явлением, например, с быком, женщиной или могилой)
- Ассоциативная связь
- Усиление определенной черты моря
- Метонимическое (символическое) воплощение моря (море как часть природы, вселенной и т. п.)
- Аналогия
- Противопоставление
- Слияние
- Описание

Наиболее распространенные из этих приемов – **ассоциативная связь** и **аналогия**. Морские образы могут создаваться и без уподобления, на основе ассоциативного сближения «моря» с какими-то ситуациями или явлениями. Море, как правило, ассоциируется со свободой, смертью или опасностью. Например, в стихотворении Томаса Мура “Come O'er the Sea” море ассоциативно сближается со свободным и независимым существованием человека.

Was not the sea  
Made for the Free,  
Land for courts and chains alone?  
Here we are slaves,  
But, on the waves,  
Love and Liberty's all our own.  
No eye to watch, and no tongue to wound us  
All earth forgot, and all heaven around us –  
Then come o'er the sea,  
Maiden, with me,  
Mine through sunshine, storms, and snows  
Seasons may roll,  
But the true soul  
Burns the same, where'er it goes.

**Аналогия** используется, в основном, в стихотворениях о любви, человеческих отношениях и о процессе поэтического творчества. Морской

---

<sup>6</sup> Некоторые из этих механизмов упоминаются в кандидатской диссертации Самира Шахбаза «Образ и его языковое воплощение», выполненной на кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

образ в стихотворении Генри Лонгфелло “The Sound of the Sea” создается при помощи аналогии, которая проводится между приливом, «пробуждающим» море в полночь, и вдохновением поэта, неожиданно посещающим поэта ночью:

The sea awoke at midnight from its sleep,  
And round the pebbly beaches far and wide  
I heard the first wave of the rising tide  
Rush onward with uninterrupted sweep;  
A voice out of the silence of the deep,  
A sound mysteriously multiplied  
As of a cataract from the mountain's side,  
Or roar of winds upon a wooded steep.  
So comes to us at times, from the unknown  
And inaccessible solitudes of being,  
The rushing of the sea-tides of the soul;  
And inspirations, that we deem our own,  
Are some divine foreshadowing and foreseeing  
Of things beyond our reason or control.

Вдохновение, так же как морские приливы и отливы, по мнению поэта, невозможно контролировать, так как оно божественного происхождения.

**Усиление определенной черты моря** – другой распространенный механизм создания «морских образов», который основан на постоянных объективных характеристиках моря, например, его вечного движения и изменчивости. Этот прием обычно сочетается с противопоставлением, например, когда вечное движение моря противопоставляется скоротечности и бренности человеческой жизни. Так, вечное движение моря выходит на первый план в стихотворении Теннисона “Break, Break, Break”; при этом море как вечный источник жизни и жизненной энергии противопоставляется неминуемой человеческой смерти:

Break, break, break,  
On thy cold gray stones, O Sea!  
And I would that my tongue could utter  
The thoughts that arise in me.

O, well for the fisherman's boy,  
That he shouts with his sister at play!  
O, well for the sailor lad,  
That he sings in his boat on the bay!

And the stately ships go on  
To their haven under the hill;  
But O for the touch of a vanish'd hand,  
And the sound of a voice that is still!

Break, break, break  
At the foot of thy crags, O Sea!  
But the tender grace of a day that is dead  
Will never come back to me.

**Противопоставление**, в свою очередь, может быть или «прямым» (МОРЕ и ЗЕМЛЯ, МОРЕ и ЧЕЛОВЕК), или метафорическим, когда противопоставляются две метафорически выраженные «идеи». В стихотворении Сары Тиздейл “Understanding” «серые морские водоросли» (“grey sea-weed”), символизирующие большинство людей, их бедный внутренний мир противопоставляются золоту и другим сокровищам, лежащим на морском дне. Последние ассоциируются с душой возлюбленного, чей внутренний мир значительно богаче внутреннего мира остальных людей, и в то же время сокрыт от них:

I understood the rest too well,  
And all their thoughts have come to be  
Clear as grey sea-weed in the swell  
Of a sunny shallow sea.

But you I never understood,  
Your spirit's secret hides like gold  
Sunk in a Spanish galleon  
Ages ago in waters cold.

Другим интересным приемом является **слияние**. Оказалось, что «море» часто объединяется с другими понятиями, такими как «небо», «земля», иногда «ветер». «Море» и «небо» в английской поэзии, как правило, образуют единое целое: “where now their Day-God's eye/ A look of such sunny omen gave/ As lighted up sea and sky” (Томас Мур “Song of Innisfail”); “that the spirit flew off free,/ Lifting into the sky/ Diving into the sea” (Сара Тиздейл “Oh Day of Fire and Sun”). Такое слияние стало возможным не только потому, что море и небо одного цвета, а также из-за того, что небо отражается в воде моря: “I ’m on the sea! I ’m on the sea!/ I am where I would ever be;/ With the blue above, and the blue below” (Барри Корнуолл “The Sea”).

«Море» и «земля» могут рассматриваться как единое целое или противопоставляться друг другу. Их слияние можно обнаружить в стихотворении Шеймаса Хини “Lovers on Aran”:

Did sea define the land or land the sea?  
Each drew new meaning from the waves' collision.  
Sea broke on land to full identity.

Лирический герой стихотворения, наблюдая за движением волн к берегу, пытается понять, что важнее: земля или море? Море и земля взаимозависимы в том смысле, что они не могут существовать друг без друга, как и другие противоположности, такие как жизнь и смерть, добро и зло и т. д. В следующих примерах слияния «земли» и «моря», кроме союза “and”, используется глагол “meet” и синтаксический параллелизм: “...line of spray/ Where the sea meets the moon-blanch'd land” (Мэтью Арнольд “Dover Beach”); “the irresponsive silence of the land/ The irresponsive sounding of the sea” (Кристина Россетти “The Thread Of Life”); “where we went, we twain, in time foregone,/ Forth by land and sea...” (Алджернон Чарльз Суинберн “Past Days”).

«Ветер» встречается практически во всех стихотворениях о море, но он, в отличие от «земли» и «неба», редко «сливается» с морем. Пример этого редкого слияния можно найти в стихотворении Суинберна “A Night-Piece by Millet”, которое описывает парус в бушующем море:

One blown sail beneath her, hardly making  
Forth, wild-winged for harbourage yet to be,  
Strives and leaps and pants beneath the breaking  
Wind and sea

«Морские образы» могут основываться также на **описании**, в котором на первый план выдвигается эмоциональное отношение поэта к объекту описания. Например, в стихотворении Бернарда Шоу “Storm” не содержится никаких аналогий и уподоблений. Эстетическое воздействие здесь достигается за счет эмоционального описания моря во время шторма, создающего величественную и ужасающую картину:

Winds blowing in off the stormy sea,  
Sea Gulls fighting the elements raw.  
A sight to fascinate all that see,  
This most fearsome chaos on the sea-shore.  
Boats pitching and tossing on each breaking wave,  
It seemed there was nothing that they could save.  
Storm clouds ruled the Heavens that night,  
Fearsome the thunder and lightning bright.

Rains flooding the land at a breathless pace,  
Each drop falling into its chaotic place,  
A night to remember with dreadful awe,  
As the storm swept over the sea-shore.

Анализ образов моря будет неполным, если не сказать об их роли в передаче художественного содержания поэтических произведений. Хотя практически невозможно классифицировать все виды художественного содержания, выражаемого проанализированными стихотворениями, можно сказать, что в стихотворениях, содержащих «морские образы», поэты, как правило, рассуждают на темы отношений человека и природы, смысла жизни, отношения к жизни и смерти и вечности. Глубокие философские идеи характерны для поэтических произведений, написанных выдающимися, всемирно признанными поэтами, тогда как современные английские и американские авторы нередко концентрируются на ассоциативной связи моря с отдыхом и развлечениями. В наше время восприятие моря с точки зрения путешественника, когда море связывается, прежде всего, с отдыхом, становится преобладающим. В качестве примера такого «бытового» восприятия моря можно привести первую строфу следующего стихотворения:

How pleasant to sit on the beach,  
On the beach, on the sand, in the sun,  
With ocean galore within reach,  
And nothing at all to be done!  
No letters to answer,  
No bills to be burned,  
No work to be shirked,  
No cash to be earned,  
It is pleasant to sit on the beach  
With nothing at all to be done!

.....  
(Ogden Nash. *Halcyon Days*)

Проведенное исследование показало, что в отличие от русских поэтов, для которых характерно несколько идиллическое восприятие моря, английские поэты более «объективны» и показывают в своих произведениях море во всех его проявлениях, включая таинственное, мрачное и опасное. Выяснилось, что морские образы встречаются как в «позитивных», так и в «негативных» контекстах. С одной стороны, море может быть воспринято как нечто вероломное, мистическое, агрессивное; море может ассоциироваться с опасностью и даже смертью. С другой стороны, море нередко представляется как что-то красивое, спокойное, мирное и манящее. Иногда это двойственное восприятие моря можно обна-



ружить в одном и том же поэтическом тексте, в котором описываются противоположные состояния моря: бурное и суровое, а также спокойное и ласковое. Двойственная природа моря передана, например, в сонете Джона Китса “On the Sea”, в стихотворении Люси Мод Монтгомери “The Sea Spirit” и других. В целом, можно заключить, что в английской и американской поэзии преобладает отрицательное, настороженное или противоречивое восприятие моря как стихии, которую невозможно ни покорить, ни познать до конца, а «положительные» стороны моря отображаются значительно реже.

Хотя эти выводы были сделаны в результате изучения «морских образов», можно предположить, что некоторые из них (особенно касающиеся механизмов создания образов) могут быть применимы к поэзии в целом и помогут глубже понять природу поэтических образов как таковых.

#### Л и т е р а т у р а

1. *Виноградов В. В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
2. *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
3. *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы: Сб. статей. М., 1991.
4. *Задорнова В. Я.* Восприятие и интерпретация художественного текста. М., 1984.
5. *Задорнова В. Я.* Слоvesно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: Автореф. дисс... докт. филол. наук. М., 1992.
6. *Задорнова В. Я.* Парадигмы образов в английской поэзии // Культура народов Причерноморья. Научный журнал. Межвузовский центр «Крым», – № 82. Т.1. 2006г.
7. *Лингарт А. А.* Методы лингвопоэтического исследования. М., 1997.
8. *Лингарт А. А.* Основы лингвопоэтики. М., 2006
9. *Павлович Н. В.* Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 2004.
10. *Zadornova V.* Conceptual Metaphors in Poetry // Language Learning. Materials and Methods. № 6. Moscow, 2004.
11. *Lakoff G., Johnson M.* Metaphors We Live By. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980.