

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
Институт иностранных языков  
Кафедра английского языка, методики и переводоведения

**Образ лошади в русской и английской лингвокультурах  
(на материале литературы эпохи Романтизма)**  
Выпускная квалификационная работа

Исполнитель:

Елина Алина Михайловна  
студент 404 группы

---

подпись

Квалификационная работа  
допущена к защите:

Научный руководитель:  
Сандалова Наталья Владимировна  
к. ф. н., доцент

Руководитель ОПОП  
44.03.01 – Педагогическое образование

Подпись

Профиль: иностранный язык (английский)

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г

Зав. кафедрой

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г

Екатеринбург 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗ КАК ФЕНОМЕН.....	5
1.1. Проблема определения образа и образности.....	5
1.2. Соотношение образа и концепта.....	18
1.3. Романтизм в английской и русской литературе.....	28
Выводы по главе 1.....	31
ГЛАВА 2. СРАВНЕНИЕ ОБРАЗОВ ЛОШАДИ В АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	32
2.1 Место лошади в искусстве и литературе.....	32
2.2 Образ лошади в английской романтической литературе.....	35
2.3 Образ лошади в русской романтической литературе.....	48
Выводы по главе 2.....	60
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	62
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	64
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	70

## ВВЕДЕНИЕ

При чтении любой художественной литературы, как поэзии, так и прозы, мы непременно сталкиваемся с большим количеством различных образов. В образах такого вида отражается национальная специфика и культура, что зачастую делает этот самый образ своеобразным и самобытным. Стоит отметить, что у каждого человека-носителя языка образы будут носить индивидуальный характер. Более того, проблема в трактовке образа заключается в том, что у представителей разных культур образы одного и того же предмета или явления будут различаться, поэтому неправильное истолкование образа может повлечь за собой недопонимание того, что хотел сказать автор.

На формирование образов большое влияние также оказывает литературная эпоха, во времена которой создавалось то или иное литературное произведение. Следовательно, необходимо учитывать и период его создания, чтобы понять всю полноту образа.

В данной работе **объектом** нашего исследования являются отобранные нами поэтические произведения британских и русских авторов эпохи Романтизма. **Предмет** нашего исследования – образ лошади, заключенный в контекстах этих произведений, с последующим анализом его составляющих, сравнением и выявлением особенностей их трактовки в двух представленных лингвокультурах. **Актуальность** данной исследовательской работы состоит в том, что лошадь является неотъемлемой частью жизни человека. Поэтому образы этого животного, представленные в искусстве, в данном случае, литературе, будут очень яркими и полными. Поскольку Англия и Россия шли по разному пути развития, роль лошади в жизни британцев и русских тоже была разной. Следовательно, образы коней даже в

один момент в истории будут различаться. Подобный анализ поможет лучше понять автора, а также дополнить свое представление о лошади, и какую роль она сыграла в данной эпохе.

Учитывая актуальность данной проблемы, мы ставим перед собой **цель** – выявление особенностей образов лошади в русской и британской лингвокультурах. В соответствии с представленной целью, нашими **задачами** будут являться:

1. Отбор и изучение теоретического материала по данной проблеме;
2. Выборка контекстов, содержащих образ лошади, из поэтических произведений русских и британских писателей-романтиков;
3. Анализ отобранных образов, что они в себе заключают, с их последующим сравнением.

Что касается **теоретической значимости**, она состоит в том, что полученные выводы можно будет использовать при последующем исследовании образов в литературе и лингвистике. **Практическая значимость** исследования заключается в возможности применения его результатов лингвистами и литературоведами при подробном изучении эпохи Романтизма, а также роли лошади в это время.

Данная исследовательская работа проводилась при использовании 50 контекстов, содержащих образ лошади, полученных методом частичной выборки из произведений британских писателей, и такого же количества контекстов – из произведений русских авторов. Работа состоит из введения, теоретической и практических глав, библиографического списка и приложения. Полный объем работы составляет 86 страниц. В первой главе мы исследуем проблему определения образа, его отличие от концепта, основные особенности в русской и английской литературе эпохи Романтизма. Вторая глава посвящена анализу отобранных контекстов, содержащих в себе образы лошади, вместе с их последующим сравнением.

# ГЛАВА 1. ОБРАЗ КАК ФЕНОМЕН

## *1.1. Проблема определения образа и образности*

В настоящее время многие науки, такие как лексикология, литературоведение и лингвостилистика сосредоточены на изучении языковой образности и образа как такового. На первый взгляд, кажется, что данная категория свойственна скорее области литературоведения, однако это не совсем так. Тем не менее, ряд авторов в своих работах отмечают, что образность исследуется не только в литературоведении, но и в лингвистике. К таковым можно отнести О.И. Блинову «Образность как категория лексикологии», С.М. Мезенина «Образность как лингвистическая категория» [Грузберг 2009 <http://philolog.pspu.ru>]. Зачастую бывает очень сложно провести грань между образом в литературе и образом в лингвистике.

Само слово «образность» является производным от слова «образ». И то, и другое слово тесно связано друг с другом, причем часто определяются одно через другое. Необходимо иметь в виду, что оба понятия рассматриваются в литературоведении и в лингвистике по-разному, соответственно, имеют разные определения. С точки зрения литературы, образ – это «всеобщая категория художественного творчества; присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов. Под образом нередко понимается элемент или часть художественного целого, обыкновенно — такой фрагмент, который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием» [ЛЭС, 2002: <http://tapemark.narod.ru>]. Иными словами, образ –

творчески созданная автором действительность. Образность в данном случае нередко является сродни выразительности, поэтичности.

Необходимо также обратить внимание на различие в подходах к определению образа и образности у литературоведов и лингвистов. В литературоведении ведущую роль играет «содержательная составляющая художественного образа и место, которое он занимает в конструкции произведения» [Жанжуменова 2012: 2]. По этому поводу Л.И. Тимофеев говорил: «Язык художественно-литературного произведения может быть понят лишь в связи с той образной системой, которая лежит в основе произведения. Она определяет мотивировку и отбор лексических, интонационно-синтаксических, звуковых средств, при помощи которых создается тот или иной образ. В этом смысле язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идейному содержанию произведения. Но форма эта глубоко содержательна. Упростив ее, мы упростим, ослабим содержание, раскрывающееся лишь через нее» [Тимофеев 1968: 189]. Поэтому, чтобы проникнуться языком, понять его, нужно понять образную систему в его основе.

Что касается лингвистики, здесь следует обратить внимание на неоднозначное определение слов «образность» и «образ». Большую роль в этом плане играет языковая составляющая образа, то есть изобразительно-выразительные средства. При этом необходимо опираться на тот факт, что образность – это сама по себе лингвистическая категория. В соответствии с ЛЭС, языковая категория – «это любая группа языковых элементов, выделяемая на основании какого-либо общего свойства; в строгом смысле – некоторый признак (параметр), который лежит в основе разбиения обширной совокупности однородных языковых единиц на ограниченное число непересекающихся классов, члены которых характеризуются одним и тем же значением данного признака» [ЛЭС, 2002: <http://tapemark.narod.ru>]. Иными словами, образность является свойством.

Образность является предметом изучения не так давно. Тем не менее, если обратить внимание на работы ведущих лингвистов, можно говорить о двух сформировавшихся направлениях в изучении образности как лингвистического феномена в структуре слова.

Первое направление, которого придерживается большинство ученых-лингвистов, трактует образность как коннотативный компонент слова. В определении согласно ЛЭС, коннотация – «это эмоциональная, оценочная или стилистическая окраска языковой единицы узувального (закреплённого в системе языка) или окказионального характера. В широком смысле это любой компонент, который дополняет предметно-понятийное (или денотативное), а также грамматическое содержание языковой единицы и придаёт ей экспрессивную функцию. В узком смысле это компонент значения, смысла языковой единицы, выступающей во вторичной для неё функции наименования, который дополняет при употреблении в речи её объективное значение ассоциативно-образным представлением об обозначаемой реалии на основе осознания внутренней формы наименования» [ЛЭС, 2002: <http://tapemark.narod.ru>]. Другими словами, коннотация – добавочный компонент значения, реализующийся в контексте и придающий лексическому значению слова эмоциональную окраску. Принято выделять 4 составных компонента коннотации:

1. Эмоциональный (выражает эмоцию либо чувство);
2. Оценочный (дает положительную либо отрицательную оценку);
3. Экспрессивный (усиливает значение);
4. Стилистический (свойственно для данного функционального стиля).

Через компоненты коннотации читатель открывает для себя точку зрения и отношение автора к сообщению.

Вышеуказанная точка зрения о выделении 4 коннотативных компонентов разделяется большинством ученых (См. например, И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, А.В. Филиппов). Ученый И.А. Стернин поначалу

обозначал последний компонент как функционально-стилистический. Тем не менее, позднее в своих научных трудах он заявляет, что функционально-стилистический компонент как компонент коннотации должен быть исключен. Свое мнение он обосновывает тем, что данный компонент «не характеризует предмет, а несет информацию о ситуации, в которой протекает речевой акт (формальная, неформальная, устная, официальная и др.)» [Стернин 1985: 73]. Таким образом, И.А. Стернин остановился на мнении, что коннотация состоит из трех компонентов.

Такой же точки зрения придерживалась и Н.А. Лукьянова. Она тоже выделяла только три компонента коннотации: эмоциональный, оценочный и экспрессивный.

Отдельно стоит упомянуть про эмоциональный, иначе эмотивный, компонент. Некоторые тоже не рассматривали эмоциональность как часть системного значения единицы языка, объясняя это тем, что это понятие психологическое. Тем самым можно было наблюдать смешение субъективных и объективных взглядов [Вставский 2006: 2]. Однако такое мнение признается остальными ошибочным, поскольку в природе этого компонента лежит тесная связь с человеком как носителем языка, и, более того, эмоции являются отражением и познанием объективной действительности.

Поскольку эти коннотативные компоненты тесным образом взаимосвязаны друг с другом, иногда в образных единицах они проявляются совместно, например, эмоционально-экспрессивный, экспрессивно-оценочный и т.д.

Принимая во внимание вышеуказанное замечание о бинарных наименованиях компонентов коннотации, стоит отметить, что разграничение эмотивного и оценочного компонентов зачастую представляет наибольшую трудность. Некоторые ученые сходятся во мнении, что это одно и то же, объясняя это тем, что мы испытываем эмоции по отношению к чему-либо, а это предполагает и оценку, в том числе Е. М. Вольф был сторонником

данной точки зрения. Другие ученые считают эти компоненты разными. «Различие этих элементов подтверждает тот факт, что отдельным подклассам эмотивных явлений оценка свойственна не в одинаковой степени» [Вставский 2006: 3]. Однако преобладающее большинство ученых все-таки разграничивают эмоциональный и оценочный компоненты.

Представители второго направления заявляют, что образность существует в слове совместно с его денотативным и коннотативным компонентами. По мнению А.И. Чижик-Полейко, образ – «это способность слова вызывать зрительные, слуховые, осязательные, моторно-двигательные и другие представления об обозначаемом» [Чижик-Полейко 1962: 32-33]. В данном случае речь идет о первичной образности, которая характерна для прямого значения слова. О.В. Загоровская убеждена, что «наличие данного компонента в значении слова обуславливается своеобразием процесса человеческого мышления, сочетанием в нем абстрактного и конкретного, чувственно-наглядного и отвлеченно-понятийного» [Загоровская 1983: 17]. По мнению приверженцев данного подхода, образный компонент четко различим при использовании конкретных лексических единиц. Стоит также сказать, что помимо конкретной лексики, то есть предполагающей наличие для каждой единицы знака-представителя, существует большое количество лексики абстрактной, которой не присуща чувственная конкретизация [Колодкина, 2009: 2-3]. В таком случае говорят, что семантическая составляющая таковых языковых единиц содержит нулевой образный компонент значения.

Образность слова, по мнению Е.А. Юриной, есть «структурно-семантическое свойство слова, характеризующееся семантической двуплановостью и метафоричностью внутренней формы» [Юрина, 1994: 57]. О «двуплановости художественного слова» высказывались и другие ученые, такие, как В. В. Виноградов, Н.Б. Лаврентьева, С.М. Мезенин. Когда слово находится в контексте, с одной стороны, она отражает языковую действительность и совпадает по форме с лексической единицей данного

языка. С другой стороны, именно в контексте это слово реализуется, вступает в отношения с другими словами и выражениями, тем самым воплощая авторский замысел, его идею [Виноградов 1980: 58]. Таким образом, слово двупланово, а, значит, оно образно.

В художественном тексте смысл слова расширяется, приобретая новые оттенки значения, которые могут быть восприняты при прочтении и анализе всего произведения автора. Б.А. Ларин говорит о том, что слово выполняет две функции в контексте художественного произведения. К таковым следует отнести:

1. Самостоятельную, или логическую;
2. «Поглощенную, оттеночную», или эстетическую.

Слово в контексте целого произведения оно выступает «как выражение модального качества мысли, целесообразно для передачи психической среды сообщаемого логического содержания. Оно не примыкает к ближайшим словам по смыслу, а служит намеком включенных мыслей, эмоций, волнений как необходимый член семантически простого, знаково сложного выражения» [Ларин 1974: 33-34]. Другими словами, слово полностью реализует свой потенциал.

Основной чертой образа служит его трехчленная структура. Три ее компонента следующие:

1. «Референт, коррелирующий с гносеологическим понятием предмета отражения;
2. Агент – т.е. предмет в отраженном виде;
3. Основание – т.е. общее свойство предмета и его отражения, обязательное наличие которых вытекает из принципа подобия» [Кондакова 2012: <http://www.jourclub.ru>].

Данная трехчленная структура образа выделялась еще давно, в античные времена. Несмотря на это, существует множество различных названий для компонентов этой структуры, не существует таких терминов, которые являлись бы общепринятыми. В соответствии с подходами к

изучению проблемы образа разные лингвисты называют компоненты по-своему.

Зарубежные лингвисты опираются на терминологию, предложенную С. Ульманном. Такая терминология отражает функциональный подход к проблеме образа. В соответствии с С. Ульманном, в трехчленной структуре образа выделяются:

1. Tenor, то есть референт, или смысл;
2. Vehicle, то есть агент, либо средство;
3. Ground, либо основание для сравнения. [Ullmann S. 1962: 213].

Что касается отечественной лингвистики, здесь мы можем видеть, что название лишь третьего компонента, основания сравнения, более-менее универсально. Для называния первого и второго членов структуры образа лингвисты используют различные термины, например, «тема» и «образ» (И.В. Шенько), «абстрактный денотат» и «внешний, предметный сигнификат» (Ю.Н. Караулов) и др.

Позиционный принцип лежит в основе анализа образной структуры. Согласно ему, положение всех трех компонентов при их яркой выраженности обусловлено позицией референта перед агентом. Вместе они образуют образную парадигму, которая представляет собой «инвариант ряда сходных образов, который состоит из двух устойчивых смыслов, связанных отношением отождествления» [Кондакова 2012: <http://www.jourclub.ru>]. В структуре сравнения выделяются левая и правая части, при этом референт является левым членом, а агент – правым членом, иногда называемые левым и правым компонентами образа.

Структура образа, состоящая из трех компонентов, была проанализирована отечественными лингвистами, которые также дополнили ее. Профессор Т.А. Тулина говорит еще о четвертом компоненте образной структуры – прагматический или лексический оформитель сравнения. Данный элемент был призван для выражения отношения между агентом и референтом. Некоторые зарубежные лингвисты, например, С. Ульманн, тоже

выделяют четвертый элемент, под которым понимают характер взаимодействия между первым и вторым компонентами. Однако и отечественные, и зарубежные лингвисты сходятся во мнении, что образная структура трактуется как диалектическое единство референта и агента.

Если обратиться к классификации профессора И.В. Арнольд, то в ее научном труде «Стилистика. Современный английский язык» можно обнаружить еще два элемента. Таким образом, согласно ей, в структуре образа выделяются 6 компонентов. Помимо означаемого и означающего (такими терминами оперирует И. В. Арнольд для обозначения референта и агента), а также сравнения и отношения между ними, в ее классификации присутствуют еще техника сравнения, а также его лексические и грамматические особенности [Арнольд 2002: 116]. Ниже мы рассмотрим воплощение всех 6 компонентов на примере.

Обратим внимание на пятый и шестой пункт вышеуказанной классификации. Если говорить о технике сравнения в качестве тропа, то данный стилистический прием может быть выражен через лексическую единицу – предлог *like*. Помимо этого, данную роль могут взять на себя глаголы *to seem, to remind, to look like, to resemble* и др. Грамматический прием сравнения может быть оформлен посредством сравнительного оборота, либо же с помощью придаточных сравнительных. На морфологическом уровне сравнение передается с помощью суффиксов *-like, -ish, -y, -some*. Лексически это проявляется в создании авторских слов, так называемые *coinages*. Например, Д. Томас использует придуманные им эпитеты при описании ночной темноты: *crowblack, Bible-black, sloeblack* [Там же, 117]. Таким образом, мы видим сравнение автора с окраской перьев вороны, обложкой Библии и ягодами терна.

Давайте рассмотрим всю структуру компонентов на примере английского предложения *The young lady was cunning like a fox*. При этом обозначающее будет *a fox*, обозначаемое – *the young lady*, основание

сравнения – *was cunning*, отношение между первым и вторым элементами – *like*.

Основание сравнения может быть опущено, при этом смысл в данном предложении сохранится, так как при сравнении с лисой имеется в виду именно ее хитрость: *The young lady was like a fox*.

Сравнительный оборот *like a fox* может быть трансформирован в эпитет. Таким образом, мы получаем *a foxy young lady*. В этом случае *foxy* будет содержать в себе и обозначающее, и отношение между ним и обозначаемым. В слове *foxy* заключено сравнение, выраженное морфологически при помощи суффикса *-y*, который имеет свойство образовывать прилагательные от существительных. Полученное таким образом слово наделяется качеством того, что стоит в основе.

В примере *the young lady was a fox* мы получаем словесную метафору, где обозначаемое и обозначающее выражены эксплицитно. Встречаются предложения, когда в определенной ситуации человека называют лисой, например *The young fox gave us a double-cross*. Несмотря на отсутствие в данном примере обозначаемого, смысл предложения несложно понять, так предложение восстанавливается до следующего: *The young woman was cunning and gave us a double-cross*.

Образность является противоположностью автологии, то есть употреблению слов в их прямом, переносном значении. Если быть точнее, образность сложнее автологии, так как она обогащает первоначальный смысл слова, используя при этом средства художественной выразительности, то есть составляющих металогии – употреблению слов в переносном значении. Образ, в таком случае, представляет собой двуплановое изображение, при котором один предмет выражается через другой.

Таким образом, слово обретает переносное значение при помощи различных тропов, основным из которых является метафора, – перенос значения слова по сходству, – которая выражена во внутренней форме слова.

В то же время, внутренняя форма слова (Далее ВФС) тоже неоднозначный и сложный в своем определении термин. Профессор А.А. Потебня говорил о том, что само слово может не только выступать для создания образности в речи, но и нести в себе образное представление о предмете. А.А. Потебня замечает: «Внутренняя форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль. Этим только можно объяснить, почему в одном и том же языке может быть много слов для обозначения одного и того же предмета, и наоборот, одно слово совершенно согласно с требованиями языка может обозначать предметы разнородные» [Потебня 1976: 114]. Он предложил выделять у слова внешнюю форму, то есть членораздельный звук, и внутреннюю форму, то есть содержание, вызываемое этим самым звуком.

Поначалу идеи А.А. Потебни подвергались критике и не развивались, поскольку образность лексическая не трактовалась как явление языка, соответственно, не считалась лингвистической категорией. На тот момент ученые рассматривали ее только в сфере литературоведения и стилистики. Однако позже Э.С. Азнаурова обратила внимание на данную идею и исследовала образность именно как категорию лингвистики. Впоследствии ее примеру последовали другие выдающиеся ученые.

Н.Ф. Алефиренко трактует данный термин следующим образом: «ВФС, в отличие от понятия – категории объективной <...> характеризуется способностью к субъективному <...> представлению предметов номинации в языковом сознании говорящих на определённом языке. <...> В этом случае речь идёт скорее о внутренней форме слов как словесно-логическом представлении заключённого в них смысла» [Алефиренко 2005: 7]. Таким образом, главное отличие ВФС – его субъективность.

Характеристикой ВФС является единство формы и содержания. Таким образом, она предполагает в себе наличие мотивационной формы (Далее МФ) и мотивационного значения (Далее МЗ). МФ в данном случае находится в отношениях наложения со звуковой оболочкой слова, тогда как

МЗ в таких отношениях с лексическим значением слова [Блинова 2012: 7]. МФ и МЗ вместе составляют третий член лексической единицы, то есть указывают на то, с чем сравнивается данный объект.

Говоря о словах, которым присуща образность, можно выделить два класса. «Свойство образности имеют два класса слов: языковые метафоры (Далее ЯМ), вторичные косвенные номинации, внутренняя форма которых отражает семантический тип мотивированности (*пылать* – о закате, *пламенеть* – о щеках, *серебристый* – о голосе, *медведь* – о неуклюжем человеке) и собственно образные слова (Далее СО), первичные номинации, внутренняя форма которых отражает морфологический тип мотивированности (*волнушка* – съедобный гриб с волнистой шляпкой, *змеевик* – горный камень цвета змеи, *шелковистый* – гладкий, как шёлк)» [Блинова, Юрина 2007: 7–8]. «Языковые метафоры и собственно образные слова представляют разряд образных лексических единиц (Далее ОЛЕ), они и составляют основу словаря. Образностью характеризуются и другие языковые единицы: двухкомпонентные номинации (*кукушкины слёзки* ‘растение ирис’), компаративные и иные фразеологические единицы (*как капля в море* – о малом количестве чего-л.), сравнительные обороты (*поёт, как соловей*) и некоторые другие» [Блинова, Юрина 2007: 8]. Всем этим единицам свойственна, как и ОЛЕ, двуплановость семантики и ассоциативный способ её выражения.

Если единица лексики обладает образностью, то стоит рассматривать три принципа: системный, функциональный и антропоцентрический.

Первый принцип, принцип системности, подразумевает под собой выявление набора образных средств, которые выражают образы, свойственные русской языковой картине мира, лексическо-грамматическими свойствами. Например, слова *слащавый*, *сладкий*, *приторный* в значении *чересчур ласковый*, *стараящийся угодить* могут быть применены к человеку, точнее, к его мимике, поведению и общению. В совокупности нам дает это целостный образ, поскольку в этих словах можно проследить

ассоциации со сладким предметом, например, сахаром или, что более близко к «идеалу», медом [Блинова, 2005: 80]. У человека, о ком мы можем сказать подобным образом, обычно заискивающий или хитрый взгляд, особый мелодичный голос, человек говорит нараспев, неторопливо и растягивая слова.

Такие лексические группы собираются в мотивационно-образные парадигмы, которые предполагают совокупность лексических единиц, обладающих образностью, и необразных слов, которые связаны с предыдущими мотивационно [Блинова, Юрина 2008: <http://sun.tsu.ru>]. Подобные группы слов, объединенные по признаку сходства, представляют собой метафорические, или образные, поля, которые раскрывают сущность языковой картины мира целой нации.

Функциональный принцип подразумевает учет функций образной единицы языка соответственно. Таковых функций выделяются О.И. Блиновой и Е. А. Юриной три:

1. «Функция выражения образного представления;
2. Эмоционально-экспрессивная функция;
3. Эстетическая функция» [Там же].

Все вышеперечисленные функции могут проявляться в языковой образной единице как все вместе, так и избирательно. Следует обратить внимание, что для того, чтобы выяснить их наличие, важную роль при этом играет контекст.

Первая функция обычно свойственна любой образной единице языка даже в нейтральном контексте. «Конский щавель – листья длинные, цветёт, как у гречки: сначала зелёный, а потом коричневый» [Блинова 1995: 3]. Однако если контекст содержит в себе фрагменты метафорических полей, такая функция проявляется наиболее ярко.

Что касается эмоционально-экспрессивной функции, она проявляется в образном контексте, предполагающем эмоционально-экспрессивные языковые средства.

Функция эстетическая также требует для своей реализации непременно образный контекст, в котором будут употребляться различные изобразительно-выразительные средства: метафоры, эпитеты, сравнения, фразеологические единицы.

Если говорить о третьем принципе, принципе антропоцентризма, то по его названию можно судить о его непосредственной связи с носителем языка. Все те обозначаемые словом, содержащим образность, предметы и явления мира находят свое выражение в семантике человека, соотносясь с его физическими свойствами. Это также могут быть и предметы, которые непосредственно связаны с человеческой деятельностью. Например, слово *твердый* может трактоваться как «сильный, решительный» (*твердолобый* – упрямый и настойчивый), а слово *мягкий* – наоборот, говорит о слабости или доброте. Сравните: мягкосердечный – человек с жалостливым сердцем, добрый; *мякотелый* – человек со слабой силой воли, неуверенный. Части тела человека тоже несут в себе указание на определенные качества: лоб – упрямство, голова – мудрость, разум. [Блинова, Юрина 2008: <http://sun.tsu.ru>]. Образность в качестве свойства слова неотделима от восприятия человеком образного видения мира.

Таким образом, принимая во внимание все изложенные выше точки зрения касательно образа и образности и обобщая их, мы можем сделать некоторые выводы. Образ и образность трактуются в литературоведении и лингвистике по-разному. Образом же мы, согласно А.И. Чижик-Полейко, называем такое свойство слова, которое способно вызывать различного рода представления у говорящих, вызывать некие ассоциации и представления об обозначаемом предмете.

Мы придерживаемся точки зрения Е.А. Юриной и трактуем образность как свойство слова, которое характеризуется двуплановостью его значения и метафоричностью его внутренней формы. Она актуализирует представления со словом, а также с предметом, который это слово обозначает. Образность присуща языковым метафорам и собственно

образным словам. Слово наделяется образностью при помощи разных тропов, реализуется в контексте произведения. Но стоит отметить, что образ и образность – сложные и неоднозначные феномены, и целиком зависят от человека, точнее, от его ассоциаций и представлений при восприятии слова. У каждого человека образ того или иного предмета или явления будет сугубо индивидуальным, основанным зачастую на личном опыте.

## *1.2. Соотношение образа и концепта*

Нужно обратить внимание на то, что зачастую люди считают слово «образ» синонимом терминологической единицы «концепт», иногда в различных текстах встречаются слова «понятие» и «значение», также выступающие в качестве синонимов. Такое случается во избежание повторения одного и того же термина, чтобы внести разнообразие в речь. Ввиду такой проблемы многие ученые-лингвисты высказываются о необходимости различать вышеперечисленные термины.

Как и «образ», термин «концепт» тоже не имеет определения, которое являлось бы общепринятым и удовлетворяло все требования к нему. Совсем не так давно термин «понятие» считался ему эквивалентным, но на сегодняшний момент принято считать их разными терминологическими единицами.

Очевидно, что «концепт» пришел в русский язык из зарубежной лингвистики, поэтому требовал детального изучения первоисточников. В 1974 году И.А. Мельчук в своей работе «Об одной модели понимания речи (Семантическая теория Р. Шенка)» рассмотрел и проанализировал представленные Шенком термины [Мельчук 1974: 35-46]. Он перевел их на

русский язык следующим образом: *conceptual representation* как «семантическое представление», *conceptually based* как «семантически ориентированное», *conceptual dependencies* как «смысловые связи» а *concepts* – «смысловые элементы».

Вообще, данная единица образована при помощи калькирования с латинского слова *conceptus*, что в переводе означает «понятие». Именно поэтому многие считали эти слова тождественными. Однако Ю. С. Степанов призывает разграничивать эти термины. Свою точку зрения он аргументирует тем, что относит их к разным наукам. Понятие – категория логики и философии, в то время как концепт осуществляется только лишь в логике математической, а также в культурологии.

К настоящему моменту сформировались два подхода к изучению природы концепта: когнитивный и лингвокультурологический. Оба подхода стремятся познать суть языкового сознания и осознать культурные различия. Они оба также трактуют концепты как «образования, возникающие в результате овладения значением и проявляющиеся в умении обращаться с определенными понятиями, включенными в данный концепт в качестве составляющих» [Полякова 2011: <http://www.nop-dipo.ru>]. Как можно заметить, в чем-то эти подходы совпадают.

Профессор Н.Д. Арутюнова, представитель когнитивного подхода, считает, что концепт является понятием практической философии, которое складывается вследствие взаимодействия нескольких факторов. К ним Н.Д. Арутюнова относит национальные традиции, религиозные идеи, фольклор, предметов искусства, накопленный жизненный опыт и т.л. По ее мнению, концепты выступают в качестве некоего культурного слоя, который является связующим звеном между миром и человеком как носителем языка. [Арутюнова 1999: 37]. В совокупности перечисленные феномены национальной культуры выполняют свою функцию в обыденном, художественном и научном сознании. При этом стоит обозначить три фактора:

1. Набор атрибутов, свойственный какому-либо концептуальному полю;
2. Определения в системе ценностей;
3. Выполняемые ими функции в жизни человека [Арутюнова 1999: 39].

Д.С. Лихачев обозначал концепт как «алгебраическое выражение значения, которым носители языка оперируют в устной и письменной речи» [Лихачев 1997: 281]. Он дальше развивает свою мысль: «...ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его (в зависимости от своего образования, личного опыта, принадлежности к определенной среде, профессии и т.д.)». Свое мнение ученый обосновывает лимитированными особенностями человеческой памяти, а также специфичное восприятие человеком действительности.

Несмотря на то, что Ю.С. Степанов относит терминологическую единицу «концепт» лишь к одной составной логики – логике математической, но в последнее время, как отмечает лингвист, таковой термин закрепился в культурологи. Поэтому принято считать, что Ю. С. Степанов представляет второй подход к проблеме концепта – лингвокультурологический.

По его мнению, «концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов 2004: 42-43]. Исследователь также говорит о сложной структуре концепта: ее образует все, что принадлежит строению понятия, и все, благодаря чему он становится фактом культуры, то есть этимология, ассоциации, краткая история и т.д.

С.Г. Воркачев также относит концепт к понятию из области лингвокультурологии. Обобщая, он дает следующее определение термина «концепт»: «это единица коллективного знания/сознания (отправляющая к высшим духовным ценностям), имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой» [Воркачев 2003: <http://lincon.narod.ru>]. Помимо этого, он делает замечание насчет определения концепта, понятия и значения, отмечая общность их родового признака: все они принадлежат к области идеального, «...видовые же отличия (форма знания/сознания - логическая/рациональная, психологическая/образная, языковая) нейтрализуются, а их место занимают вербализованность и этнокультурная маркированность.» [Там же].

В.И. Карасик определяет концепт как «хранящаяся в индивидуальной либо коллективной памяти значимая информация, обладающая определенной ценностью, это переживаемая информация» [Карасик 2004: 107]. Согласно ему, концепт становится определяющим понятием для культурологии и лингвокультурологии, когда важным является ценность какого-либо явления для данной культуры. Таким образом, концепт выступает феноменом не сознания только одного человека, но и целого коллектива.

Е.С. Кубрякова призвала различать единицы «концепт» и «понятие». Она отмечала, что указанные термины «характеризуют разные аспекты человеческого сознания и мышления. В то время как понятие является для нас высшим продуктом деятельности мозга, одной из важнейших разновидностей отражения объективной действительности, реализуемой к тому же в определенной логической форме и т. п., концепты мы трактуем расширительно, подводя под это обозначение разнособстратные единицы оперативного сознания, какими являются представления, образы, понятия» [Кубрякова 1988: 143]. Это значит, что концепт и понятие имеют разную природу, соответственно, считаться тождественными они не могут.

Концепт получается шире понятия, которое иногда даже трактуют как одну из его форм. Понятие – это мысль, в которой отражены все явления действительности в обобщенном виде, точнее, свойства и отношения этих явлений. Концепт же содержит в себе все накопленные знания и представления о предмете, куда входят и существенные признаки данного предмета, которые подразумевают под собой понятие.

Отличие термина «концепт» от термина «понятие», с точки зрения В.И. Карасика, заключается в том, что понятие «представляет собой сгусток рациональной части концепта, т.е. то содержание, которое включает только существенные характеристики объекта и рационально мыслится, а не переживается» [Кубрякова 1988: 143]. То есть, как можно заметить, по мнению ученого, главное отличие концепта от понятия в том, что первый содержит в себе переживаемую информацию, в отличие от второго.

Выяснив, почему же все-таки стоит разграничивать термины «концепт» и «понятие», необходимо сравнить первый с термином «образ», поскольку они тоже не являются тождественными.

И.А. Стернин в своей монографии «Слово и образ» отмечает, что стоит обратить внимание на два аспекта: проблема образа в структуре значения и проблема образа как компонента концепта. По мнению ученого, если слово содержит в себе некий чувственный образ, то он и является составным компонентом концепта, поскольку последний является единицей мышления [Стернин 2008: 145]. Слово при попадании в контекст приобретает часть концептуального содержания, поэтому стоит исследовать соотношение образа, содержащегося в слове, с образом, являющимся частью концепта.

Данная проблема непосредственно связана с проблемой вербальности и невербальности мышления. При этом всех ученых В.В. Красных разделяет на две группы: вербалистов и антивербалистов. К первой группе ею были причислены В. Фон Гумбольдт, Ф. де Соссюр, А.А. Реформатский. Во вторую группу она относит Ж. Пиаже, П.Я. Гальперина, К.Ф. Седова [Красных

2003: 13]. Ниже мы рассмотрим точки зрения обеих групп ученых касательно данной проблемы.

Следует обратить внимание, что некоторые ученые говорили о вербальности и невербальности мышления в одно и то же время, то есть, отмечали его двойственную природу. К таковым относятся А.Н. Леонтьев, Л.С. Выгодский. Они высказывались о трех типах мышления: действенном, наглядно-действенном и образном, но и также указывали на природу сознания, которая, по их мнению, является языковой [Красных 2003: 14]. Возможно, такая точка зрения была связана с недостаточными на тот момент знаниями о сфере сознания.

Тем не менее, принимая во внимание современные экспериментальные исследования, посвященные выяснению природы сознания, можно с уверенностью говорить о его невербальности.

Опираясь на свои предыдущие труды, И.А. Стернин выводит следующие положения, которые будут рассмотрены нами ниже.

«Чувственный образ обнаруживается и в лексикографическом значении многих слов (красный, кислый, теплый, прямоугольный и т.д. — подобные единицы метаязыка входят в словарные толкования многих слов), он может обнаруживаться и в психолингвистическом значении в ходе экспериментов, либо только в чисто когнитивной, невербализуемой составляющей концепта» [Попова, Стернин 2007: 75]. Это значит, что сам образ может иметь разную природу и происхождение.

Для того, чтобы осуществлялось мышление, обращение к языку не является необходимым условием. Ученый Н.И. Жинкин, основываясь на идеях Л.С. Выгодского, называет универсальный предметный код, выраженный с помощью образов и схем, инструментом мышления. Единицами такого кода выступают чувственные образы, под которыми понимаются составляющие концепта [Стернин 2008: 170]. Таким образом, происходит кодирование знаний, рациональной информации, которая содержится в самом концепте, таким образом, он превращается в единицу

мышления. Человек в процессе мышления извлекает данные образы и оперирует ими.

Само собой разумеется, что данный универсальный предметный код не может быть идентичным, у каждого человека он индивидуален и своеобразен. Причина такого в том, что жизненный опыт у каждого говорящего неповторимый, он не может быть одинаков, каждый чувствует, переживает и отражает действительность по-своему.

Для каждого предмета или явления у говорящих формируются свои образы, которые могут быть яркими и полными, либо же, наоборот, расплывчатыми. Согласно проведенным исследованиям, самыми насыщенными наглядными образами обладают такие единицы русского языка, как наименования частей тела, времен года, предметов быта, астрономических тел, родственных связей, ландшафта и др. Яркими примерами могут послужить единицы *солнце, луна, стол, день, отец, трава, небо, книга, кошка, апельсин, орел*, дождь и проч.

Если же рассматривать абстрактную лексику, то она тоже вызывает образы у людей. Однако, в отличие от лексики конкретной, образы становятся более субъективными и больше различаются у разных людей. Например, *быт – мытье посуды, уборка в квартире, выполнение домашней работы, готовка обеда, просмотр телевизора* и т.д.

Возможно, что образ является индивидуальным, например, *жена – Лена, работа – менеджер* [Попова, Стернин 2007: 76]. Однако если же у группы людей какой-либо образ совпадает (например, *море – вода, цветок – роза*), то данный образ уже можно считать частью концептосферы народа, который признан национальным сознанием.

Чувственный образ как часть концепта не является по своей природе однородным. В его структуре можно выделить:

1. Перцептивные когнитивные признаки;
2. Образные (метафорические, когнитивные) признаки [Пименова 2004: 14-15].

Перцептивные когнитивные признаки образуются в сознании человека при отражении им реальной действительности с помощью органов чувств. Такой образ будет называться перцептивным. Например, *подушка – мягкая, банан – желтый, кожа – гладкая* и т.д.

Что касается когнитивного образа, то он относит абстрактный концепт к материальному миру. Например, М. В. Пименова в своих работах отразила роль концептуальных метафор при создании абстрактных концептов в сознании носителя языка [Пименова 2004: 351-353]. Она рассмотрела концепт *душа* в русском языке, который обрел свой концепт через метафору *дом*. Примерами могут послужить выражения *забраться в душу, открыть или закрыть душу для кого-то, в душе погас свет*, и т.д.

Представленные метафоры формируют когнитивный образ, который наделяет абстрактный концепт образным содержанием, таким образом, он и закрепляется в универсальном предметном коде. Перцептивные образы формируются легче, по сравнению с когнитивными, но, тем не менее, вторые по своему составу более многочисленны [Попова, Стернин 2007: 77]. Данный факт указывает на то, что когнитивные образы играют важную роль в концептуальной структуре.

З.Д. Попова и И.А. Стернин, понимают концепт шире, чем образ, и говорят о трех базовых элементах структуры концепта:

1. Образ;
2. Информационное содержание;
3. Интерпретационное поле [Попова, Стернин 2007: 106].

Поскольку компонент образа был рассмотрен нами выше, стоит рассмотреть второй и третий компоненты концепта.

Информационное содержание представляет собой набор основных когнитивных признаков, которые отражают наиболее существенные отличительные черты концептуализированного предмета. Таковых признаков обычно немного, по сути, это минимум признаков, составляющих суть данного концепта. Например, *Осло – город, столица Норвегии*,

*прямоугольник – геометрическая фигура, с прямыми углами*, и т.д. [[Попова, Стернин 2007: 109-110]. Это может напоминать определение какой-то либо единицы в толковом словаре, соответственно, такие признаки характеризуют денотат, коннотативных признаков там нет.

Касательно третьего компонента З.Д. Попова и И.А. Стернин говорят следующее: «Интерпретационное поле концепта включает когнитивные признаки, которые, в том или ином аспекте интерпретируют основное информационное содержание концепта, вытекают из него, представляя собой некоторое выводное знание, либо оценивают его» [Попова, Стернин 2007: 110]. Таковое поле неоднородно по своему составу, и мы можем говорить о нескольких выраженных зонах, которые обладают единством внутреннего содержания. К ним относятся:

1. Оценочная зона. В ее структуре содержатся признаки общей, эстетической, эмоциональной и нравственной оценок (*хороший/плохой, изящный/неуклюжий, приятный/неприятный, истинный/ложный, вежливый/грубый*);
2. Энциклопедическая зона, содержит признаки характеристики концепта, которые требуют ознакомления с ними на базе опыта (*вода – необходима для жизни, бывает пресная и соленая, в ней можно плавать, утонуть, замерзает при температуре ниже 0 градусов и т.д.*);
3. Утилитарная зона, которая содержит признаки отношения людей к денотату концепта, связанные с их знаниями об использовании предмета с какой-либо практической целью (*английский язык – интернациональный язык, много исключений из правил*);
4. Регулятивная зона. Когнитивные признаки в ее составе указывают, что нужно делать, а что – нет. Это касается сферы концепта (*собака – надо кормить, выгуливать, учить командам*);

5. Социально-культурная зона. В основе ее когнитивных признаков лежит связь концепта с культурой нации и жизненным опытом (*русский язык – Пушкин, Лермонтов, Фет, Жуковский, частушки, пословицы, былины*);
6. Паремнологическая зона. Когнитивные признаки концепта, активизированные в пословицах и поговорках, их отражение в национальных паремиях (*всем свойственно совершать ошибки – конь о четырех ногах, и то спотыкается*) [Попова, Стернин 2007: 109-115].

Таким образом, опираясь на изложенные выше факты, касающиеся структуры концепта, мы можем говорить о трех составляющих его элементах: чувственном образе, информационном содержании и интерпретационном поле. Все это дает нам основания полагать, что концепт по своей природе является шире, чем образ, поскольку последний является одной из его частей.

Также мы сочли должным отметить и о разведении терминов «образ» и «понятие» ввиду упомянутых различий концепта и понятия. Оба феномена являются уже по сравнению с концептом, являясь его составными частями. Следует учитывать, что понятие – рациональные знания, существенные признаки какого-либо предмета или явления, а вот образ – творческое отражение автором действительности. Образ содержит в своей основе изобразительно-выразительные средства, чего, в свою очередь, не допускает понятие.

Подводя итоги, необходимо еще раз обратить внимание, что терминологические единицы «концепт», «понятие» и «образ» нужно разводить, поскольку на самом деле синонимами они не являются [Ларина 2010: <http://vestnik.kuzspa.ru>]. Мы выяснили, что концепт, по сравнению с понятием и образом, гораздо шире и включает их в свой состав. Можно говорить о том, что данные феномены находятся в отношениях целое – части, где целым является концепт. Таким образом, понятие становится его

рациональной составляющей, а чувственно-наглядный образ – функциональное ядро концепта.

### *1.3. Романтизм в английской и русской литературе*

Романтизм как направление в литературе возникает на рубеже XVIII и XIX веков. Такой период характеризуется переходом от феодального строя к буржуазному, что, несомненно, оказало непосредственное влияние на творчество писателей этой эпохи. Стартовым пунктом в появлении романтизма принято считать Французскую буржуазную революцию 1789-1794 гг. Однако, это явилось решающим моментом не только для самой Франции, но и для других стран, в частности, Европы. Одновременно, в Англии тоже происходила революция, но немного другого плана – промышленный переворот [Романтизм в английской литературе... 2015: <http://studopedia.ru>]. Данное событие способствовало индустриализации городов, но и также являлось причиной разорения бедных слоев населения, что, в свою очередь, определило главные темы и конфликты в искусстве.

Понятие «романтический» возникает тоже в английской литературе, причем еще в XVII в. Впоследствии, во время буржуазной революции четко проявились существенные черты романтизма – главный герой-одиночка, противопоставлен обществу. Человек является личностью, не зависящей от внешних обстоятельств, активно взаимодействует с внешним миром, творит. [История всемирной... 1989: <http://feb-web.ru>]. Однако в процессе своего творчества личность вынуждена столкнуться с жестокой реальностью,

поэтому, как следствие, видна ирония, показывающая, что самооценność индивида невозможна.

Превалирующим видом творчества во время английского романтизма становится поэзия. Можно говорить о жанрах, сложившихся в эту эпоху: баллада, сонет, элегия, ода, сатира. Это не означает, что прозы было мало, но даже она была по-своему лирична и напоминала по духу поэзию [Тихонова 2007: 5-8]. Писатели-романтики использовали в своих творениях различные сюжеты из фольклора и мифов, мотивы из Библии, а также исторические события. Ярким представителем романтического эпоса является исторический роман. В своих работах они обращались к природе, считая ее источником красоты и гармонии.

Английский романтизм был неоднороден по своей структуре. Несмотря на обилие общих типологических черт, объединяющих писателей в данном жанре, политические разногласия авторов стали причиной формирования нескольких течений.

Выделяют три существенных течения в романтизме Англии:

1. Поэты «Озерной Школы» («Лейкисты») – Уильям Вордсворт, Роберт Саути, Сэмюэл Кольридж;
2. Революционные романтики – Джордж Байрон, Перси Биши Шелли;
3. Лондонские романтики – Чарльз Лэм, Ли Хант, Джон Китс [Романтизм в английской литературе... 2015: <http://studopedia.ru>].

Данное разделение совершенно не означает, что между поэтами-лейкистами, как консерваторами, и революционными романтиками, шла идеологическая борьба [Тихонова 2007: 8-9]. Первые выступали за средневековую сельскую Англию, поскольку, по их мнению, индустриализация уничтожила быт и традиции, а также ужесточила людей. И революционные романтики тоже подверглись их влиянию в плане эстетики, да и в идеологическом плане.

Что касается России, то романтизм как направление стал складываться во втором десятилетии XIX в. В какой-то мере здесь имеет место быть подражательность европейскому творчеству. Основателем данного течения в России считается Василий Андреевич Жуковский. Его баллады «Людмила» и «Светлана» полны мистических мотивов и пронизаны меланхолией, они считаются образцами романтической эпохи [Романтизм в России 2008: <http://www.abc-people.com>]. Ведущей чертой творчества считалась создание некоего идеала, и главный герой обычно наделялся чертами такового.

Русский романтизм тоже неоднороден, в нем выделяются следующие течения:

1. Философское – Тютчев, Баратынский;
2. Гражданско-героическое – Рылеев, Одоевский;
3. Элегическое – В.А Жуковский;
4. Лермонтовское [Осмоловский, Осмоловская 2007 <http://mosliter.ru>].

В остальном, если сравнивать черты английского и русского романтизма, можно заметить, что они общие для обеих культур. Главный герой все так же является бунтарем, находится в конфликте с окружающим го реальным миром, зачастую находится в экстремальных для него условиях. Нередко произведение заканчивается гибелью героя. Также отмечено большое количество образов-символов.

### ***Выводы по главе 1***

Рассмотрев проблему трактовки образа, мы пришли к заключению, что образ не синонимичен концепту, он является частью концепта, его функциональным ядром (если речь идет об индивидуальном образе). Не существует единого определения образа, прежде всего, потому, что это связано со сферой, к которой принадлежит этот феномен – литературоведение или лингвистика. В своем исследовании мы опираемся на определение, А.И. Чижик-Полейко, гласящее о том, что образ представляет собой свойство слова, которое обладает способностью вызывать различного рода представления у говорящих. Для каждого предмета или явления у людей формируются свои индивидуальные образы.

Образность, также согласно Е.А. Юриной, – это свойство слова, обладающее семантической двуплановостью и метафоричностью внутренней формы. Когда слово попадает в контекст, оно приобретает новые оттенки значения и делает представляемый образ ярче.

Помимо этого, нами были также рассмотрены отличительные черты Романтизма в литературе Англии и России, направления, возникшего на рубеже XVIII – XIX вв. Таким образом, главный герой является одиноким или бунтарем, активным нестандартным деятелем, который стремится преобразовать внешний мир, но зачастую сталкивается с неспособностью противостоять внешними обстоятельствам. Любимыми сюжетами поэтов-романтиков были мифологические и религиозные мотивы, исторические события и фольклорные сказания. Как в русской, так и в английской литературе Романтизма выделяется несколько течений.

## ГЛАВА 2. СРАВНЕНИЕ ОБРАЗОВ ЛОШАДИ В АНГЛИЙСКОЙ И РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

### *2.1 Место лошади в искусстве и литературе*

Лошадь составляла и составляет неотъемлемую часть различных культур практически по всему миру. Как следствие, данное животное часто изображают на картинах, пишут о них стихи, прозу, вытачивают конные скульптуры, снимают о них фильмы.

Это не является удивительным: лошади несут большую ценность для людей, как функциональную, так и символическую, что делает их отличным объектом для творческого воплощения их образов, не говоря уже об их элегантности, динамичности и красоте их экстерьера.

Образ лошади визуальный доминирует над образом вербальным, то есть в литературе. Тем не менее, и то, и другое изображение лошади берет свое начало с древнейших времен, когда произошло первое одомашнивание лошади, ее неоценимый вклад в кавалерию, охоту и другие сферы античной и средневековой жизни. Что касается литературы, образ лошади прослеживается в мифологии, включая Библию и древнейшие письменные памятники, например, «Илиада» Гомера. Также встречаются фантастические образы лошадей, к примеру, в форме кентавров (полулюдей-полулошадей), единорогов, пегасов, келпи и др. В культуре практически каждой страны присутствует таковой фантастический фольклорный образ коня.

Очевидным представляется тот факт, что в каждой культуре такой образ будет уникален и национально специфичен, соответственно по-

разному он и будет представлен в литературе этих стран. Еще один фактор, влияющий на создание образа – эпоха. Образ не является абсолютно устойчивым, он меняется с течением времени, завися от того, какое место отведено лошади в жизни человека в тот или иной период времени, какова ее важность на текущий момент. В зависимости от этого будет определен набор лексических средств, характеризующий и описывающий внешний вид лошади, ее движение и поведение. Стоит также отметить контекст, который оказывает влияние на лексическую детализацию.

Образ лошади в лирике зачастую служит не сколько основной темой, сколько скорее как отражение субъективного взгляда на мир говорящего. Глазами лошади и читатель так же смотрит на мир и данную субъективность. В большинстве своем лошади в литературе играют вспомогательную роль, дополняя общую картину и создавая полноту образа, место же главного героя все равно отводится человеку. Происходит это потому, что лошади, как и другие животные, не обладают сознанием, которое бы писатели находили интересным для описания.

Тем не менее, существует несколько литературных произведений, где лошадь выступают в качестве протагониста, например, «Black Beauty» Анны Сьюэлл (1877), «The Red Pony» Джона Стейнбека, «The Black Stallion» и его последующие сиквелы Уолтера Фарли, (1941), «Smokey the Coy Horse» Уилла Джеймса (1926) [Caramello Ch. 2013]. Эти произведения, вкупе с еще некоторыми подобными, послужили толчком для создания фильмов о лошадях для подростковой аудитории. Подобные романы и повести сконцентрированы именно на передаче внутреннего мира лошади, где она выступает главным героем, мыслит и чувствует, словно если бы она обладала сознанием как у человека.

Из разных культур к нам в язык пришли пословицы и фразеологические единицы, содержащие в себе образ лошади. Однако в каких-то случаях мотивировка и первоначальный образ сохраняются, а в каких-то – утрачиваются. Допустим, в английском языке есть пословица,

которая гласит «*It's a good horse that never stumbles*», дословно, «хороша та лошадь, которая никогда не спотыкается». В русском языке есть эквивалент данной поговорки – «Конь о четырех ногах, и то спотыкается». То есть, как можно увидеть, первоначальный смысл полностью сохранен, только лишь облечен в несколько иную языковую форму.

В некоторых случаях мы можем говорить об исчезновении мотивировки. Например, выражение «*the Trojan Horse*», пришедшее к нам из древнегреческой литературы, обозначает скрытую опасность, то, что на первый взгляд не несет вреда, впоследствии может нанести вред. Сейчас существует одноименный вирус в глобальной сети Интернет. Как видно из примера, данный вирус утратил ассоциацию с лошадью, зато смысл опасности сохранился.

Еще один яркий пример – «*a horse of another colour*» и его противоположность «*that's a horse of the same colour*», которые в современной лексике потеряли свое первоначальное значение и не связаны с лошадьми. Перевод данных выражений: «совершенно другое дело» и «то же самое; одно и то же». Тем не менее, изначально в данных сочетаниях подразумевались именно лошади. Их происхождение достаточно неясно, есть только предположение о том, что некоторая принцесса или леди на рыцарском турнире или конных состязаниях, ожидая победы своего фаворита или любимую лошадь и вместо этого увидев другого, воскликнула: «*Oh, but that's a horse of another colour!*»

Что касается выражения «*that's a horse of the same colour*», то оно было использовано Уильямом Шекспиром в пьесе «12 ночь» при упоминании заговора сэра Эндрю Эггючика и Тоби Белча [Hill 2013]. Значения употребленной фразы великий английский драматург так и не объяснил, тем не менее, оно должно было быть знакомым для читателей той эпохи. Неизвестно, было ли связано оно изначально с лошадьми. Во всяком

случае, это самый ранний источник, где встречается использование данного выражения. На данный момент мотивировка данного выражения утеряна.

Ниже мы рассмотрим, в каких аспектах образ лошади в английской и русской лингвокультурах совпадает, а в чем проявляется их расхождение. Также следует обратить внимание, в прямом или переносном смысле лошадь употребляется в исследуемых нами произведениях, и какие сюжеты и темы являются преобладающими в них.

## *2.2 Образ лошади в английской романтической литературе*

Выше мы уже упоминали, что в своем исследовании мы опираемся на литературу эпохи романтизма. Центральной фигурой в таком случае становится человек, романтический герой, который активно стремится преобразовать мир, но не выдерживает сложностей и преград внешнего мира. В рамках данного периода отмечается превалирование поэзии над прозой. Ярким же представителем прозы эпохи является исторический роман Вальтера Скотта, который богат на различные образы исследуемых нами лошадей.

Профессор Е. А. Градалева при исследовании концепта «лошадь» в британской лингвокультуре в диахроническом аспекте отмечала, что для данного периода самыми ценными характеристиками лошадей являлись их физические качества. К таковым можно отнести скорость, выносливость, силу. Помимо этого, она преподносит интересный факт: согласно ее исследованию, в данный период времени положительных характеристик лошади было выявлено в 4 раза больше чем отрицательных [Градалева 2015:

<http://sibac.info>]. Из всех исследованных ею эпох ни одна другая эпоха не предлагает столь высокой разницы в оценочности.

Очевидно, что на каждом этапе развития литературы в языке отмечалось преобладание определенных единиц, которые на последующих этапах употреблялись реже либо же совсем не использовались. Е. А. Градалева говорит о том, что слово «лошадь» представлено в английском языке в 32 вариантах: *horse, pony, mare, colt, filly, foal, mule, equine, bronco, cob, jade, charger, mustang, palfrey, steed, gelding, stallion, stud, hack, nag, gee-gee, hinny, mount, courser, hunter, racer, roadster, piebald, roan, punch, dobbin, skewbald* [Там же]. Подобное разнообразие объясняется тем, что в этих словах отражены разные аспекты: пол, возраст, масть.

Центральной единицей служит слово *horse*, которое встречается на всех этапах развития литературы. Некоторые из единиц, упомянутых выше, встречаются преимущественно в американской литературе – *mustang, bronco*, поскольку они обозначают феномены, характерные для Нового Света – одичавшую лошадь, мустанга, и необъезженного коня для родео. Единицы *mule* и *hinny* обозначают помесь лошади – мула и лошака.

Как можно заметить, в лексемах отображены возрастные и половые особенности лошади (*colt* и *filly* относятся к жеребчикам и кобылкам раннего возраста, в то время как *stallion* и *mare* обозначают взрослых животных соответственно, *gelding* обозначает мерина).

Ниже мы обращаемся к поэзии британских авторов эпохи Романтизма и рассмотрим на примере их произведений, какие единицы чаще употребляются и какой образ при этом они создают.

Роберт Саути (1774 – 1843), один из трех представителей «Озерной школы», является одним из самых значимых поэтов того времени. Как для представителей Романтизма, ему свойственно обращение к внутреннему миру человека. Помимо этого, одной из его любимых тем были рыцарские и сказочные мотивы.

Образ лошади в произведениях Саути встречается всего лишь в одном произведении – «The old woman of Berkley». Данная баллада выдержана в духе мистики и говорит о старой женщине, которая после своей смерти была поднята из могилы самим дьяволом и умчалась вместе с ним верхом. Автор использует всего одну лексическую единицу для называния образа коня, и это универсальная единица *horse*, которая встречается в двух контекстах (См. S.1 и S.2 в приложении). Масть лошади в данном случае вороная, выражена в прилагательном *black*. Данный факт, касаемый выбора масти, символичен: черный цвет в литературе несет в себе энергетику смерти, силы, неизвестности, поэтому выбор именно такого окраса обусловлен, в данном случае, символикой.

Еще одна интересная особенность, на которую следует обратить внимание. В современном английском языке грамматическая категория рода у существительных отсутствует. Поэтому слову *horse* соответствуем личное местоимение *it*. Однако в этом произведении четко прослеживается категория рода у данного существительного, в данном случае, мужского. Роберт Саути дальше описывает коня дьявола, употребляя при этом личные и притяжательные местоимения *his* и *he*: «*His breath was red like furnace smoke, //His eyes like a meteor's glare*». Дыхание коня и блеск его глаз автор сравнивает с огненной сферой, в частности, с красным дымом из печи и ярким светом метеорита. Отсылка к огню тоже не является случайным: огонь намекает на адское происхождение скакуна, говорит об опасности и смерти.

Далее, когда дьявол посадил старуху на своего коня, тот встал на дыбы и поскакал. Саути описывает это следующим образом: «*The Devil he flung her on the horse, //And he leapt up before, //And away like the lightning's speed they went*». Снова с помощью сравнений образ коня становится ярче, в данном случае, в представленных строках говорится о буйстве скакуна и его необыкновенной скорости, молниеносной, как замечает сам автор, что, опять же, намекает на нереальность происходящего.

Таким образом, единственный образ коня, встреченный нами в произведении Роберта Саути, являет собой создание дьявола и является достаточно символичным, что ясно видно по внешнему виду коня и его скоростным качествам, которые превосходят таковые у любых живых существ.

Перси Биши Шелли (1792–1822), о котором мы говорили ранее, представитель революционных романтиков, часто обращался в своих произведениях к теме философии, любви, а также вере в абсолютный прогресс человека. Английский язык в своем чистом виде раскрывается во всей своей красе в его лирике.

Нами были проанализированы такие работы Перси Шелли, как «Queen Mab: A Philisophical poem», «The Revolt of Islam» (в 12 песнях), «Prometheus Unbound: A Lyrical Drama in Four Acts». В результате мы получили 40 контекстов, содержащих в себе одну из вышеупомянутых единиц.

В своих произведениях Перси Шелли использует только 3 лексических варианта выражения образа лошади. Таковыми единицами являются *horse*, *steed* и *courser*. Интересен тот факт, что единица *horse* встречается реже прочих; всего было выявлено 4 контекста, где бы использовалось это слово. Самым часто используемым словом стала единица *steed*, использованная 22 раза. Согласно этимологическому словарю, *steed* происходит от древнеанглийского *steda*, что обозначало «жеребец». В Среднеанглийский период значение этой лексической единицы меняется, она теперь обозначает сильного, боевого коня, в противопоставление единице *palfrey* – дамская лошадь [Online Etymology Dictionary: <http://www.etymonline.com>]. Обе единицы свойственны возвышенному стилю. С XVI века и до сегодняшнего момента данная лексическая единица *steed* считается устаревшей, однако продолжает использоваться в поэзии, а также в комических целях.

Третий вариант, использованный Перси Шелли – единица *courser*. Всего было найдено 14 случаев применения данного слова. Оно является заимствованным из французского языка и вошло в английский язык при

завоевании Британии норманнами. Свое значение, в отличие от *steed*, это слово сохранило – быстрый, сильный конь. На таких конях ездили средневековые рыцари. На сегодняшний день данная единица также является устаревшей.

Как можно заметить, в отличие от нейтральной единицы *horse*, обозначающей любую лошадь вообще, единицы *steed* и *courser* включают в свою семантику такие положительные качества, как скорость и сила. Оба слова используются при описании боевых коней, используемых рыцарями для походов и сражений.

В поэме «Queen Mab» нами было выявлено 5 контекстов, содержащих единицу *courser*, и 1 случай – *steed*. В данном случае образ, представленный в данном произведении, фантастический, и имеет отсылку к древнегреческим мифам. Бог Солнца Гелиос каждый день запрягал коней в свою колесницу и проезжал по небу – так солнце следует по своей траектории, вставая на востоке и заходя на западе. Королева Фей из поэмы Queen Mab, управляющая колесницей, является аллюзией на Гелиоса. Выбор данных единиц, *courser* и *steed*, подразумевает, что кони должны быть сильные и быстрые, чтобы тянуть за собой колесницу. Такие слова используются в словосочетаниях, чаще всего атрибутивных, либо выраженных с помощью фразы с предлогом *of*, причем зависимое определение во всех случаях обладает положительной коннотацией.

В первой фразе, где встречается одна из лексических единиц, (Sh.1) *Celestial coursers paw the unyielding air*, прилагательное *celestial* указывает на принадлежность скакунов в небесной сфере, говорит об их божественности, следовательно, о нереальности. Об их силе и мощи говорит словосочетание *paw the unyielding air*, демонстрируя, как они преодолевают сопротивление воздуха. В то же время, эти сильные скакуны послушны приказам хозяйки, что мы можем увидеть из строчки «*And stop obedient to the reins of light*».. Целиком создается образ идеального, но несуществующего коня – сильного, быстрого, но легкого и послушного.

Далее дважды встречается фраза *courser of the air* (Sh.2,Sh.3), которая снова указывает на их божественное происхождение. Опять же подчеркивается послушание небесных коней: «*the Queen, //Shaking the beamy reins, //Bade them pursue their way*». Еще атрибутивные сочетания, обнаруженные нами в данной поэме - *the restless coursers* и *the enchanted steeds* (Sh.4,Sh.5). Как нами было указано выше, *steed* и *courser* могут считаться синонимами, однако в значении слова *courser* подчеркивается скоростная характеристика лошади, между тем как в значении *steed* она уходит на второй план. На наш взгляд, преобладание использования Перси Шелли первой единицы обусловлена именно стремлением передать скорость небесных коней, в какой-то мере, сравнивая их с порывами ветра. Причастие *enchanted* вновь говорит о нереальности и фантастичности.

В отличие от «Queen Mab», в поэме «The Revolt of Islam» лошади вполне себе реальны. Образ лошади встречается лишь в песнях 6, 10, 11 и 12. Всего было выявлен 24 контекста, где ведущее положение по количеству использований занимает та же единица *steed* – 17. Слова *horse* и *courser* употребляются 4 и 3 раза соответственно.

Все выбранные контексты несут в себе образ войны, битвы, погони. Поэтому выбор Перси Шелли таких единиц кажется вполне обусловленным. Мощь, сила, скорость и красота идеализированы в образах лошадей в данных романтических произведениях, что можно считать характерной особенностью исследуемой нами эпохи.

Примеры *The Tartar horse, A black Tartarian horse, The dark steed, a hell-black horse* (Sh.7,Sh.9, Sh.18, Sh.21, Sh.23) демонстрируют породу и масть лошади в форме атрибутивных словосочетаний. Стоит отметить, что поскольку лексическая единица *horse* нейтральна по своей природе, в данном случае для создания полноты образа были использованы определения для описания внешнего вида коня – масти и породы. Определения *dark, black, hell-black* создают своего рода градацию и используются как контекстуальные синонимы для обозначения вороной

масти лошади. Интересным представляется тот факт, что больше в исследуемых произведениях Перси Шелли информация о масти лошади не употребляется ни в одном контексте. Далее часто подчеркиваются сила и даже ужас коня, который он внушает: *horse of giant frame, lofty steed, mighty steed, a steed, // dark and gigantic, gigantic steed, tremendous steed* (Sh.9, Sh.10, Sh.15, Sh.25, Sh.29, Sh. 30). Как можно заметить, основной акцент делается именно на внушительных размерах боевого коня, а также его мощи.

В целом, ситуация повторяется, и образ скакуна в этой поэме подобен образу небесных коней в «Queen Mab». Сильные кони при этом являются послушными и преданными своим хозяевам. Об этом можно судить из контекстов, например, «*the steed behind // Trod peacefully along the mountain waste*», «*I bestrode // That willing steed*» (Sh.19, Sh.22). В этом случае автор даже говорит о наличии у коня человеческого разума, настолько верен он своему наезднику: «*Was there a human spirit in the steed, // That thus with his proud voice, ere night was gone, // He broke our linked rest*» (Sh.24).

Говоря об отличиях этих коней от скакунов из «Queen Mab», можно выделить реальность первых, противопоставленную божественному происхождению последних. Единица *steed* является преобладающей в «Revolt of Islam», между тем как количество употреблений единицы *courser* сведено к минимуму. Абсолютно противоположная ситуация наблюдается в поэме о Королеве Фей Маб, где было отмечено 5 случаев употребления *courser* и лишь один – *steed*. В таком случае в «Queen Mab» основной упор делается на то, чтобы передать скоростные характеристики звездных коней, показать, как легко и быстро они несут колесницу Королевы по небу. Во втором произведении главной задачей было передать образ коня для сражений, большого и сильного, где скорость, хоть и являлась важным фактором, все-таки не выводится на передний план.

Как можно наблюдать на примере контекстов «Revolt of Islam», род у использованных лексических единиц *steed, courser* и *horse* прослеживается как грамматическая категория (в отличие от слов *stallion* и *mare*, где род

выражен только семантически). Например, «*The Tartar steed, who, from his ebon mane// Soon as the clinging slumbers he had shaken...*» (Sh.18). Местоимения *he* и *his* указывают нам на мужской род. Более того, относительное местоимение *who* в современном английском применяется только по отношению к человеку, для остальных используется *which*, в том числе и по отношению к животным. Это связано с тем, что для военных походов и сражений, как правило, подбирался именно жеребец.

В поэме «Prometheus Unbound» наблюдается образ коней, схожий с образами таковых в поэме о королеве фей Маб, проанализированной выше. Оба произведения имеют в своей основе мифологическую составляющую, кони же снова впряжены в колесницу божеств, а данном случае, духов. Всего лексические единицы, называющие лошадь, были упомянуты 10 раз, из них 5 раз встречается единица *courser*, 4 раза *steed* и 1 раз – единица *horse*. Дело в том, что когда речь идет именно о колеснице с волшебными конями, отмечается преобладание именно слова *courser*, быстрый, резвый конь, легкого типа. При разговоре с Прометеем один из духов описывает своих скакунов следующим образом: «*My coursers are fed with the lightning, // They drink of the whirlwind's stream, // And when the red morning is bright'ning // They bathe in the fresh sunbeam*» (Sh.33). Как видно из данной строфы, кони духа волшебные, связанные с небесной сферой. Далее об этих же конях говорится следующее: «*My coursers sought their birthplace in the sun, // Where they henceforth will live exempt from toil*» (Sh.39), где прямым текстом указывается на их внеземное происхождение. Помимо самого мифологического сюжета, об их нереальности говорят те факты, что они вскормлены молниями, напоены ураганом и каждое утро купаются в лучах солнца. Принимая во внимание их божественное начало, они непременно должны быть наделены скоростью и силой, которой не обладает ни одна живущая на земле лошадь. Причем данные физические качества небесных скакунов выражаются в основном через сравнение с природной стихией, при этом делается акцент на тот факт, что она сильнее человека и всех существующих на земле

созданий. Например, «*I desire – -and their speed makes night kindle; // I fear – they outstrip the typhoon*», «*My coursers are wont to respire; // But the Earth has just whispered a warning // That their flight must be swifter than fire*» (Sh.34). В изучаемом нам случае именно для демонстрации необыкновенной скорости коней использованы данные сравнения и метафоры, что эти лошади могут обогнать тайфун, зажигают ночь, и полет их быстрее огня. Упоминание огня тоже не случайно, здесь наблюдается отсылка к древнегреческому богу Солнца Гелиосу. Четверка коней, запряженная в его фаэтон, символизировала путь светила по небу с востока на запад. Соответственно, подразумевается именно солнечный огонь и жар, об этом же говорит тот факт, что они зажигают ночное небо.

Лексическая единица *steed*, несущая в себе представление о мощном и быстром боевом коне, используется для описания скакуна Смерти. Автор описывает его с помощью определений *white* и *winged* (Sh.31), где можно найти отсылку к Всадникам Апокалипсиса, поскольку конь всадника Смерти был светлым, либо бледным. Удивительная скорость такого скакуна демонстрируется через сравнения: «*Which the fleetest cannot flee*» и «*Like a tempest through the air*», «*The tempest is his steed*» (Sh.31, Sh.40). Таким образом, становится очевидно, что такому скакуну нет равных среди существующих на Земле бегунов, а во второй и третьей строках его скоростные качества сравниваются, опять же, с природной стихией. Однако почему была выбрана именно единица *steed*, а не *courser*, раз автор так акцентирует внимание на скорости, представляется возможным понять из следующих строк: «*Trampling down both flower and weed, // Man and beast, and foul and fair*». Скакун Смерти топчет всех и вся: и цветок, и сорняк, и человека, и зверя, и прекрасное, и ужасное. Таким образом, с передачей необыкновенной силы коня справляется *steed*, с помощью которой усиливается эффект всемогущества, которому не может противостоять никто из живущих. Далее, единица *steed* также используется для обозначения коней, запряженных в фаэтоны. Для описания их божественности и

принадлежности к небесной сфере Перси Шелли называет их *rainbow-winged* (Sh.35).

Слово *horse*, употребленное в исследуемой нами поэме единственный раз, используется в качестве сравнения в составе метафоры. В контексте, из которого взята строка «*Which spurred him, like an outspent horse, to death*», говорится об абстрактных вещах. Воля тирана стала презренной, и это толкало героя на смерть. Из представленной выше строки видно, что этот порывистый толчок был вызван отчаянием и, возможно, в какой-то мере беспомощностью, что ярко выражено посредством сравнения с прищпориванием обессилившей лошади. В данном случае нет необходимости делать акцент на скоростных или силовых характеристиках коня, с передачей абстрактного образа справляется единица *horse*, просто указывая на животное как таковое. Образ сделан насыщенной при помощи определения в препозиции *outspent*, а также глагола *spurred*.

Обобщая все вышесказанное, необходимым будет отметить, что в произведениях Перси Шелли встречается преимущественно два типа образов лошади. Первый тип представляет собой волшебных, небесных коней, которые, как правило, запряжены в колесницу богов или фей. Автор намеренно подчеркивает их божественное происхождение и говорит об их необыкновенной скорости. Данный типаж используется Шелли в поэмах с мифологическим сюжетом.

Второй тип – образ боевого коня, и в данном случае упор делается на мощь и силу такого коня, а также преданность своему хозяину и готовность быть с ним до конца.

Представитель третьего направления британского Романтизма, а именно «Лондонской школы», Джон Китс (1795-1821) в своих произведениях воспевает идеалы в эстетике, красоту и любовь в искусстве. Китс особое внимание уделял античному искусству и искусству эпохи Возрождения, противопоставляя их современной жизни. Собственно,

поэтому многие его произведения основаны на древнегреческих мифах [Тихонова 2007: 9].

Для нашего исследования нами была выбрана поэма Джона Китса «Endymion». Было отобрано 8 контекстов, ядром которых стали лексические единицы, в частности, *steed* – 5 раз, и *horse* – 3 раза.

Когда прекрасный юноша ехал на колеснице сквозь толпу, в его повозку были впряжены три скакуна. Вот как об этом говорит Джон Китс: «*Their voices to the clouds, a fair wrought car, // Easily rolling so as scarce to mar // The freedom of three steeds of dapple brown*» (К.1). Сильные мощные кони легко катили за собой колесницу, как видно из этих строк. Более того, дается описание масти лошадей – *steeds of dapple brown*. Официально данная масть не зарегистрирована как таковая, то есть представить можно только путем описания – темно-рыжий окрас шерсти с яблоками по всему корпусу. Однако данная масть является достаточно редкой среди лошадей, поэтому этот факт говорит об уникальности этих скакунов.

Далее, юноша говорит о том, как смотрит в небеса и что он видит там: «*Islands, and creeks, and amber-fretted strands // With horses prancing o'er them, palaces // And towers of amethyst*» (К.2). В небесах и облаках, как говорит герой, он различает серебряные озера, острова, золотые пески, аметистовые башни и лошадей, резвящихся на воле. Хоть Джон Китс и ограничился использованием наиболее универсальной единицы *horse* и не дает описания внешности, темперамента или физических качеств, интересен тот факт, что это единственные живые существа, которых он видит в облаках. Страна или город, описываемый юношей, представляется раем, в котором, как он уверен, должны существовать лошади. Представленный факт демонстрирует, что люди тех времен с глубоким уважением и почтением относились к этим животным.

Почтительное отношение к коню проявляется во время обращения Эндимиона к Луне (Селене). В своей речи он подчеркивает, что все радости жизни в его сознании были посвящены именно ей, будь то гора, сказание

мудреца, победа, кубок вина или любовь женщин. Среди всех вещей, приносящих радость, юноша не забывает сказать о своем коне: «*Thou wast my clarion's blast—thou wast my steed—//My goblet full of wine—my topmost deed:—*» (К.3).. Это значит, что скакун для главного героя не являлся просто средством передвижения, он был нечто большим, практически боевым товарищем.

Поскольку Джон Китс за основу взял мифологический сюжет, то в поэме мы встречаемся с волшебными лошадьми. Пара божественных лебедей, появившаяся со взмахом волшебного жезла, нырнула в озеро и превратилась в двух вороных крылатых коней. Вот как об этом говорит сам автор: «*So from the turf outsprang two steeds jet-black, //Each with large dark blue wings upon his back.*» (К.4).. Для создания яркого неземного образа была выбрана единица *steed*, обладающая большей степенью поэтичности и образности, чем та же *horse*. Вороная масть скакунов описана с помощью определения *jet-black*, то есть глубокий, иссиня-черный цвет. В данном случае, черный цвет не несет энергетику смерти или зла, поскольку в контексте об этом нет информации. Стоит обратить внимание, что такой цвет ассоциировался не только с умиранием и злом, но также загадкой, элегантностью и неизвестностью. В сочетании с синими крыльями, где синий цвет являет собой тайну и отсылку к божественному, небесному началу, внешний вид лошадей говорит об их мистическом происхождении и принадлежности к небесной сфере. Об их силе и темпераменте также говорят строки: «*The youth of Caria plac'd the lovely dame //On one, and felt himself in spleen to tame //The other's fierceness. Through the air they flew*» (К.4). Герой посадил свою даму на одного из коней, а для себя укоротил другого, что может рассматриваться как сродни подвигу. Между тем, сильное сопротивление со стороны скакуна отсутствует, что акцентирует внимание на послушании и разумности этого животного.

В подтверждение своих слов Джон Китс продолжает описание и следующим образом говорит о лошадях: «*These raven horses, though they*

*foster'd are//Of earth's splenetic fire, dully drop//Their full-veined ears, nostrils blood wide, and stop»* (К.5, К.6). Прежде всего, стоит обратить внимание на единицу *raven*, использованную для описания вороной масти с целью ее сравнения с черным оперением ворона. Необходимым будет упомянуть, что хоть в русском языке видно сходство внешней формы слов *ворон* и *вороной*, поскольку второе произошло из первого, тем не менее, в английском языке эти слова не родственные. Поэтому о вороных конях говорят, используя единицу *black*. Далее, еще один факт, указывающий на их буйный характер вкупе с послушанием. Джон Китс уточняет, что пара скакунов имеет свое начало из желчного огня Земли, а значит, обладает холерическим темпераментом. Тем не менее, они чувствуют усталость всадников, поэтому останавливаются, распахивают свои крылья и засыпают вместе с людьми. Имеющие божественное происхождение и волшебные силы, они способны ощутить, что чувствуют люди, и без слов повиноваться их воле.

Однако даже таким божественным коням свойственно уставать, они не всемогущи. Об этом можно судить из следующих строк: «*Those winged steeds, with snorting nostrils bold//Snuff at its faint extreme, and seem to tire, //Dying to embers from their native fire!*» (К.7). Несмотря на то, что они пытаются мчаться дальше, уносить на себе всадников, их усилий недостаточно, и Джон Китс говорит об угасании в них огня, который является их же началом. Несмотря на этот факт, они продолжают бороться с усталостью и лететь дальше, стоит обратить внимание на фразы, *snorting nostrils* и *snuff at its faint extreme*, описывающие тяжелое дыхание этих коней. Таким образом, мы делаем вывод, что автор стремился показать то, что даже будучи рожденными из небесных сфер и обладая удивительными силами, эти скакуны все же не являются богами, и их сила имеет свойство заканчиваться.

Обобщая все вышесказанное касательно образов лошадей в поэме Джона Китса «Эндимион», мы заключаем, что в своем произведении он использует преимущественно образ божественных скакунов, которые несут

главных героев по небу. Эти вороньи кони с синими крыльями родились из земного огня, а это значит, что они гораздо быстрее и сильнее тех лошадей, которые имеют земное происхождение. Однако силы даже таких небесных коней не бесконечны, что указывает на тот факт, что боги тоже не всемогущи.

### ***2.3 Образ лошади в русской романтической литературе***

Лошадь составляла и продолжает составлять неотъемлемую часть русской культуры. Начиная с фольклорных образов, представителей уникального литературного жанра былины, могучих богатырей, защитников Руси, продолжая темой воинов, казаков, а затем и Красной и конницей – везде можно встретиться с образом данного животного. На ум также приходят также такие национально специфические образы, как русская тройка.

Для начала стоит обратить внимание на количество лексических единиц, представляющих слово «лошадь» в русском языке. К таковым относятся: *лошадь, конь, кобыла, кобылка, жеребец, жеребчик, жеребенок, кляча, мерин, скакун, рысак, одер, битюг, аргамак*. Как можно заметить, данный лексический ряд несколько беден, по сравнению с количеством вариантов в английском языке. Центральной единицей выступают два слова – *лошадь* и *конь*, которые хоть и содержат сему пола, однако зачастую употребляются больше как собирательные образа исследуемого животного. Четкое различие по гендерному признаку можно наблюдать в единицах *кобыла* и *жеребец*; единицы *кобылка* и *жеребчик* тоже несут в себе данный признак, помимо того, что они обозначают молодых лошадей. В единицах

*рысак, аргамак, битюг* отражена специфика типа, которая говорит о внешнем виде лошади, а также ее функциональности.

Нужным будет подчеркнуть отсутствие в русском языке единиц, описывающих лошадь для сражений. Если в английском языке есть несколько слов, обозначающих разные типы боевых коней, а также в противовес им обычных, универсальных лошадей, здесь русская лексика оказывается несколько беднее, поэтому, чтобы передать образ сильного боевого скакуна, авторы используют определения для его описания.

Тем не менее, ниже мы рассмотрим, как была представлена лошадь в эпоху Романтизма в русской литературе на примере поэзии выдающихся писателей.

Представитель элегического направления в русском Романтизме, В. А. Жуковский (1783-1852) часто упоминает лошадей в своих произведениях, однако при этом он довольствуется одной-единственной лексической единицей – *конь*. При этом стоит отметить два типа сюжетов, в которых можно встретить образ коня: преобладание рыцарских или житейских мотивов в его балладах. К первым можно отнести «Гаральд», «Мщение», «Рыцарь Роллон» и другие. Ко вторым, более известным, можно отнести балладу «Светлана».

Интересен образ коня в произведении «Мщение». Сюжет повествует о том, как слуга, прельстившись положением своего рыцаря, убил его, облачился в доспехи своего хозяина и оседлал его коня. Однако конь воспротивился воле изменника, и, при попытке того заставить подчиниться, сбросил всадника в реку, где тот утонул. Сначала он просто отказывался повиноваться – *«Но конь поднялся на дыбы и храпит»* (Ж.1, Ж.2). Далее следует силовое воздействие, которое оборачивается смертью предателя. *«Он шпоры вонзает в крутые бока - //Конь бешеный сбросил в реку седока»* (Ж.3) – в данном случае конь описан как бешеный, поскольку он противится воле не своего хозяина, он чувствует предательство. Поэтому, если обычно данное слово имеет отрицательную коннотацию, в анализируемом контексте

она будет трактоваться как положительная. Хотя в данном произведении конь паладина упоминается всего два раза, идея, касающаяся него, вынесена в название стихотворения. Оставаясь преданным своему рыцарю, он отомстил слуге за убийство хозяина, мщение совершилось, несмотря на отсутствие прямых намеков на желание мести. Таким образом, исследуемый образ коня на конкретном примере символизирует собой верность и преданность своему боевому товарищу.

Иной образ можно встретить в балладе «Рыцарь Роллон». Лирический герой, рыцарь, запальчиво бросает перчатки страшному гостю в часовне, отдавая их на год. Наутро ему встречаются рыцари, ведущие в поводу коня. По первым строчкам при упоминании этого коня становится ясно, что это животное – создание дьявольских сил. Неудивительно, ведь В. А. Жуковский использовал в своих произведениях элементы мистики, поэтому становится очевидно, что этот скакун олицетворяет зло. Автор описывает его следующим образом: *«Сзади слуга в поводах вороного коня; // Черной попоной покрыт он; глаза из огня»* (Ж.7). Черный цвет попоны и вороная масть коня являются символическими, ибо именно черный цвет связывался у людей со злом, тьмой, смертью, а также элегантностью и тайной. В сочетании с полыхающими огнем глазами они дополняют образ, выступая отсылкой к пламени Ада.

Испуганный Роллон оставляет разбойничье дело и служит при монастыре конюхом. Символическим представляется тот факт, что в последний день в монастырь приводят коня, к которому Роллон пытается подступиться. В. А. Жуковский для создания полноты образа использует характеристики *«статный», «красивый», «еще не объезженный», «разъярившийся», «Грива горой, из ноздрей, как из печи, огонь»* (Ж.12, Ж.13). Этот конь и становится причиной смерти Роллана, а потом сбегает. В эту же полночь к свежей могиле Роллана приезжает на вороном коне тот самый наездник. Мертвец при этом поднимается из могилы, надевает перчатки, садится на коня и скрывается.

Оба коня: конь-убийца и вороной являются дьявольскими существами, первый символизирует собой мщение за прошлые грехи разбойника Роллона, а также за его отношения к людям: к слуге и к страшному незнакомцу, с которым он так себя повел. Вороной конь, который встречается дважды, передает образ смерти; в первый раз при встрече Роллон пугается его, чувствует опасность, во второй же раз уже мертвый рыцарь сам скачет на нем верхом. Это означает, что после своей смерти рыцарь был причислен к темным силам, он станет новым ужасным странником, обреченным страдать.

Говоря о балладе «Людмила», можно провести параллели с конем в произведении «Рыцарь Роллон». Конь, на котором скачет всадник, возлюбленный Людмилы, уже мертв, как и его хозяин. Однако здесь эта связь с миром мертвых или с миром зла не так явно выражена, если судить именно по его описанию. Тем не менее, по его действиям становится видной его нереальность. *«Пышет конь, земля дрожит; // Брызжут искры от копыт»* (Ж.29), где дрожь земли и искры намекают на его потустороннее происхождение. В балладе ни слова не сказано о мощи коня, только о его скорости, поэтому дрожь земли и искры из-под копыт призваны усилить эффект и добавить красочности образу скакуна. В.А. Жуковский применяет к нему определение *«борзый»*, поскольку наездник хочет успеть прибыть на место до восхода солнца, и просит скакуна бежать быстрее. К примеру, *«Конь, мой конь, быстрее мчися; // Звезды утренни зажглися, // Месяц в облаке потух»* (Ж.31, Ж.32, Ж.33). Ночь – время темных сил, которые с приходом утра теряют свое влияние.

Если говорить о балладе «Светлана», то в ней, в отличие от предыдущих двух баллад, раскрывается национальный русский характер, демонстрируя быт жителей того времени. Кони, запряженные в сани, составляют часть русского колорита, являя собой символ России – тройку. Тройки использовались людьми для того, чтобы быстро добраться до места назначения, поэтому и отличительными чертами таких коней были именно

скорость и выносливость, чтобы везти сани. Как правило, породистые лошади всегда норовистые и нетерпеливые, что нам наглядно демонстрирует В.А. Жуковский. Например, «С нетерпенья кони рвут//Повода шелковы», «Сели...кони с места враз;//пышут дым ноздрями», «Кони мчатся по буграм;//Топчут снег глубокий...» (Ж.17, Ж.18, Ж.19). С помощью глаголов действия автору удается передать их движение, их скорость и темперамент. Усиливает эффект и использование атрибутивных сочетаний: кони называются «рьяными», «торопливыми». В целом, создается собирательный образ русской тройки, быстрой и резвой, даже несмотря на то, что коням в данной балладе отводится сугубо второстепенная роль, если сравнить эту поэму с предыдущими.

Своеобразна поэзия еще одного представителя золотого века русской литературы, Н.М. Языкова (1803-1846). Его произведения интересны тем, что он обращался к свободе выражения чувств и свободе от правил классицизма. Часто в его стихотворениях встречаются мотивы застолья и пиршества, однако в то же самое время он прославлял роль поэзии как таковой. Помимо этого, иногда обращался к теме героического прошлого, навеянного темами свободы.

Образ лошади у Н.М. Языкова встречается лишь в одном его стихотворении – «Конь», зато он представляется ярким и полным. Используя дважды одну и ту же лексическую единицу, *конь*, для называния главного героя, тем не менее, автор посредством эпитетов и описания движения создает выразительный образ скакуна. Центральным мотивом исследуемого нами произведения выступает тема свободы. Конь ненадолго отпущен на волю, поэтому резвится, однако вскоре его опять оседлают. Чтобы передать смелость, силу и скорость коня на воле, Н.М. Языков называет его *бурноногим, отважным, ретивым, бурным*. В строках «Сизый пар кипит и пышет//Из пылающих ноздрей» (Я.1) прослеживается буйный темперамент коня, в какой-то мере сравниваемый с пламенем. Через описание резвящегося скакуна четко виден стиль автора, прославляющего свободу от

рамок, буйство и веселье. Это становится очевидным при прочтении данных строк: *«Жадно, весело он дышит//Свежим воздухом полей», «Полон сил, удал на воле», «Веселися, конь ретивый!//Щеголяй избытком сил!»* (Я.2). Н.М. Языков восхваляет жизнь, восхваляет здоровую силу и свободу тела и души, и все это ярко продемонстрировано в обличье этого коня. Его состояние свободы и мощь возможно проследить через то, как автор говорит о его движении: несмотря на то, возникает ли перед конем глубокий ров с бурлящими водами или крутизна, скакун преодолевает и то, и другое. Например, *«И поток клубится? – Мигом//Он широким перепрыгом//Через них - и был таков!»*

Стихотворение условно разделено на две части, каждая из которых содержит по две строфы. Если в первой части автор красочно описывает коня, чтобы передать образ силы, мощи, свободы, то вторую часть он посвящает высказыванию своего сожаления скакуну, поскольку быть на воле ему осталось недолго, скоро его взнуздают и оседлают. Тем не менее, Н.М. Языков, говоря о неволе коня, вовсе не придает ей отрицательный оттенок, не говорит о том, что в неволе ему будет хуже, либо же он будет страдать. В третьей строфе отмечено большое количество использования повелительного наклонения в эмоционально окрашенных предложениях. Автор скорее не грустит о том, что коню снова придется носить на своей спине человека, а побуждает его резвиться на воле, насколько это доступно. Это можно увидеть из подобных строк: *«Веселися, конь ретивый!//Щеголяй избытком сил!»*, *«Тешь копыта удалые,//Свой могучий бег и скак!»*

Последняя строфа, описывающая коня в работе, тоже несет в себе больше позитивную мысль. Она начинается с восклицательного предложения *«Снова в дело, конь ретивый!»* (Я.3), которая задает тон всей строфе. Н.М. Языков далее описывает конскую сбрую, называя ее *легкой и красивой*, также говорит о *блистающем седле*. На основании этого можно сделать вывод, что этот конь принадлежит хозяину высокого класса, это не рабочая лошадь, а скакун, возможно, легкий боевой конь, если судить об

описании его скоростных и силовых характеристик. Стихотворение завершается строками *«Стройно-верными шагами//Ты пойдешь под седоком»* хоть и показывает, как различается активность коня (он уже не резвится, а идет стройным шагом), демонстрирует его послушание хозяину. В целом, анализируемое нами произведение предоставляет положительный образ скакуна, сильного, резвящегося на воле, но потом вернувшегося к своей обязанности. Однако даже будучи в неволе, он не чувствует несчастья или тоски. Сквозь данное стихотворение четко прослеживается индивидуальный стиль Н.М.Языкова: позитивные ноты, веселье, яркие образы, бурлящая манера письма, которую отмечали другие выдающиеся поэты.

Другой выдающийся писатель, принадлежащий к группе философских романтиков, Ф.И. Тютчев (1803—1873), весьма редко обращается к образу лошади в своих стихотворениях, и у него мы не можем видеть такого разнообразия в этом плане, по сравнению с В.А. Жуковским. Любимыми его мотивами стали, скорее, проблемы и противоречия бытия, а также природа. Однако, его стихотворение *«Конь морской»* целиком посвящен коню, где этому животному отводится главная роль. На самом деле, как это уже видно из названия, это не настоящий конь, а представление морской стихии в обличье лошади. Опять же, нами отмечен тот факт, что русские писатели для описания лошадей придерживаются использования всего одной лексической единицы – *конь* (Т.1, Т.2). Непостоянство моря четко передается в строчках *«То смирный, ласково-ручной, // То бешено-игривый!»*, показывая два его состояния – спокойствие при штиле и буря. С «бледно-зеленой гривой», как говорит о коне Ф.И.Тютчев, даже мастью являет собой морскую воду.

Во второй строфе автор говорит о своем отношении к этому коню. *«Люблю тебя, когда стремглав, <...> К брегам направив бурный бег, // С веселым ржаньем мчишься»*. На основе этих строчек мы делаем вывод, что русского писателя привлекает именно беспокойное море, когда волны накатывают на берег. О спокойном состоянии в этом стихотворении больше

не говорится, поэтому можно заключить, что изучаемый образ коня несет в себе именно представление о бурном море. Накатывающие на берег волны сравниваются с его бегом, ржание – рокот этих волн, а в строчках «*Густую гриву растрепав, // И весь в пару и мыле*» автор говорит о морской пене, появляющейся при волнах. И, наконец, в заключительных строках этого произведения «*Копыта кинешь в звонкий брег // И - в брызги разлетишься!..*» автор окончательно возвращает нас к морю. Если до этого он говорил о коне как о реальном звере, который ржет и скачет, то в самом конце, когда он рассыпается в брызги, становится видна его нереальность. Волны, представленные с помощью образа скакуна, разбиваются о берег, оставляя после себя только брызги. Так исчезает представляемый автором конь, и реальность приходит на смену воображению. И, таким образом, в данном стихотворении мы наблюдаем символический параллелизм при описании природной стихии.

М. Ю. Лермонтов (1814-1841), один из самых ярких представителей поэтов Золотого Века, часто обращался в своих произведениях к теме свободы и неволи, борьбы и противостояния несправедливому миру, изображая главного героя одиночкой, другим, противопоставленным обществу. В русском Романтизме выделяется даже отдельное течение, которое получило название в честь своего представителя – Лермонтовское.

Следует отметить, что образ лошади в поэзии М. Ю. Лермонтова встречается нечасто, сравнивая с английским Романтизмом. Более того, о разнообразии лексических единиц, содержащих в себе образ лошади, говорить нельзя.

В ходе исследования были рассмотрены такие лирические произведения русского писателя, как «Видение», «На серебряные шпоры...» и «Узник». На основании вышеуказанных произведений было получено 8 контекстов, где лексическая единица *конь* употребляется 6 раз, а слова *скакун* и *лошадь* – по одному разу соответственно.

Стихотворение «На серебряные шпоры...» с точки зрения исследования образа лошади является самым ярким примером, поскольку само по себе это и есть обращение к коню. М. Ю. Лермонтов говорит: «*За тебя, скакун мой скорый, // За бока твои дрожу*», глядя на серебряные шпоры. Шпоры, предназначенные для того, чтобы заставить лошадь скакать быстрее, выступают средством причинения боли, внешних обстоятельств, которые сильнее главного героя. Некий абстрактный человек, всадник, пришпоривающий лошадь, является внешней силой, которая применяет шпоры-средства. Атрибутивное словосочетание *скакун мой скорый* подчеркивает быстроту животного, поскольку единица *скакун* подразумевает лошадь с высокими скоростными характеристиками. Использование двух единиц, делающих опор на быстроту, усиливает получившийся эффект, вкупе с тем фактом, что и так резвого скакуна пришпоривают, заставляя бежать быстрее. Это значит, что врожденных характеристик такой лошади недостаточно для человека, поэтому он, представляя внешние обстоятельства, применяет силовое воздействие, которому лошадь не может противостоять. Таким образом, романтический герой в лошадином облике страдает, испытывает боль, поскольку он не подходит миру такой, какой он есть на самом деле.

В следующей строфе автор говорит о прошлом, когда шпоры еще не применялись людьми, вместо этого степные всадники использовали плеть. Пример: «...*Толстой плеткой погоняли// Недоезженных коней*». Принимая во внимание атрибутивное сочетание, характеризующее лошадей, можно сделать вывод об их большей свободе в те времена. Степные всадники ведут скорее кочевой образ жизни, что не предполагает оседлости, соответственно, их кони тоже живут в полудиком состоянии, обычно в табунах, отсюда их недоезженность. Несмотря на их относительную свободу, по сравнению со скакуном из первой строфы, эти кони попадают под воздействие: внешние обстоятельства в лице человека пытаются покорить их, заставить подчиниться.

В последних двух строфах М. Ю. Лермонтов размышляет, что же из этого на самом деле хуже: древняя плеть или современные на тот момент шпоры. В обоих случаях обстоятельства оказываются сильнее героических лошадей, однако раньше, ведя кочевой образ жизни, они ощущали себя более свободными, более близкими к природе. Теперь же, когда упряжь стала более совершенной; скакуна словно стреножили, лишили его той самой части свободы, которой он обладал, даже будучи под седлом кочевника. Обстоятельства внешнего воздействия изменились, стали более сковывающими, и лирический герой не в силах что-то изменить.

Несколько иная картина наблюдается в другом стихотворении М. Ю. Лермонтова – «Узник». Человек, заключенный в неволе, мечтает о двух вещах: о красивой девушке и быстром коне. Если девушка символизирует собой любовь, то конь – чувство свободы, поскольку именно он должен был бы увести всадника прочь из темницы на волю. Пример: *«На коня потом вскочу, // В степь, как ветер, улечу»*. В данном отрывке сравнение с ветром точно отражает, насколько конь быстрый, обозначает избавление, свободу, даже выбор. В исследуемом стихотворении скакун у М.Ю. Лермонтова описан как *черногривый*. Скорее всего, это связано с самой распространенной мастью лошадей – гнедой, при которой лошадь с темно-рыжей шерстью корпуса имеет черный цвет хвоста, гривы, храпа (кончик морды) и нижней части ног.

Тем не менее, вторая строфа представляет на обозрение суровую реальность романтического героя. Из заключения ему не вырваться, а девушка и конь далеко. Добрый конь, каким описывает его автор, живет на воле, он свободен, счастлив и никогда не был седлан. (*«Без узды, один, по воле // Скачет, весел и игрив, // Хвост по ветру распустил»*). Такой образ дикого необъезженного коня представляет собой далекие мечты и идеалы, по-своему беспечные, но в силу заключений-обстоятельств для главного героя недостижимые. Таким образом, в данном стихотворении сталкиваются два типа свободы: близкая реальная и далекая идеальная.

Стихотворение «Видение» состоит из двух строф и представляет собой два сна соответственно. Автор повествует о юноше, скачущем верхом к своей возлюбленной, но когда он достигает ее дома, дверь открывает ее сестра, а его любимой нет. Дорога к ее дому была длинна и трудна, поэтому М.Ю. Лермонтов уделяет время описанию природы, лесов, полей, реки, чтобы проследить путь лирического героя. Все это – препятствия на его жизненном пути, которые он отважно преодолевает. Помогает юноше справляться с трудностями его конь.

В исследуемом нами стихотворении встречается 3 контекста, где представлен образ лошади, заключенный в единицах *лошадь* и 2 раза – в слове *конь*. При первом упоминании скакуна автор употребляет единицу *лошадь* и дает описание ее масти и скорости: *«На серой борзой лошади - и мчался//Вдоль берега крутого Клязьмы»*. Чтобы подчеркнуть скоростные качества лошади, намекнуть на признаки породы, было использовано определение борзая. Что касается масти, что серый цвет, нейтральный по своей природе, может нести как символ несчастья, меланхолии и депрессии, с другой – изящество и хороший вкус. Касательно данного произведения, ассоциации с серым окрасом скакуна будут все-таки негативными, так как романтический герой, даже оставив все преграды позади, все равно не достигает того, к чему стремился.

Далее автор уже описывает, как конь помогает всаднику, приближает его к своей цели. *«Он вздрогнул, натянул бразды, толкнул//Коня – и шумные плеснули воды,//И с пеною раздвинулись они»*. Мост на другой берег был сломан, поэтому герой решает перебраться через реку верхом. Данные строки указывают не только на скорость, но и на мощь коня: воды реки уступают перед его натиском, не могут сдержать его резвый порыв. *Могучий конь*, как отзывается о нем Лермонтов, преодолевает реку и скачет дальше: *«И вот уж он на берегу другом//И на гору летит»*. Это указывает на то, что скакун в этом стихотворении невероятно вынослив, поскольку он оставил

позади леса, поля, переплыл реку и продолжает скакать с той же высокой скоростью, для передачи которой использован глагол *лететь*.

Добравшись до нужного дома и не найдя там свою возлюбленную, опечаленный герой поскакал прочь оттуда, скакал до самого рассвета, пока хватало терпения. Его конь больше не упоминается в стихотворении, но, между тем, он играет важную роль. Без его помощи юноша бы не достиг того, куда хотел попасть, либо же ему пришлось бы приложить гораздо больше усилий для преодоления всех преград и расстояния в одиночку. Когда же он покидает дом, конь пытается увезти его прочь от печали и горя, которое принес его хозяину этот дом. Чувства скакуна не описаны в данном произведении, тем не менее, согласно тексту, можно судить как о его выдающихся физических характеристиках, так и его преданности и готовности служить своему хозяину.

Таким образом, в стихотворениях М.Ю. Лермонтова поднимается тема свободы и несвободы романтического героя, где таковым может являться как человек, так и конь. Герои пытаются противостоять внешнему миру, преодолевают препятствия, но внешние обстоятельства все равно оказываются выше их, и в проанализированных нами стихотворениях отсутствует счастливый конец, оставляя место для суровой реальности. Конь у Лермонтова рассматривается как товарищ по духу и помощник, готовый следовать воле своего всадника.

## ***Выводы по главе 2***

Проанализировав вышеупомянутые произведения британских и русских авторов-романтиков, мы можем сделать соответствующие заключения. Далеко не все писатели, в данном случае, эпохи Романтизма, обращались к образу лошади в своем творчестве, либо же не уделяли таковому достаточно внимания. Тем не менее, на основе отобранных нами 50 контекстов, содержащих образ лошади, из английских стихотворений, и 50 контекстов из русских, мы делаем некоторые выводы.

Касательно британской поэзии, исследуемые нами авторы Роберт Саути, Перси Биши Шелли и Джон Китс в своих произведениях для названия лошади используют всего 3 вида лексических единиц: *steed* (27 раз), *courser* (14 раз) и *horse* (9 раз). Первые две единицы уже заключают в себе образ боевого коня, где в первом делается акцент на мощь и силу, а во втором – на скорость. Британские авторы часто обращаются к мифологическим сюжетам, особенно в больших поэмах («Queen Mab», «Prometheus Unbound», «Endymion»), к мистической атмосфере («The old woman of Berkley») и к теме войны («The Revolt of Islam»). Самый распространенный образ – образ небесных коней, иногда крылатых, запряженных в колесницу бога или духа, обладающих невероятной скоростью или силой. Замечен образ боевого коня, верного и преданного товарища своего хозяина, готового спасти его на поле боя. Что касается масти, практически во всех случаях встречается вороной окрас, если он указан в тексте. Черный цвет, как правило, символизирует с одной стороны зло, смерть, ужас и скорбь, а с другой – элегантность, неизвестность и мистику.

Целостный образ лошади в британской романтической литературе, в таком случае, на основе исследованных нами произведений, несет в себе мифологическую составляющую как основную часть. Небесные кони при своем божественном происхождении не имеют равных им в скорости, силе или выносливости. Вторая по важности составляющая этого образа – батальная. Боевой конь встречается в этих произведениях реже, но при этом

стоит отметить, что он описан очень сильным и быстрым, самым лучшим среди остальных на поле боя. В таком случае можно провести параллель с конями богов: в обоих случаях характеристики лошадей преувеличены практически до максимума, чтобы показать их превосходство.

Что касается русских писателей-романтиков, можно наблюдать некоторые отличия. Прежде всего, практически во всех контекстах образ лошади был заключен в единице *конь* (48 раз), по одному разу встретились единицы *лошадь* и *скакун*. Проанализировав образ лошади в стихотворениях В.А. Жуковского, Н.М. Языкова, Ф.И. Тютчева и М.Ю. Лермонтова, мы пришли к определенному итогу. У каждого из авторов образ специфичен, сквозь него прослеживается индивидуальный стиль автора. У В.А. Жуковского доминируют мистические мотивы, где конь несет смерть или мщение («Рыцарь Роллон», «Людмила», «Мщение»), а также обобщенный образ быстрой русской тройки («Светлана»). Ф.И. Тютчев сравнивает коня со стихией воды, с морем, обращаясь к природному символизму. У остальных двух авторов поднимается тема свободы, причем у Н.М. Языкова представлена полностью позитивными коннотациями для описания буйства коня на воле («Конь»). У М.Ю. Лермонтова лирический герой побежден внешними обстоятельствами и остается в неволе («Узник», «На серебряные шпоры...»), либо же конь является верным помощником своего хозяина, помогая ему достичь цели («Видение»). Русские писатели тоже обращаются к символике цвета, в частности к вороной и реже – к серой масти.

В данном случае целостный образ лошади в русской романтической литературе не сложился, поскольку все исследуемые нами авторы обращались к разным темам.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги нашей исследовательской работы, мы опираемся на поставленные нами в самом начале задачи. В соответствии с ними, мы достигли всех поставленных целей, а именно: изучили теоретический материал по данной теме, в частности, проблемы определения образа и его соотношения с концептом, а также основные черты эпохи Романтизма в британской и русской литературе. Нами был установлен тот факт, что не существует единого определения образа по причине многообразия подходов к его определению, а также глубины знаний. Что касается концепта, то мы придерживаемся той точки зрения, которая призвана разводить понятия «концепт» и «образ», не считая их синонимичными. В данном случае, концепт является шире образа, включает его в свой состав, где образ играет роль функционального ядра. Что касается литературных черт, то их своеобразие заключается в фигуре лирического героя-одиночки и деятеля, а также в преобладании мифологических, исторических, фольклорных и религиозных мотивов.

Если рассматривать практические задачи нашего исследования, то мы провели выборку контекстов, заключающих в себе образ лошади, из стихотворений русских и британских писателей-романтиков, провели анализ отобранных образов, выявили ведущие мотивы, а также сравнили их между собой. В ходе исследования мы выяснили, что в английской литературе образ лошади представлен тремя единицами – *steed*, *courser* и *horse*. Самым употребляемым оказалось слово *steed* (54% всех контекстов), слово *courser* использовалось в 28% исследуемых контекстов, а слово *horse* встретилось в 18% случаев. Иная картина наблюдается в произведениях русских писателей, где отмечено абсолютное преобладание лексемы *конь* – 96% всех

использований, лексемы *лошадь* и *скакун* были встречены по одному разу, поэтому составляют по 2% всех проанализированных отрывков.

Что касается тематической составляющей, британские авторы обращаются в основном к мифологическим сюжетам, рассказывая о небесных и божественных конях, к батальным сценам, представляя боевого коня, который является верным помощником и практически другом для своего всадника, а также к теме мистики, воплощенной в образе скакуна Смерти. В английском Романтизме складывается относительно однородный образ лошади с похожими составляющими. В русской литературе отмечено большее разнообразие тем: мистические сюжеты, рыцарские мотивы, тема свободы и неволи, природная стихия и верный конь-помощник. В данном случае целостный образ не сложился ввиду разнообразия тем. Авторы обеих культур иногда обращаются к символике цвета, выбирая для создания образа преимущественно вороную масть коня – символ Смерти и зла, а также тайны, неизвестности и элегантности.

Романтизм является уникальной эпохой, которая наложила свой отпечаток на творчество авторов того времени, соответственно, и на образ лошади, который мы исследовали в нашей работе. С приходом новой эпохи в литературе появятся новые течения, которые существенно повлияют на тематику произведений, не исключая исследуемый нами образ. Подобное сравнение в синхроническом аспекте может быть проведено на примере романтической литературы других стран для последующего сравнения и выявления специфических черт. Такое сопоставление поможет лучше понять замысел автора, сделать образ ярче и вернее, а также сформировать представление о лошадях с точки зрения писателей той или иной эпохи, какую роль она играла в то время, как оценивалась людьми, и какой вклад внесла в культуру страны.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ullmann, S. Semantics: an introduction to the science of meaning. Oxford: Basil Blackwell, 1962: 278 с.
2. Алефиренко Н.Ф. Когнитивно-семасиологическое содержание языкового знака // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманит. науки (Филология). 2005. – Вып. 3 (47). – С. 5–10.
3. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. М.: Флинта, Наука, 2002. – 384 с
4. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – I-XV, 896 с
5. Блинова О. И. Внутренняя форма слова: мифы и реальность. Вестник Томского государственного университета. Филология. – Томск, 2012. – Вып. 4 (20). – с. 5–11.
6. Блинова О.И. Народная речевая культура сквозь призму лексикографического текста // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер: Гуманитарные науки (филология). 2005. Вып. 3. с. 75-85.
7. Блинова О.И. Роль психолингвистического эксперимента в изучении образности слова // Лексика, грамматика, текст в свете антропологической лингвистики: Тез. докл. и сообщ. междунар. науч. конф. Екатеринбург, 1995. с. 3-4.
8. Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избр. тр. / В.В. Виноградов; [послесл. А.П. Чудакова; коммент. Е.В. Душечкиной и др.]. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
9. Загоровская О.В. Образный компонент в значении слова // Лексические и грамматические компоненты в семантике языкового знака. – Воронеж, 1983. С. 16–20.

10. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Монография. Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
11. Колодкина Е.Н. Образный компонент значения в современной российской лингвистике и психолингвистике. 2009 – 13 с.
12. Красных В.В. Свой среди чужих: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. – 375 с
13. Кубрякова Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира// Роль человеческого фактора в языке. Языковая картина мира. М.: Наука, 1988. – 203с.
14. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя: избранные статьи / Б.А. Ларин; вступ. ст. А. Федоров. – Л.: Художественная литература. Ленингр. отд-ние, 1974. – 285 с.
15. Мельчук И. А. Об одной модели понимания речи (семантическая теория Р. Шенка) // НТИ, 1974 а, сер. 2, № 6. – С 35-46. Шенк Р. Обработка концептуальной информации / Пер. с англ. – М.: Энергия, 1980. – 360 с
16. Тихонова О.В. История зарубежной литературы XIX века. Учебное пособие для вузов. – Воронеж, 2007 – 48 с.
17. Пименова М.В. Душа и дух: особенности концептуализации: монография. – Кемерово: ИПК «Графика», 2004 – 386 с
18. Попова З.Д. Семантико-когнитивный анализ языка. Монография. Изд. 2-е, перераб. и доп./ Попова З.Д., Стернин И.А. – Воронеж: изд-во «Истоки», 2007. – 250 с
19. Попова, З.Д. Когнитивная лингвистика [Текст] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.
20. Потебня А.А. Эстетика и поэтика (История эстетики в памятниках и документах). М.: Искусство, 1976. – 613 с.
21. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2004. – 991 с.

22. Стернин И.А. Лексическое значение слова в речи. – Воронеж, 1985. – 138 с.
23. Стернин, И.А. Слово и образ. Монография [Текст] / И.А. Стернин, М.Я. Розенфильд. / Под. ред И.А. Стернина. – Воронеж: «Истоки», 2008. – 243 с.
24. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы – раздел Философия, Тимофеев Л.И. Основы Теории Литературы. – М.: Просвещение, 1968. – 480 с.
25. Чижик-Полейко А.И. Стилистика русского языка: учебное пособие для студентов-филологов. Ч. 1- / А.И. Чижик-Полейко – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1966. Ч. 2: Лексика и морфология. – 1964. – 224 с.
26. Юрина Е.А. Образность как категория лексикологии: дис. ...канд. Филол. Наук. – Томск: Томский гос. ун-т, 1994. – 245 с.

#### **Энциклопедии и словари:**

27. Academic Dictionaries and Encyclopedias [Электронный ресурс] URL: <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/5229602> (дата обращения 07.03.2016).
28. Online Etymology Dictionary [Электронный ресурс] 2016 URL: [http://www.etymonline.com/index.php?term=steed&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=steed&allowed_in_frame=0) (дата обращения 18.03.2016).
29. История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Гл. редкол: Г. П. Бердников (гл. ред.), А. С. Бушмин, Ю. Б. Виппер (зам. гл. ред.), Д. С. Лихачев, Г. И. Ломидзе, Д. Ф. Марков, А. Д. Михайлов, С. В. Никольский, Б. Б. Пиотровский, Г. М. Фридлиндер, М. Б. Храпченко, Е. П. Чельшев. Попова З.Д., Стернин И.А. М.: Наука, 1983 – 1994. Т. 6 / Ред. коллегия тома: И. А. Тертерян (отв. ред.), Д. В. Затонский, А. В. Карельский, В. К. Ламшуков, Ю. В. Манн, Н. С. Надъярных, С. В. Никольский, З. Г.

- Османова, Б. Л. Рифтин, Е. Ю. Сапрыкина [Электронный доступ] // 6 Том – 1989. URL: <http://feb-web.ru/feb/ivl/vl6/vl6-0873.htm> (дата обращения 06.03.2016).
30. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева [Электронный ресурс] // 2-е изд., доп. – М. : Большая рос. энцикл., 2002. – 709 с. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/215f.html> (дата обращения 19.02.2016).
31. Русская литература (каталог статей). Романтизм в России [Электронный ресурс] 2008 URL: <http://www.abc-people.com/typework/literature/rus/liter-n-96.htm> (дата обращения 16.03.2016).
32. Студопедия. Романтизм в английской литературе XIX в., его исторические, философские, эстетические источники и основные течения [Электронный ресурс] – 2015 URL: [http://studopedia.ru/8\\_195673\\_romantizm-v-angliyskoy-literature-XIX-v-ego-istoricheskie-filosofskie-esteticheskie-istochniki-i-osnovnie-techeniya.html](http://studopedia.ru/8_195673_romantizm-v-angliyskoy-literature-XIX-v-ego-istoricheskie-filosofskie-esteticheskie-istochniki-i-osnovnie-techeniya.html) (дата обращения 19.03.2016).
33. Этимологический словарь онлайн [Электронный ресурс] URL: <http://www.etymonline.com/index.php> (дата обращения 09.03.2016).
34. Русская поэзия. Василий Жуковский [Электронный доступ] 2010. URL: <http://rupoem.ru/zhukovskij/all.aspx> (дата обращения 25.03.2016).
35. Русская поэзия. Михаил Лермонтов [Электронный доступ] 2010. URL: <http://rupoem.ru/lermontov/all.aspx> (дата обращения 28.03.2016).
36. Русская поэзия. Николай Языков [Электронный доступ] 2010. URL: <http://rupoem.ru/yazykov> (дата обращения 26.03.2016).
37. Русская поэзия. Федор Тютчев [Электронный доступ] 2010. URL: <http://rupoem.ru/tyutchev/all.aspx> (дата обращения 26.03.2016).

### Электронные ресурсы:

38. Caramello Ch. The Horse in Poetry and Prose [Электронный ресурс] 2013 URL: <http://www.horsetalk.co.nz/2013/01/31/the-horse-in-poetry-and-prose/#axzz432GGpWqN> (дата обращения 10.03.2016).
39. Hill K. A horse of another colour [Электронный ресурс] 2013 URL: <http://superbeefy.com/where-does-the-phrase-a-horse-of-another-color-come-from-and-what-does-it-mean> (дата обращения 05.03.2016).
40. Keats J. Poems [Электронный доступ] // Classic poetry series 2004. URL: [http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/john\\_keats\\_2004\\_9.pdf](http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/john_keats_2004_9.pdf) (дата обращения 24.03.2016).
41. Shelley P.B. Poems [Электронный доступ] // Classic poetry series 2004. URL: [http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/percy\\_bysshe\\_shelley\\_2004\\_9.pdf](http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/percy_bysshe_shelley_2004_9.pdf) (дата обращения 21.03.2016).
42. Southey R. Poems [Электронный доступ] // Classic poetry series 2004. URL: [http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/robert\\_southey\\_2004\\_9.pdf](http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/robert_southey_2004_9.pdf) (дата обращения 23.03.2016).
43. Блинова О.И. Образная лексика русского языка. Язык и культура [Электронный ресурс]// Вып. 1 / Блинова О.И., Юрина Е.А. 2008 URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000349304/01/image/5-13.pdf> (дата обращения 17.01.2016).
44. Воркачев С.Г. Культурный концепт и значение // Труды Кубанского государственного технологического университета. [Электронный ресурс] // Сер. Гуманитарные науки. Т. 17, вып. 2. – Краснодар, 2003 – С. 268–276 URL: <http://lincon.narod.ru/meaning.htm> (дата обращения 14.02.2016).
45. Вставский, А.Н. Коннотативный компонент: проблемы интерпретации [Электронный ресурс]// Гуманитарные исследования. Ежегодник : Межвузовский сб. науч. трудов / Омск. гос. пед. ун-т;. Омск : ОмГПУ, 2006. – Вып. 11. URL: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgpu-29.pdf> (дата обращения 17.02.2016).

46. Градалева Е.А. Варьирование лексической детализации концепта «Horse» в литературе разных эпох [Электронный ресурс] // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XLIV междунар. науч.-практ. конф. № 1(44). – Новосибирск: СибАК, 2015. URL: <http://sibac.info/conf/philolog/xliv/40730> (дата обращения 18.03.2016).
47. Грузберг А.И. Образность – категория лингвистическая? [Электронный ресурс] А.И. Грузберг // Филолог. – 2009. – №6. URL: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_6\\_140](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_140) (дата обращения 16.01.2016).
48. Жанжуменова А.Л. Понятия «образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике. Основные черты художественного образа. Типология [Электронный доступ] – автореф. дис. магистра: 12.05.12/ А.Л. Жамжуменова: Казах. гум.-юр. ун-т – Астана – 2012. URL: <http://www.enu.kz/repository/repository2014/Poniatia-obraz-i-obraznost.pdf> (дата обращения 18.01.2016 )
49. Кондакова И.А. Теоретические предпосылки образных средств, содержащих топонимы [Электронный ресурс] – 2012 URL:<http://www.jourclub.ru/24/1338> (дата обращения 26.01.2016).
50. Ларина М.Б. К вопросу о способах структурирования знания в языке: концепт, значение, понятие, образ [Электронный ресурс]// Вестник Кузбасской государственной педагогической академии. 2010 URL: <http://vestnik.kuzspa.ru/articles/3> (дата обращения 24.01.2016).
51. Осмоловский М.В., Осмоловская И.Ю. Русская и зарубежная литература [Электронный ресурс] 2007 URL: [http://mosliter.ru/ruslit/19vek/russkaya\\_literatura\\_pervoj\\_poloviny\\_19\\_vek\\_a/russkij\\_romantizm](http://mosliter.ru/ruslit/19vek/russkaya_literatura_pervoj_poloviny_19_vek_a/russkij_romantizm) (дата обращения 25.02.2016).
52. Полякова Е.И. Культурологический и лингвистический подход к изучению концептов [Электронный ресурс] 2008, URL:<http://www.nop-dipo.ru/node/327> (дата обращения 03.03.2016).

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**Robert Southey**

«The old woman of Berkeley»

(S.1) She follow'd her Master to the church door,  
There stood a black *horse* there;  
His breath was red like furnace smoke,  
His eyes like a meteor's glare.

(S.2) The Devil he flung her on the *horse*,  
And he leapt up before,  
And away like the lightning's speed they went,  
And she was seen no more.

**Percy Shelley**

«Queen Mab»

(Sh.1) Behold the chariot of the Fairy Queen!  
Celestial *coursers* paw the unyielding air;  
Their filmy pennons at her word they furl,  
And stop obedient to the reins of light;

(Sh.2) When fancy at a glance combines  
The wondrous and the beautiful,--  
So bright, so fair, so wild a shape  
Hath ever yet beheld,  
As that which reined the *coursers* of the air  
And poured the magic of her gaze  
Upon the maiden's sleep.

(Sh.3) And as the car of magic they ascended,  
Again the speechless music swelled,  
Again the *coursers* of the air

Unfurled their azure pennons, and the Queen,  
Shaking the beamy reins,  
Bade them pursue their way.

(Sh.4) The magic car moved on.  
As they approached their goal,  
The *coursers* seemed to gather speed;  
The sea no longer was distinguished; earth  
Appeared a vast and shadowy sphere;

(Sh.5) Earth floated then below;  
The chariot paused a moment there;  
The Spirit then descended;  
The restless *coursers* pawed the ungenial soil,  
Snuffed the gross air, and then, their errand done,  
Unfurled their pinions to the winds of heaven.

(Sh.6) The Fairy waves her wand of charm.  
Speechless with bliss the Spirit mounts the car,  
That rolled beside the battlement,  
Bending her beamy eyes in thankfulness.  
Again the enchanted *steeds* were yoked;  
Again the burning wheels inflame  
The steep descent of heaven's untrodden way.

«The Revolt Of Islam: A Poem In Twelve Cantos: Canto 6»

(Sh.7) And its path made a solitude. I rose  
And marked its coming; it relaxed its course  
As it approached me, and the wind that flows  
Through night bore accents to mine ear whose force  
Might create smiles in death. The Tartar *horse*  
Paused, and I saw the shape its might which swayed,

And heard her musical pants, like the sweet source  
Of waters in the desert, as she said,  
'Mount with me, Laon, now'--I rapidly obeyed.

(Sh.8) In bonds. I burst them then, and, swiftly choosing  
The time, did seize a Tartar's sword, and spring  
Upon his *horse*, and swift as on the whirlwind's wing...

(Sh.9) And they fled, scattering. – Lo! with reinless speed  
A black Tartarian *horse* of giant frame,  
Comes trampling over the dead;

(Sh.10) ...the living bleed  
Beneath the hoofs of that tremendous *steed*,  
On which, like to an Angel, robed in white,  
Sate one waving a sword; the hosts recede  
And fly, as through their ranks,

(Sh.11) Then, 'Away! away!' she cried, and stretched her sword  
As 't were a scourge over the *courser's* head,  
And lightly shook the reins.

(Sh.12) Over mine eyes its shadowy strings it spread  
Fitfully, and the hills and streams fled fast,  
As o'er their glimmering forms the *steed's* broad shadow passed.

(Sh.13) Of the obscure stars gleamed; its rugged breast  
The *steed* strained up, and then his impulse did arrest.

(Sh.14) A rocky hill which overhung the Ocean: –  
From that lone ruin, when the *steed* that panted  
Paused, might be heard the murmur of the motion

(Sh.15) As from the lofty *steed* she did alight,  
Cythna (for, from the eyes whose deepest light  
Of love and sadness made my lips feel pale  
With influence strange of mournfullest delight

(Sh.16) 'Have thou and I been borne beyond pursuer,  
And we are here.' Then, turning to the *steed*,  
She pressed the white moon on his front with pure  
And rose-like lips, and many a fragrant weed

(Sh.17) And, kissing her fair eyes, said, 'Thou hast need  
Of rest,' and I heaped up the *courser's* bed  
In a green mossy nook, with mountain flowers dispread

(Sh.18) Since she had food. Therefore I did awaken  
The Tartar *steed*, who, from his ebon mane  
Soon as the clinging slumbers he had shaken,  
Bent his thin head to seek the brazen rein,  
Following me obediently...

(Sh.19) Cythna beheld me part, as I bestrode  
That willing *steed*...

(Sh.20) For the salt bitterness of blood was there!  
But tied the *steed* beside, and sought in haste

(Sh.21) The lightning now grew pallid, rapidly  
As by the shore of the tempestuous sea  
The dark *steed* bore me; and the mountain gray  
Soon echoed to his hoofs...

(Sh.22) Than e'er the prosperous know; the *steed* behind  
Trode peacefully along the mountain waste;  
We reached our home ere morning could unbind  
Night's latest veil, and on our bridal couch reclined.

«The Revolt Of Islam: A Poem In Twelve Cantos: Canto 10»

(Sh.23) 'For we were slaying still without remorse,  
And now that dreadful chief beneath my hand  
Defenceless lay, when on a hell-black *horse*,  
An Angel bright as day, waving a brand

(Sh.24) Was there a human spirit in the *steed*,  
That thus with his proud voice, ere night was gone,  
He broke our linked rest?

(Sh.25) Each night, that mighty *steed* bore me abroad,  
And I returned with food to our retreat,

(Sh.26) And dark intelligence; the blood which flowed  
Over the fields, had stained the *courser's* feet;  
Soon the dust drinks that bitter dew.

(Sh.27) The dead in horrid truce: their throngs did make  
Behind the *steed*, a chasm like waves in a ship's wake.

«The Revolt Of Islam: A Poem In Twelve Cantos: Canto 11»

(Sh.28) Each, if the tramp of a far *steed* was heard,  
Started from sick despair, or if there flew...

«The Revolt Of Islam: A Poem In Twelve Cantos: Canto 12»

(Sh.29)....they hear

The tramp of hoofs like earthquake, and a *steed*  
Dark and gigantic, with the tempest's speed,  
Bursts through their ranks;

(Sh.30)...Cythna sprung  
From her gigantic *steed*, who, like a shade  
Chased by the winds, those vacant streets among  
Fled tameless, as the brazen rein she flung  
Upon his neck, and kissed his moonèd brow.

«Prometheus Unbound: A Lyrical Drama in Four Acts»

(Sh.31) Though Ruin now Love's shadow be,  
Following him, destroyingly,  
On Death's white and wingèd *steed*,  
Which the fleetest cannot flee,  
Trampling down both flower and weed,  
Man and beast, and foul and fair,  
Like a tempest through the air;  
Thou shalt quell this horseman grim.

(Sh.32) Lo! it ascends the car; the *coursers* fly  
Terrified; watch its path among the stars  
Blackening the night!

(Sh.33) My *coursers* are fed with the lightning,  
They drink of the whirlwind's stream,  
And when the red morning is bright'ning  
They bathe in the fresh sunbeam.  
They have strength for their swiftness I deem;  
Then ascend with me, daughter of Ocean.  
I desire--and their speed makes night kindle;

I fear--they outstrip the typhoon;  
Ere the cloud piled on Atlas can dwindle  
We encircle the earth and the moon.

(Sh.34) On the brink of the night and the morning  
My *coursers* are wont to respire;  
But the Earth has just whispered a warning  
That their flight must be swifter than fire;  
They shall drink the hot speed of desire!

(Sh.35) I see cars drawn by rainbow-wingèd *steeds*  
Which trample the dim winds; in each there stands  
(Sh.36) A wild-eyed charioteer urging their flight.  
This spurred him, like an outspent *horse*, to death.

(Sh.37) ...Thou must away;  
Thy *steeds* will pause at even, till when farewell...

(Sh.38) Go, borne over the cities of mankind  
On whirlwind-footed *coursers*; once again  
Outspeed the sun around the orbèd world;

(Sh.39) My *coursers* sought their birthplace in the sun,  
Where they henceforth will live exempt from toil,  
Pasturing flowers of vegetable fire.

(Sh.40) The tempest is his *steed*, he strides the air;  
And the abyss shouts from her depth laid bare,  
'Heaven, hast thou secrets? Man unveils me; I have none.

**John Keats**

«Endymion»

(K.1) Their voices to the clouds, a fair wrought car,  
Easily rolling so as scarce to mar  
The freedom of three *steeds* of dapple brown:  
Who stood therein did seem of great renown  
Among the throng. His youth was fully blown...

(K.2) I watch and dote upon the silver lakes  
Pictur'd in western cloudiness, that takes  
The semblance of gold rocks and bright gold sands,  
Islands, and creeks, and amber-fretted strands  
With *horses* prancing o'er them, palaces  
And towers of amethyst...

(K.3) And as I grew in years, still didst thou blend  
With all my ardours: thou wast the deep glen;  
Thou wast the mountain-top – the sage's pen –  
The poet's harp – the voice of friends – the sun;  
Thou wast the river – thou wast glory won;  
Thou wast my clarion's blast – thou wast my *steed*–  
My goblet full of wine – my topmost deed:

(K.4) Of his swift magic. Diving swans appear  
Above the crystal circlings white and clear;  
And catch the cheated eye in wild surprise,  
How they can dive in sight and unseen rise –  
So from the turf outsprang two *steeds* jet-black,  
Each with large dark blue wings upon his back.  
The youth of Caria plac'd the lovely dame  
On one, and felt himself in spleen to tame  
The other's fierceness. Through the air they flew,  
High as the eagles...

(K.5) Precipitous: I have beneath my glance  
Those towering *horses* and their mournful freight.  
Could I thus sail, and see, and thus await  
Fearless for power of thought, without thine aid? –

(K.6) These raven *horses*, though they foster'd are  
Of earth's splenetic fire, dully drop  
Their full-veined ears, nostrils blood wide, and stop;  
Upon the spiritless mist have they outspread  
Their ample feathers, are in slumber dead, –  
And on those pinions, level in mid air...

(K.7) There is a sleepy dusk, an odorous shade  
From some approaching wonder, and behold  
Those winged *steeds*, with snorting nostrils bold  
Snuff at its faint extreme, and seem to tire,  
Dying to embers from their native fire!

(K.8) Those two on winged *steeds*, with all the stress  
Of vision search'd for him, as one would look  
Athwart the shallows of a river nook  
To catch a glance at silver throated eels...

### **Василий Андреевич Жуковский**

«Мщение»

(Ж.1) И шпоры и латы убийца надел  
И в них на *коня* паладинова сел.

(Ж.2) И мост на коне проскакать он спешит,  
Но *конь* поднялся на дыбы и храпит.

(Ж.3) Он шпоры вонзает в крутые бока -

**Конь** бешеный сбросил в реку седока.

«Рыцарь Роллон»

(Ж.4) Раз, запоздав, он в лесу на усталом **коне**  
Ехал, и видит, часовня стоит в стороне.

(Ж.5) Треплет и гладит перчатку другой он рукой;  
Чуть я со страха не умер от встречи такой".  
"Трус!"- на него запальчиво Роллон закричал,  
Шпорами стиснул **коня** и назад поскакал.

(Ж.6) Выехал в поле Роллон; вдруг далекий петух  
Крикнул, и топот **коней** поражает им слух.

(Ж.7) Черные рыцари едут попарно; ведет  
Сзади слуга в поводах вороного **коня**;  
Черной попоной покрыт он; глаза из огня.

(Ж.8) С дрожью невольной спросил у слуги паладин:  
"Кто вороного **коня** твоего господин?"

(Ж.9) Скоро отдаст он иной, и последний, отчет;  
Сам он поедет на этом **коне** через год".

(Ж.10) Слушай, тебе я **коня** моего отдаю;  
С ним и всю сбрую возьми боевую мою:

(Ж.11) "Вижу, ты в шпорах, конечно, бывал ездоком;  
Будь же у нас на конюшне, ходи за **конем**".

(Ж.12) Вот наступил уж и вечер последнего дня;

Вдруг привели в монастырь молодого **коня**:  
Статен, красив, но еще не объезжен был он.  
Взять дикаря за узду подступает Роллон.

(Ж.13) Взвизгнул, вскочив на дыбы, разъярившийся **конь**;  
Грива горой, из ноздрей, как из печи, огонь;  
В сердце Роллона ударил копытами он;  
Умер, и разу вздохнуть не успевши, Роллон.

(Ж.14) Вырвавшись, **конь** убежал, и его не нашли.  
К ночи, как должно, Роллона отцы погребли.

(Ж.15) В полночь к могиле ужасный ездок прискакал;  
Черного, злого **коня** за узду он держал;

(Ж.16) Пара перчаток висела на черном седле.  
Жалобно охнув, Роллон повернулся в земле;  
Вышел из гроба, со вздохом перчатки надел,  
Сел на **коня**, и как вихорь с ним **конь** улетел.

«Светлана»

(Ж.17) У ворот их санки ждут;  
С нетерпенья **кони** рвут  
Повода шелковы.

(Ж.18) Сели... **кони** с места враз;  
Пышут дым ноздрями;  
От копыт их поднялась  
Вьюга над санями.

(Ж.19) **Кони** мчатся по буграм;  
Топчут снег глубокий...

(Ж.20) *Кони* мимо; друг молчит,  
Бледен и унылой.

(Ж.21) *Кони* торопливы  
Чутко смотрят в темну даль,  
Подымая гривы;

(Ж.22) Мчат, как будто на крылах,  
Санки, *кони* рьяны;

«Людмила»

(Ж.23) Пыль туманит отдаленье;  
Светит ратных ополченье;  
Топот, ржание *коней*;  
Трубный треск и стук мечей;

(Ж.24) Скачет по полю ездок,  
Борзый *конь* и ржет и пышет.

(Ж.25) Лишь полночный час пробьет -  
Мы *коней* своих седлаем,  
Темны кельи покидаем.

(Ж.26) Чу! совы пустынной крики.  
Слышишь? Пенье, брачны лики.  
Слышишь? Борзый *конь* заржал.  
Едем, едем, час настал".

(Ж.27) Едем, нам сто верст езды.  
Слышишь? *Конь* грызет бразды,  
Бьет копытом с нетерпенья.

(Ж.28) Месяц в водный ток глядится;  
Мигом борзый **конь** домчится".

(Ж.29) Скоком, лѣтом по долинам,  
По буграм и по равнинам;  
Пышет **конь**, земля дрожит;  
Брызжут искры от копыт;  
Пыль катится вслед клубами;  
Скачут мимо них рядами  
Рвы, поля, бугры, кусты;  
С громом зыблются мосты.

(Ж.30) Черный ворон встрепенулся;  
Вздрогнул **конь** и отшатнулся;

(Ж.31) "**Конь, мой конь**, бежит песок;  
Чую ранний ветерок;

(Ж.32) **Конь, мой конь**, быстрее мчися;  
Звезды утренни зажглися,  
Месяц в облаке потух.

(Ж.33) **Конь, мой конь**, кричит петух”

(Ж.34) Слышут: спал с ворот запор;  
Борзый **конь** стрелой на двор.

(Ж.35) Что же, что в очах Людмилы?  
Камней ряд, кресты, могилы,  
И среди них божий храм.  
**Конь** несется по гробам;

(Ж.36) Вот денница занялась.  
Что же чудится Людмиле?

К свежей **конь** примчась могиле,  
Бух в нее и с седоком.

### **Николай Михайлович Языков**

«Конь»

(Я.1) Жадно, весело он дышит  
Свежим воздухом полей:  
Сизый пар кипит и пышет  
Из пылающих ноздрей.  
Полон сил, удал на воле,  
Громким голосом заржал,  
Встрепенулся **конь** - и в поле  
Бурноногий поскакал!  
Скачет, блещущий глазами,  
Дико голову склонил;  
Вдоль по ветру он волнами  
Черну гриву распустил.  
Сам как ветер: круть ли встанет  
На пути? Отважный прянет –  
И на ней уж! Ляжет ров  
И поток клубится? – Мигом  
Он широким перепрыгом  
Через них – и был таков!

(Я.2) Веселися, **конь** ретивый!  
Щеголяй избытком сил!  
Ненадолго волны гривы  
Вдоль по ветру ты пустил!  
Ненадолго жизнь и воля  
Разом бурному даны,  
И холодный воздух поля,

И отважны крутизны,  
И стремнины роковые,-  
Скоро, скоро под замок!  
Тешь копыта удалые,  
Свой могучий бег и скак!

(Я.З) Снова в дело, *конь* ретивый!

В сбруе легкой и красивой,  
И блистающий седлом,  
И бренчащий поводами,  
Стройно-верными шагами  
Ты пойдешь под седоком.

**Федор Иванович Тютчев**

«Конь морской»

(Т. 1, 2) О рьяный *конь*, о *конь* морской,

С бледно-зеленой гривой,  
То смиренный, ласково-ручной,  
То бешено-игривый!  
Ты буйным вихрем вскормлен был  
В широком божьем поле;  
Тебя он прядать научил,  
Играть, скакать по воле!

Люблю тебя, когда стремглав,  
В своей надменной силе,  
Густую гриву растрепав,  
И весь в пару и мыле,  
К брегам направив бурный бег,  
С веселым ржаньем мчишься,  
Копыта кинешь в звонкий брег

И – в брызги разлетишься!..

**Михаил Юрьевич Лермонтов**

«На серебряные шпоры...»

(Л.1) На серебряные шпоры

Я в раздумии гляжу;

За тебя, *скакун* мой скорый,

За бока твои дрожу.

(Л.2) Наши предки их не знали

И, гарцуя средь степей,

Толстой плеткой погоняли

Недоезженных *коней*.

Но с успехом просвещенья,

Вместо грубой старины,

Введены изобретенья

Чужеземной стороны;

В наше время кормят, холют,

Берегут спинную честь...

Прежде били — нынче колот!..

Что же выгодней?— Бог весть!

«Узник»

(Л. 3)Отворите мне темницу,

Дайте мне сиянье дня,

Черноглазую девицу,

Черногривого *коня*.

Я красавицу младую

Прежде сладко поцелую,

(Л.4) На **коня** потом вскочу,  
В степь, как ветер, улечу.

(Л.5) Но окно тюрьмы высоко,  
Дверь тяжелая с замком;  
Черноокая далеко,  
В пышном тереме своем;

(Л.6) Добрый **конь** в зеленом поле  
Без узды, один, по воле  
Скачет, весел и игрив,  
Хвост по ветру распустил.

«Видение»

(Л.7) Я видел юношу: он был верхом  
На серой борзой **лошади** - и мчался  
Вдоль берега крутого Клязьмы.

(Л.8) Он вздрогнул, натянул бразды, толкнул  
**Коня** – и шумные плеснули воды,  
И с пеною раздвинулись они;  
Плывет могучий **конь** - и ближе - ближе...  
И вот уж он на берегу другом  
И на гору летит.