

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

**Темпоральная концептуальная метафора в американской поэзии
первой половины XX века**
Выпускная квалификационная работа

Исполнитель:

Гагарина Полина Андреевна
студент БА-42 группы

подпись

Квалификационная работа
допущена к защите:

Научный руководитель:
Шустрова Елизавета Владимировна
д. ф. н., профессор

Руководитель ОПОП
44.03.01 – Педагогическое образование

Подпись

Профиль: иностранный язык (английский)

« ____ » _____ 2017 г

Зав. кафедрой

« ____ » _____ 2017 г

Екатеринбург 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	7
1.1 Основные подходы к метафоре в современной лингвистике.....	7
1.2 Основные подходы к трактовке термина «концептуальная метафора».	11
1.3 Основные подходы к трактовке термина «дискурс».....	15
1.4 Основные методики когнитивных исследований.....	25
Выводы по главе 1.....	39
ГЛАВА 2. МЕТАФОРИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВРЕМЕНИ В АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	41
2.1 Особенности языковой репрезентации понятия времени и темпоральности в разных картинах мира.....	41
2.2 Компонентный анализ ключевых лексем-репрезентантов.....	47
2.3 Модели темпоральных метафор в американской поэзии первой половины XX века, объединенные сферой-источником	61
2.3.1 Антропоморфная метафора	62
2.3.2 Натуроморфная метафора.....	75
2.3.3 Экзистенциальная метафора.....	75
2.3.4 Метафорические модели с отличными сферой-источником и сферой- мишенью	76
Выводы по главе 2.....	77
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	79
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	79
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Натуроморфная метафора	93

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Экзистенциальная метафора	106
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Метафорические модели с отличными сферой-источником и сферой-мишенью.....	154

ВВЕДЕНИЕ

Метафора является сложным и важным явлением в процессе познания мира. Долгое время ей отводилась роль второстепенного тропа, который был предназначен для усиления психологического воздействия речи выступающего на аудиторию. При возникновении новых парадигм знания метафора начинает чаще выступать как один из наиболее важных мыслительных механизмов человека, во многом определяющий его отношение с действительностью.

Актуальность исследования обусловлена интересом к анализу поэтических произведений с точки зрения когнитивного подхода, так как на материале американских поэтов проводилось недостаточное количество исследований с целью изучения, восприятия и осмысления времени, а также изучения языковой репрезентации этого понятия.

Объектом исследования данной работы является темпоральная концептуальная метафора в американской поэзии первой половины XX века.

Предметом исследования стали способы языкового оформления темпоральной концептуальной метафоры в поэзии американских поэтов первой половины XX века.

Целью данной работы является выявление особенностей метафорического освоения времени на материале американской поэзии первой половины XX века.

Для достижения данной цели мы сформулировали следующие **задачи**:

1. провести отбор существующей теоретической базы по проблематике исследования;
2. рассмотреть практический материал исследования, а именно отобрать контекстуальную базу исследования на материале поэтических произведений американских поэтов первой половины XX века на наличие темпоральной концептуальной метафоры;

3. провести анализ отобранных контекстов с целью выявления и описания общих лингвокультурных и индивидуально авторских способов оформления темпоральной концептуальной метафоры в американской поэзии первой половины XX века с точки зрения когнитивного подхода.

Теоретико-методологической базой являются работы и идеи таких лингвистов, философов, литературоведов, как Ю.Д. Апресян, И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, С.А. Аскольдов-Алексеев, А.Н. Баранов, Н.Н. Болдырев, С.Г. Воркачев, И.Р. Гальперин, М. Джонсон, В.И. Карасик, В.В. Колесов, В.В. Красных, Е.С. Кубрякова, Дж. Лакофф, Д.С. Лихачев, З.Д. Попова, П. Рикер, А. Ричардс, Г.Г. Слышкин, И.А. Стернин, А. Ченки, А.П. Чудинов, Д.Н. Шмелев и многих др.

В качестве основных **методов исследования** в работе были использованы: сравнительный и описательный методы, реализованные через комплекс более частных методик и исследовательских приемов таких, как метод сплошной выборки, метод контекстуального анализа, предполагающий определение типа стилистических приемов и описание особенностей их проявления в художественном тексте, когнитивно-дискурсивный метод.

Материалом исследования являются стихотворения американских поэтов первой половины XX века, таких как Уистен Хью Оден и Роберт Ли Фрост. Общим количеством 27 поэтических текстов, объемом около 140 контекстов.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем представлен ряд частных наблюдений и выводов, сделанных в результате анализа конкретного материала.

Теоретическая значимость заключается в том, что данное исследование дает материал для дальнейших теоретических обобщений, способствует разработке таких теоретических проблем, как взаимодействие языка и мышления, роль языка в экспликации и формировании картины мира (авторских интенций и т.д.), взаимодействие различных уровней языковой системы.

Практическая ценность работы связана с возможностью использования материалов в практике преподавания иностранного языка, литературоведения, при подготовке специалистов по теории и практике художественного перевода, а также полученные материалы могут быть использованы на занятиях по интерпретации текста, стилистике, зарубежной литературе и когнитивной лингвистике.

В качестве **апробации** основные положения данного исследования были представлены на VIII и IX международных студенческих научно-практических конференциях «Актуальные проблемы лингвистики и методики» [Екатеринбург, 2016, 2017].

Результаты исследования получили апробацию в рамках XIX областного конкурса научно-исследовательских работ студентов высших и средних специальных учебных заведений Свердловской области «Научный Олимп» по направлению «Гуманитарные науки» [Екатеринбург, 2016]. Работа удостоена диплома I степени.

Результаты работы были опубликованы в рецензируемом научном издании, входящем в список рекомендованных ВАК МОиН РФ [Гагарина П.А., Шустрова Е.В. Трактовка времени через ориентационные концептуальные метафоры в поэзии У. Одена // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – №1. – 2017].

Структура работы. Композиционно работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. Во **введении** обозначается предмет исследования данной работы, формулируется цель и соответствующие ей задачи, описывается структура работы, ее теоретическая и практическая ценность. В **первой** главе рассматриваются общие теоретические вопросы. Во **второй** главе описываются результаты исследования метафорических моделей, а так же их систематизация. В **заключении** подводятся итоги исследования, делаются выводы по работе. Работа состоит из 78 страниц основного текста, включает в себя **библиографию**, состоящую из 116 наименований работ отечественных и зарубежных авторов, и 3 **приложений**.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Данная глава посвящена обзору когнитивного подхода к исследованию метафоры. Здесь рассматриваются научные понятия «концепт», «концептуальная метафора», «метафорическое моделирование» «языковая картина мира»; обосновывается обращение к понятию «дискурс», дается определение поэтического дискурса, описывается функционирование метафоры в рамках поэтического дискурса.

1.1 Основные подходы к метафоре в современной лингвистике

Метафору классически рассматривают как один из важнейших тропов, т.е. лексических изобразительно-выразительных средств, в которых слова или словосочетания употребляются в преобразованном значении [Арнольд 2002: 123]. И.В. Арнольд определяет метафору как «скрытое сравнение, осуществляемое путём применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго» [Арнольд 2002: 124].

Как утверждает И.Р. Гальперин, метафорой следует считать «отношение предметно-логического значения и значения контекстуального, основанное на сходстве признаков двух понятий» [Гальперин 1958: 105].

Определения, рассматривающие метафору как украшение речи, используемое с целью воздействия на адресата, традиционно относятся к стилистике. В традициях американской лингвистики, этот подход рассматривается как риторический. В обоих случаях, как отмечает Э.В. Будаев, «метафора рассматривается как украшение речи, способ привлечения внимания, оказать эмоциональное воздействие» [Будаев 2006: 54].

Однако стоит отметить, что на исследование метафоры повлияло появление такой науки как когнитивистика, которая легла в основу нового подхода к изучению данного феномена.

Многие отечественные учёные в своих исследованиях ссылаются на определение когнитивной лингвистики, данное в «Кратком словаре когнитивных терминов» Е.С. Кубряковой: «Когнитивная лингвистика – лингвистическое направление, в центре которого находится язык как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент – система знаков, играющих роль в репрезентации (кодировании) и в трансформации информации» [КСКТ 1996: 53].

В.А. Маслова определяет понятие «когнитивизм» как «направление в науке, объектом изучения которого является человеческий разум, мышление и те ментальные процессы и состояния, которые с ним связаны. Это наука о знании и познании, о восприятии мира в процессе человеческой деятельности» [Маслова 2004: 5].

В современной лингвистике существуют различные подходы к изучению метафоры. В настоящее время достаточно продуктивным является метод когнитивного анализа, который был предложен представителями когнитивного направления в лингвистике М. Джонсоном и Дж. Лакоффом. Учёные утверждают, что «метафора от природы присуща человеческому мышлению и познанию, и само человеческое мышление метафорично уже по своей сути» [Lakoff, Johnson 1980: 6]. Авторы сделали акцент на том, что метафора как средство отражения повседневной действительности проявляется не только в языке, но и в мышлении, и в действии.

Дж. Лакофф и М. Джонсон в рамках когнитивной теории метафоры представляют процесс метафоризации следующим образом: «“А” – “В” или “А” как “В”, где “А” – область мишени, а “В” – область источника» [Лакофф, Джонсон 1990: 45]. Таким образом, основной тезис когнитивной теории метафоры сводится к следующей идее: метафоризация основана на взаимодействии двух структур знаний – когнитивной структуры «источника» и когнитивной структуры «мишени». В процессе метафоризации некоторые области источника структурируются по образцу источника, иначе говоря, происходит «метафорическая проекция» или «когнитивное отображение».

Область источника и область мишени не являются равными в отношении направления метафоризации. Область источника – это более конкретное знание, получаемое человеком в процессе непосредственного опыта, взаимодействия с действительностью. Область мишени – менее ясное, менее конкретное, менее определенное знание, это, скорее, «знание по определению», а не «знание по знакомству» [Баранов 2003: 75-76]. Другими словами, область источника – этот тот самый элемент, на основе которого выполняется перенос, т.е. та сфера, к которой относятся слова в их первичном значении. Вторая область – это область мишени, т.е. та сфера, к которой относятся слова в переносном значении.

В соответствии с когнитивным подходом метафора представляется собой не лингвистический феномен, а ментальный, т.е. метафора – это одна из форм мышления, которая оказывается особенно эффективной при осмыслении каких-то новых понятий, реалий, при стремлении по-новому взглянуть на привычные вещи, преобразовать свойственную адресату картину мира. Как отмечает Э.В. Будаев, «основными предпосылками когнитивного подхода к исследованию метафоры стали положения о ее ментальном характере (онтологический аспект) и познавательном потенциале (эпистемологический аспект)» [Будаев 2006: 38].

Ученые, работающие в когнитивном направлении, многократно обращали внимание на то, что метафора имеет сходство с аналогией. Для возникновения метафоры важна мера сходства: «метафора возникает тогда, когда между сопоставляемыми объектами имеется больше различного, чем общего», поскольку «метафора – этот постоянный рассадник аналогичного в языке – позволяет сравнивать несопоставимое» [Арутюнова 1999: 367]. Метафоризация позволяет осуществить перенос накопленного опыта и знаний из одной области в другую. По мнению П. Рикера, метафора первоначально создается силой воображения, в котором ведущую роль играет способность видеть или устанавливать подобия (анalogии): «видеть подобное – видеть одинаковое, несмотря на имеющиеся различия. Такое

напряжение между одинаковостью и различием характеризует логическую структуру подобного», но это – необходимый этап в создании всех новых единиц знания. При этом каждое новое, установленное силой воображения подобие (каждая аналогия) «нарушает предшествующую категоризацию» [Рикер 1990: 422].

По мнению О.Н. Лагуты, метафорический перенос происходит на основе общности (аналогии) перечисленных ниже свойств области источника и области мишени: формативных («величина», «высота», «глубина», «длина», «полнота», «размер», «рост», «форма», «ширина»); одоративных («запах»); цветовых («масть», «окраска», «тон», «цвет»); вкусовых («вкус»), весовых («вес», «масса», «объем»), звуковых («громкость», «диапазон», «тембр»); временных («возраст», «время», «длительность»); температурных («температура»); тактильных («твердость», «мягкость»); консистенциальных («заполненность», «система организации», «состав», «состояние», «строй», «сущность», «уклад», «материал»); функциональных («предназначение», «цель», «причина использования»); реализационных, отражающих представление о характеристиках проявлений объекта («активность», «значение», «интенсивность», «реакция», «режим», «результат», «сила», «следствие»); динамических («ритм», «темп»); квантитативных («доза», «калибр», «мера») или ни синкретичных («количество»); реляционных, («место», «положение», «соотношение», «направление», «близость», «порядок», «предел», «расположение»); субъективно-психологических («чувство», «переживание») [Лагута 2003: 125].

Итак, с точки зрения когнитивной лингвистики процесс метафоризации представляет собой взаимодействие и стабильные соответствия двух структур знаний – когнитивной структуры «источника» и когнитивной структуры «мишени». Проблема заключается в том, что реальная действительность не всегда воспринимается в виде четко структурированных областей знания. Значимым для нас также является выделение О.Н. Лагутой

свойств области источника и области мишени, на основе общности (аналогии) которых происходит метафорический перенос.

В виду того, что в теоретических разработках последних лет метафора понимается не только как вербальный, но скорее как ментальный конструкт, перейдем к рассмотрению концептуальной метафоры.

1.2 Основные подходы к трактовке термина «концептуальная метафора»

В современной когнитивной лингвистике понятие «концепт» является ключевым, поэтому следует рассмотреть его трактовки.

Одним из первых в мировой лингвистике термин «концепт» употребил и описал ещё в 1928 г. в статье «Концепт и слово» С.А. Аскольдов-Алексеев, предложивший понимать под концептом «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределённое множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов 1997: 269]. Д.С. Лихачев в работе «Концептосфера русского языка» определяет концепт как результат столкновения словарного значения слова с личным народным опытом человека [Лихачев 1993: 8-9].

Исследователи наиболее важным считают тот факт, что концепт несет на себе отпечаток культуры. Так Ю.С. Степанов полагает, что концепт «как 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 сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов 2004: 42]. Он же следующим образом поясняет различия терминов «концепт» и «понятие», которые иногда в лингвистических работах используются как равнозначные: «В отличие от понятий в собственном смысле слова термина (таких, скажем, как «постановление», «юридический акт», «текст закона» и т. п.), концепты не только мыслятся, но и переживаются. Они – предмет эмоций, симпатий и

антипатий, а иногда и столкновений. Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [Степанов 2001: 43].

С.В. Иванова рассматривает понятие концепта в связи с культурологическим аспектом языковых единиц и выделяет две его ипостаси. Понимание концепта как ментальной сущности отражает природу данного образования, соотнесенного с отражением в человеческом опыте информационных структур. С другой стороны, концепт является частью культурного фона данного социума. В концепте отражено то, каким образом общество освоило данную лексическую единицу, как преломило окружающую действительность, какие стороны концепта высветило, какое наполнение внесло в лексическую единицу в соответствии с культурой в широком смысле данного национально-культурного сообщества [Иванова 2002: 64-65].

В понимании Г.Г. Слышкина «концепт» выступает как «единица, призванная связать воедино научные изыскания в области культуры, сознания и языка, т.к. он принадлежит сознанию, детерминируется культурой и опредмечивается в языке» [Слышкин 2000: 9]. Согласно С.Г. Воркачеву концепт – это «единица коллективного знания/ сознания (отправляющая к высшим духовным ценностям), имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой» [Воркачев 2001: 70].

Поскольку данное исследование связано с изучением темпоральности, в качестве рабочего определения концепта мы используем определение, данное В.И. Карасиком: «Концепт – это многомерное ментальное образование, в составе которого выделяются образно-перцептивная, понятийная и ценностная стороны» [Карасик 2004: 71].

Способы формирования концептов в сознании человека определяются формами обыденного познания. В научной литературе называются следующие пути, ведущие к появлению концептов: на основе чувственного опыта, т.е. в результате восприятия окружающего мира непосредственно органами чувств (зрение, слух, обоняние, осязание); на основе предметно-

практической деятельности человека, т.е. в результате его действий и операций с различными предметами; на основе экспериментально-познавательной и научной деятельности; на основе мыслительной деятельности, т.е. в результате рассуждений, умозаключений, выводов, на основе мыслительных операций с уже известными концептами; на основе вербального и невербального общения, когда один человек передает, сообщает, разъясняет другому человеку какой-либо концепт с помощью языковых средств или других средств общения: жестов, условных знаков, пантомимы и т. д. При этом отмечается, что эти способы часто дополняют друг друга, и, более того, утверждается, что формирование наиболее полноценного знания осуществляется лишь в результате сочетания разных способов: и чувственного созерцания, и предметной деятельности, и осмысления, и языкового общения [Болдырев 2000: 24-25].

Если бы было нужно назвать ключевое слово когнитивной лингвистики, – отмечают когнитологи, – им было бы понятие концептуализации, под которой понимается один из важнейших процессов познавательной деятельности человека, заключающийся в осмыслении поступающей к нему информации и приводящий к образованию концептов, концептуальных структур и всей концептуальной системы в мозгу (психике) человека [КСКТ 1996: 93-94].

Вслед за Е.В. Рахилиной, в данной работе под процессом концептуализации мы будем понимать «определенный способ обобщения человеческого опыта, который говорящий реализует в данном высказывании. Ситуация может быть одна и та же, а говорить о ней человек умеет по-разному, в зависимости оттого, как он ее в данный момент представляет. Эти представления и называются концептуализацией» [Рахилина 2000: 7].

Процесс концептуализации тесно связан с процессом категоризации: являя собой классификационную деятельность, они различаются вместе с тем, по конечному результату и/или цели деятельности. Первый направлен на выделение неких минимальных единиц человеческого опыта и их идеальном

содержательном представлении, второй – на объединение единиц, проявляющих в том или ином отношении сходство или характеризующихся как тождественные, в более крупные разряды.

Н.Н. Болдырев поясняет суть категоризации на примере слова *дом* следующим образом: знания всех конкретных домов объединяются нашим сознанием в одну категорию «дом». Поскольку в памяти невозможно держать абсолютные характеристики каждого конкретного дома, слово «дом» обозначает не конкретный объект (иначе каждый конкретный дом мы должны были бы назвать отдельным словом и, что еще сложнее, хранить в памяти все эти названия), а целую категорию объектов, у которых может быть разное количество этажей, комнат, дверей, окон и т.д. Соответственно, чтобы назвать какой-либо объект домом его необходимо отнести к категории домов (признать его принадлежность именно к данной категории), т.е. категоризировать [Болдырев 2000: 22].

Одним из способов концептуализации мира является метафора. Многие исследователи сомневались в том, что метафора заключена в рамках языка, а функция сводится к «украшению» речи. Так, А. Ричардс указывал на то, что «метафорична сама мысль», которая и является источником метафоры в языке [Ричардс 1990: 47]. Х. Ортега-и-Гассет отмечал, что «метафора – необходимое орудие мышления» и только потом средство языкового выражения. Метафора необходима не только для того, чтобы «сделать нашу мысль доступной для других людей; она необходима нам самим для того, чтобы объект стал доступен нашей мысли» [Ортега-и-Гассет 1990: 68]. Но именно в работе Дж. Лакоффа и М. Джонсона «*Metaphors We Live by*» [1980] была разработана теория, которая привнесла системность в описание метафоры как когнитивного механизма. Согласно результатам их исследований, человек склонен реагировать не на объективную реальность как таковую, а скорее на собственные «когнитивные репрезентации реальности» [Лакофф, Джонсон 2004: 15]. Соответственно, и само поведение человека непосредственно определяется не столько объективной

реальностью, сколько системой репрезентаций человека. Следовательно, выводы, которые человек делает на основе метафорического мышления, могут формировать основу для действия. Это объясняет особенно повышенный интерес современных исследователей к когнитивному анализу политической метафорике по всему миру.

Метафоризируемое явление, предмет или событие представляет собой концептуальную область мишени, тогда как концепты, используемые для его осмысления, относятся к области источника. Так как нами рассматривается метафоризация концептов времени на материале поэтического дискурса, обратимся к рассмотрению вопросов, касающихся установления различий между такими понятиями как «поэтический текст» и «поэтический дискурс».

1.3 Основные подходы к трактовке термина «дискурс»

В данной части исследования рассматриваются некоторые из существующих подходов к изучению термина «дискурс».

В настоящее время отделение дискурса от других лингвистических терминов совершается на контрасте с другими языковыми явлениями, в основе которого, как правило, лежит определённый критерий:

1. устный дискурс vs. письменный текст (критерий – форма выражения);
2. дискурс = текст + ситуация vs. просто текст (= дискурс – ситуация) (критерий – включенность ситуации);
3. дискурс как диалог vs. текст как монолог (критерий: количество коммуникантов);
4. дискурс как процесс vs. текст как продукт (критерий процесс-результат) [Макаров 2003: 87-90].

Так, Н.Д. Арутюнова определяет дискурс следующим образом: «Дискурс – связный текст в совокупности с экстралингвистическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте. Дискурс – это речь,

«погруженная в жизнь» [Арутюнова 1990: 136]. Однако наиболее полно понятие «дискурс» дано в БЭС «Языкознание»: «Дискурс – это текст, взятый в событийном аспекте, в совокупности с прагматическими, социокультурными, психологическими, паралингвистическими и др. факторами» [БЭС 1998: 136-137].

В связи с выше изложенными определениями возникает проблема соотношения понятий «дискурс» и «текст», которая считается одной из наиболее сложных в современном языкознании. По мнению Н.С. Валгиной, текст мыслится, прежде всего, как единица динамическая, организованная в условиях реальной коммуникации и, следовательно, обладающая экстра- и интралингвистическими параметрами. В тексте заключена речемыслительная деятельность пишущего (говорящего) субъекта, рассчитанная на ответную деятельность читателя (слушателя), на его восприятие. Таким образом, текст оказывается одновременно и результатом деятельности (автора) и материалом для деятельности (читателя-интерпретатора) [Валгина 2003: 7-8].

На основе вышесказанного можно утверждать, что текст создается в дискурсе. Различен, однако, ракурс их рассмотрения, ибо дискурс требует при подходе к нему обязательного учета всех социальных параметров происходящего, всех прагматических факторов его осуществления. Нельзя изучать дискурсивную деятельность вне культурологических и социально-исторических данных, вне сведений о том, кто проводил дискурсивную деятельность, для чего, при каких условиях, с каких позиций и т.д. Но текст можно анализировать и абстрагируясь от многого из указанного перечня, то есть, довольствуясь тем, что можно извлечь из текста как такового и изучая его как завершённое языковое произведение [Кубрякова 2004: 516].

Все вышеупомянутое доказывает, что хотя понятия текста и дискурса следует различать, они отнюдь не противопоставлены друг другу, то есть не являются взаимоисключающими.

Изучая дискурс и его виды, стоит обратиться к трудам В.И. Карасика, который рассматривает «дискурс», с точки зрения разных разделов науки, но

особое внимание уделяет социолингвистике, которая становится основой для наиболее исчерпывающей типологии дискурса. Для начала В.И. Карасик выделяет два основных типа дискурса: персональный (или личностно-ориентированный) и институциональный. В персональном дискурсе говорящий выступает как личность во всем богатстве своего внутреннего мира, тогда как в случае институционального дискурса личность рассматривается как представитель определенного социального института.

С точки зрения автора данной типологии, персональный дискурс подразделяется на две разновидности: бытовой (обиходный) и бытийный. Институциональный дискурс, в свою очередь, представлен большим разнообразием типов дискурса. Далее рассмотрим более подробную характеристику и основные особенности упомянутых типов дискурса.

Как утверждает В.И. Карасик, бытовое общение является естественным исходным типом дискурса, которое усваивается органически с детства. Его характерными чертами являются спонтанность, сильная ситуативная зависимость, ярко выраженная субъективность, нарушения логики и структурной оформленности высказываний [Карасик 2004: 516]. Бытовой дискурс характеризуется некоторыми отличительными особенностями. Прежде всего, это диалогичное общение, которое протекает «пунктирно», на сокращённой дистанции между собеседниками и без детального проговаривания того, о чём ведётся речь. Бытовой дискурс отличается тем, что адресат должен понимать говорящего с полуслова. Активная роль адресата в этом типе дискурса предоставляет отправителю речи большие возможности для оперативного переключения тематики, а также для легкого перевода информации в подтекст (ирония, языковая игра, намеки и т.д.) [Там же]. Что касается бытийного дискурса, он подразделяется на прямой и опосредованный, – где прямой бытийный дискурс представлен двумя противоположными видами: смысловой переход (рассуждение) и смысловой прорыв (озарение, инсайт, внезапное понимание сути дела, душевного состояния, положения вещей). В то время как опосредованный бытийный

дискурс – является аналогическим (переносным) и аллегорическим (символическим) развитием идеи через повествование и описание.

Что касается институционального дискурса, он представляет собой общение в заданных рамках статусно-ролевых отношений. Основываясь на этом суждении, В.И. Карасик выделяет следующие виды дискурса: политический, дипломатический, административный, юридический, военный, педагогический, религиозный, мистический, медицинский, деловой, рекламный, спортивный, научный, сценический и массово-информационный. Несмотря на кажущуюся полноту, данный список, по утверждению автора, не является исчерпывающим. Его можно изменить или расширить, поскольку общественные институты существенно отличаются друг от друга и не могут рассматриваться как однородные явления. Кроме того, они могут меняться с ходом истории, а также сливаться друг с другом и возникать в качестве разновидностей в рамках того или другого типа [Там же].

В процессе моделирования институционального дискурса, автор выделяет четыре группы признаков: конститутивные признаки дискурса; признаки институциональности; признаки типа институционального дискурса; нейтральные признаки.

В.И. Карасик называет институциональное общение «коммуникацией в своеобразных масках». Специфика институционального дискурса заключается в его так называемой «трафаретности» и раскрывается в типе общественного института, который в коллективном языковом сознании обобщен в ключевом концепте этого института (например, политический дискурс – власть, педагогический – обучение, религиозный – вера, юридический – закон, медицинский – здоровье и т. д.). Каждый из упомянутых концептом ассоциируется с конкретными функциями людей, сооружениями, выполняющим данные функции, общественными ритуалами и поведенческими стереотипами, а также текстами, производимыми в этом социальном образовании. Стоит заметить, что любой институциональный

дискурс включает и нейтральные признаки, характерные для любого общения, личностно-ориентированные признаки, а также так называемые транспонированные признаки (например, элементы проповеди как части религиозного дискурса в политическом, рекламы – в медицинском, научной дискуссии – в педагогическом). Для описания конкретного типа институционального дискурса В.И. Карасик выставляет на рассмотрение его следующие компоненты: участники; хронотоп; цели; ценности (в том числе и ключевой концепт); стратегии; материал (тематика); разновидности и жанры; прецедентные (культурогенные) тексты; дискурсивные формулы.

Н.А. Кулибина понимает дискурс как «последовательный предсказуемо-непредсказуемый процесс взаимодействия текста и реального (а не мыслимого автором) читателя, учитывающего либо нарушающего «указания» автора, привносящего в текст свою информацию, которая была известна и/или не известна писателю» [Кулибина 2001: 102]. Н.А. Кулибина, рассматривая художественный дискурс, предлагает различать книгу как машинописный текст, и книгу в процессе прочтения её человеком. В первом случае подразумевается форма текста в виде его графического оформления. Во втором случае книга – это творимый (создаваемый, порождаемый) в процессе восприятия дискурс, то есть художественный дискурс [Там же].

Что касается основных отличий художественного дискурса от остальных видов дискурса, Т.Б. Самарская и Е.Г. Мартиросьян утверждают, что в художественном произведении могут быть любые виды дискурса (например, политический, религиозный, дискурс бытового диалога). Но даже если в упомянутых видах дискурса будут сохраняться все их характерные особенности, они всё равно будут являться художественными. К тому же, в таком случае категория правда-ложь относительно объективной реальности начинает терять всякий смысл. Согласно общим принципам политического, идеологического дискурса, дискурса прессы, автор несёт ответственность за соответствие своих утверждений истине. Информация в таком дискурсе в случае искажения будет считаться ложью. Однако в художественном

дискурсе такой ответственности нет. «Любое искажение им источников информации, на которые он ссылается, любые манипуляции с историческими реалиями и другими имевшими место быть событиями или текстами не являются ложными в прямом понимании этого слова – они служат специфичным целям художественного дискурса» [Мартиросьян, Самарская 2011: 4].

Основываясь на исследованиях Н.А. Кулибиной, Т.Б. Самарская и Е.Г. Мартиросьян делают вывод о том, что понятия «художественного текста» и «художественного дискурса» неразрывно связаны. Определенные особенности коммуникативно-прагматической структуры художественного текста и специфика его конструктивной организации способствуют процессу воздействия дискурса на читателя. В этом воздействии задействуются и внетекстовые ресурсы – фоновые знания читателя, социальные концепты, характерные для общества, членом которого он является. Описанный нами процесс воздействия на читателя осуществляется с помощью концептуальных и языковых средств: концептуальные средства апеллируют к смыслу, стоящему за словесными знаками и построенному на концептах в сознании читателя, языковые реализуют семантическую многоуровневость текста, актуализацию скрытых смыслов слова, создающих новое видение мира и его оценку, многоплановость, смысловые наращения» [Мартиросьян, Самарская 2011: 8-9].

В данной исследовательской работе представляется необходимым уделить особое внимание поэтическому дискурсу, как самостоятельному типу дискурса. «С позиций дискурсивного осмысления поэзия представляет собой общение особого рода, насыщенное глубинными эмоциональными переживаниями и выражаемое в эстетически маркированных языковых знаках» [Карасик 2009: 326].

Поэтический дискурс, в свою очередь, рассматривается как «дискурс поэтических текстов, принадлежащих представителям конкретного национально-лингвокультурного сообщества и предназначенных для

представителей того же национально-лингвокультурного сообщества» [Красных 1998: 191]. Дискурсом поэтический текст становится лишь тогда, когда погружается в соответствующее этнокультурное пространство, центральной фигурой которого является человек, продуцирующий данный текст, что свидетельствует о его «погруженности в жизнь».

Отметим, что рассмотренное определение поэтического дискурса было дано через понятие «поэтический текст». Следовательно, под поэтическим дискурсом мы будем подразумевать поэтический текст, «погруженный в ту или иную лингвокультуру» [Там же].

Исследования поэзии с когнитивной точки зрения обосновали необходимость изучения концептуальной метафоры в поэтическом дискурсе, подчеркнув, что язык поэзии, равно как и язык обиходный, относится к сферам функционирования концептуальной метафоры, так как великие поэты могут разговаривать с нами, потому что они пользуются теми же моделями мышления, которыми обладаем все мы [Lakoff, Turner 1989: 11].

Уровни (лексический, фонетический, грамматический) поэтического дискурса – это средства репрезентации его когнитивного содержания. По И.В. Арнольд, метафора есть способ выражения образа [Арнольд 2002: 94].

Среди других тропов метафора занимает первое место по частотности употребления, т.к. она позволяет создать емкий художественный образ. Метафора в этой связи может рассматриваться как неотъемлемая когнитивная функция. Являясь составляющими одного текста и находясь в ассоциативных отношениях друг с другом, они обнаруживают аналогию в передаче когнитивного содержания стихотворного произведения. В нашем исследовании релевантным представляется выделение метафор на всех вышеперечисленных уровнях, общим для которых является то, что с их помощью человек познает окружающий его мир, в особенности ту лингвокультуру, к которой он принадлежит, а также передает с помощью этих феноменов накопленный опыт.

Специфической особенностью поэтического дискурса является использование стилистических приемов, тропов: эпитетов, сравнений, метафор, метонимических переносов, гипербол и т.д.

Лексический уровень в поэтическом дискурсе, бесспорно, считается наиболее продуктивным при проведении лингвистического анализа стихотворного произведения. Именно лексика передает содержание произведения и предоставляет автору многообразие возможностей для выбора средств, при помощи которых он выражает его мысли, идеи, передает чувства и эмоции. Этот уровень отражает специфические и индивидуальные особенности стиля автора, его философские и эстетические взгляды. На лексическом уровне в нашем исследовании мы рассмотрели следующие тропы: эпитет, олицетворение, сравнение, риторическое обращение и др.

Поэзия, как известно, тяготеет к сжатости, к максимальной концентрированности словесной формы. Можно утверждать, что в стихах существует фонетическая или звуковая метафора, основанием которой, служит формальная ассоциативная связь. В этом случае учитываются ассоциации по означаемому: семантическое сближение на основе ассоциаций по сходству, смежности, или противопоставлению звуковой стороны языкового знака [Любимова, Пинежанинова, Сомова 1996: 34].

Фонетический же уровень часто является помощником в передаче содержания художественного произведения, но главным от этого не становится. Некоторые теории о смысловой значимости звуков, которые утверждают то, что звуки имеют дополнительные значения и вызывают у читателя определенные ассоциации. Так, Ж. Вандриес полагает, что различные звуки и их сочетания «обладают различной выразительной силой» [Вандриес 1937: 60].

Основой фонетической метафоры служит эвфония (звуковая организация поэтической речи, особенно в тех ее элементах, правила повтора которых не канонизированы (как в случае метра или рифмы), - таковы, к примеру, звуковые повторы), полно и подробно исследованная в теории

литературы [Любимова, Пинежанинова, Сомова 1996; Тростников 2000]. Фонетическая метафора возникает в том случае, когда эвфония становится образно и символически нагруженной, когда звуковая организация текста: играет доминирующую роль в создании образа; создает дополнительный ряд образов, сочетающихся с образами, созданными чисто лексическими средствами [Тростников 2000: 21].

Таким образом, повторяющиеся звуки считаются своеобразным средством художественной выразительности, им предоставляется возможность выполнять художественные функции, например, усиливать эмоциональное воздействие на читателя, создавать определенный тон высказывания, а иногда, и вызывать определенную ассоциацию с объективно существующими в природе естественными звуками, но от этого они не становятся носителями определенного смысла.

В то время как фонетическая метафора – явление, относящиеся к известным и достаточно полно изученным, о грамматической метафоре говорят лишь немногие исследователи, хотя образосозидающая и мыслеформирующая роль грамматической структуры поэтического текста отмечалась достаточно давно. Стала хрестоматийной основополагающая работа Р.О. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии». Кроме того, ряд работ, появившихся в последнее время, также затрагивает смежные проблемы. Однако термин «грамматическая метафора» и основы практической разработки этого типа метафоры заложены Е.И. Шендельс и Е.Г. Эткингом. Е.И. Шендельс отмечает, что возможности грамматической метафоры несравненно беднее вследствие того, что словоформы ограничены в своей подвижности и сочетаемости; грамматическая образность менее ярка и индивидуальна, чем образность слов, так как грамматические значения отличаются своим обобщенным, абстрактным иногда нечетким характером [Шендельс 1972: 50]. В статье «Грамматическая метафора» она рассматривает грамматическую морфологическую метафору, которой можно считать перенос грамматической формы с одного вида отношений на другой

с целью создания образности [Там же: 51]. М.В. Тростников, также затрагивающий в рамках своей работы грамматический тип метафоры, отмечает, что ее основой служит оригинальный морфологический и/или синтаксический строй стихотворения, образующий в поэтическом тексте особую образную структуру, параллельную семантической и независимо от нее [Тростников 2000: 26]. По его мнению, наиболее распространенной является синтаксическая метафора, появившаяся еще в поэзии XVIII века. Н.Ф. Крюкова упоминает такой способ создания грамматической метафоры, как умолчание, которое представляет собой логическую и структурную незавершенность предложения. Как синтаксическое средство метафоризации оно не является приемом, выражающим нежелание продолжать (как в разговорной речи) или эвфемизмом (как нежелание называть что-то), а скорее рассчитано на риторический эффект (предупреждение, угроза). Часто информативная насыщенность текста достигается за счет его уплотненности, которая проявляется, прежде всего, в повышенной предикативности. Бессоюзие придает изложению большую плотность, сжатость, компактность, энергичский характер, ускоренный темп. Следующая группа синтаксических средств метафоризации, по мнению автора, связана с избыточным употреблением компонентов речи как различных видов повтора. Например, плеоназм – повторение сходных слов и оборотов, нагнетание которых создает тот или иной эффект; обрамление – повтор, при котором элемент, стоящий в начале речевого отрезка, повторяется в конце его, занимая, таким образом, психологически наиболее отчетливо выделенные синтаксические позиции; многосоюзие передает целеустремленность и единство перечисляемого (при этом, в отличие от простого перечисления, выделяется каждый компонент). Третья группа синтаксических средств метафоризации представлена инверсией как необычным размещением компонентов речи. При удачной инверсии резко меняющаяся интонация придает стиху большую выразительность [Крюкова 2000: 68]. Итак, наиболее распространенный прием создания синтаксической метафоры – употребление

разного рода несвойственных тому или иному языку конструкций, сложных синтаксических структур.

Подводя промежуточные итоги по дискурсу и его типологии, прежде всего, стоит отметить, что многообразие подходов к понятию «дискурс» обусловило многообразие подходов к его классификации его типов. Наибольшее распространение получило подразделение на персональный и институциональный тип, каждый из которых, в свою очередь, делится на подтипы. Тем не менее, ввиду зависимости от разных внешних, в том числе исторических факторов, иными словами, ввиду своей изменчивости институциональная классификация не является и не может являться универсальной. Кроме того, в некоторых отдельно взятых случаях аспекты и характерные особенности разных институциональных типов дискурса могут друг с другом пересекаться.

1.4 Основные методики когнитивных исследований

В данном параграфе будут представлены основные методики когнитивных исследований отечественных, а также зарубежных школ, которые занимаются исследованиями в области когнитивной лингвистике.

Смена научных представлений о статусе метафоры и ее потенциале легли в основу философского уровня когнитивного подхода к метафоре, однако при решении вопросов о процедурах обработки знаний и механизме метафоризации, способах репрезентации когнитивных структур и их системности мнения исследователей разошлись и на современном этапе в рамках когнитивного подхода можно выделить несколько взаимодействующих и дополняющих друг друга подходов: классическая теория концептуальной метафоры [Lakoff, Johnson 1980; Lakoff 1990, 1993], теория первичных и сложных метафор [Grady et al. 1996], когерентная модель метафоры [Spellman et al. 1993], модель концептуальной проекции [Ahrens 2002], коннективная теория метафорической интерпретации [Ritchi 2003a, 2003b, 2004a, 2004b], дескрипторная теория

метафоры [Баранов, Караулов 1991, 1994], теория метафорического моделирования [Чудинов 2001, 2003а, 2003б] и др.

Такие важные когнитивные процессы как концептуализация и категоризация находят выражение в возникновении когнитивных моделей. Так, Е.С. Кубрякова отмечает, что «когнитивная модель – характеристика процесса категоризации в естественном языке. Выделяется четыре типа когнитивных моделей: пропозициональные, схематические (образные), метафорические и метонимические. При этом описываются механизмы мышления и образования концептуальной системы человеческого сознания как той базы, на которой мышление протекает [Кубрякова 1996: 57].

О концептуальном анализе Н.Н. Болдырев говорит в связи со спецификой когнитивной лингвистике в отношении собственных исследований, выбор которых обусловлен как постановкой общей цели, так и формулировкой конкретных задач изучения языка в когнитивном аспекте. Эта специфика, по мнению ученого, связана с «особым пониманием объекта исследования, его соотношением с различными структурами знания – концептами, концептуальными структурами, когнитивными контекстами, с новой трактовкой природы категорий – прототипическим подходом, а также с необходимостью изучения конкретных проявлений в языке результатов познавательных процессов», и именно «для решения поставленных проблем в когнитивной лингвистике в качестве ведущих методов используются концептуальный анализ во всем многообразии применяемых в нем приемов, концептуальное, или когнитивное моделирование, фреймовый и прототипический анализ, которые условно можно также назвать методами анализа фреймовой и прототипической семантики (анализ фреймовых или прототипических структур), и некоторые другие» [Болдырев 2004: 26].

Термин «концептуальный анализ», закрепившийся за методом изучения концептов языковыми средствами, признается некоторыми лингвистами недостаточно точным, поэтому в последнее время языковеды

использует для обозначения этого метода термины «лингвокультурный анализ» и «лингвокогнитивный анализ».

Методика лингвокогнитивного анализа, по наблюдению лингвистов, предполагает два основных направления: от смысла к языку и от языка к смыслу. При этом исследование по первому типу начинается с некоторого выбранного концепта, затем подбираются все возможные средства его выражения, которые впоследствии подвергаются анализу. Второе направление предполагает, что исследование начинается с ключевого слова, к которому подбираются разнообразные контексты его употребления, подобный подход позволяет изучить семантику данного слова, выявить набор семантических признаков, которые оно способно представлять в процессе употребления [Попова, Стернин 2002: 96].

З.Д. Попова и И.А. Стернин предлагают использовать следующие методики лингвокогнитивного анализа и описания концептов: выбор ключевого слова; анализ семемы ключевого слова; выявление ее семного состава; психолингвистический эксперимент (свободный ассоциативный эксперимент, направленный ассоциативный эксперимент, рецептивный эксперимент); семемный анализ и построение семантемы ключевого слова; анализ лексической сочетаемости ключевого слова; анализ синонимического ряда ключевого слова; построение лексико-семантического или лексико-фразеологического поля ключевого слова; построение деривационного поля ключевого слова; построение лексико-грамматического поля ключевого слова; анализ паремий, объективирующих концепт; анализ художественных и публицистических текстов; анализ устного, разговорного употребления; контрастивный анализ одноименных лексем, объективирующих концепт; сопоставительный анализ лексических полей разных языков [Попов, Стернин 2004: 40].

Дж. Лакофф и М. Джонсон предлагают рассматривать одну из разновидностей когнитивной модели, а именно метафорическую модель в качестве основной когнитивной операции, важнейшего способа познания

мира путем переноса понятия (концепта) из одной, обычно конкретной, чувственной сферы в другую, более абстрактную.

Теория метафорической модели Дж. Лакоффа и М. Джонсона получила широкое развитие в работах отечественных когнитивистов: А.Н. Баранова, Е.С. Кубряковой, А.П. Чудинова.

А.П. Чудинов приводит следующее определение метафорической модели: «Метафорическая модель – это существующая и/или складывающаяся в сознании носителя языка схема связи между понятийными сферами, которую можно представить определенной формулой «X – это Y» [Чудинов 2003: 70]. А.П. Чудинов выстраивает методику описания метафорической модели. Согласно его подходу, анализ должен включать характеристику по следующим признакам:

1. прежде всего, нужно выделить **ИСХОДНУЮ ПОНЯТИЙНУЮ ОБЛАСТЬ** (или ментальную сферу-источник, сферу-донор, источник метафорической экспансии), то есть семантическую сферу, к которой относятся охватываемые моделью слова в первичном значении;

2. далее следует обозначить **НОВУЮ ПОНЯТИЙНУЮ ОБЛАСТЬ** (ментальную сферу-мишень, денотативную зону, реципиентную сферу, направление метафорической экспансии), то есть семантическую сферу, к которой относятся охватываемые моделью слова в переносном значении;

3. затем нужно указать **ТИПОВЫЕ ДЛЯ ДАННОЙ МОДЕЛИ СЦЕНАРИИ**, которые отражают наиболее характерные для исходной понятийной сферы последовательности ситуаций: например, сценарий «войны» предполагает ее подготовку, объявление, ведение боевых действий с использованием разнообразного оружия, возможность ранения (с последующим лечением) и смерти участников боев, победу или поражение и т. п.;

4. после следует выделить **ОТНОСЯЩИЕСЯ К ДАННОЙ МОДЕЛИ ФРЕЙМЫ**, которые понимаются как фрагменты наивной языковой картины мира и структурируют соответствующую понятийную область

(концептуальную сферу); примерами данных фреймов могут служить указанные в предыдущем пункте сценарии «войны» и «путешествия».

5. далее стоит указать СОСТАВЛЯЮЩИЕ КАЖДЫЙ ФРЕЙМ ТИПОВЫЕ СЛОТЫ, то есть элементы ситуации, которые включают какую-то часть фрейма, какой-то аспект его конкретизации. Например, фрейм «Вооружение» включает такие слоты, как «огнестрельное и холодное оружие», «боевая техника», «боеприпасы» и т. п. При характеристике составляющих слота мы используем термин «концепт»; для обозначения которого чаще всего используются слова естественного языка;

6. и, наконец, следует описание КОМПОНЕНТА, КОТОРЫЙ СВЯЗЫВАЕТ ПЕРВИЧНЫЕ И ВТОРИЧНЫЕ ЗНАЧЕНИЯ ОХВАТЫВАЕМЫХ ДАННОЙ МОДЕЛЬЮ ЕДИНИЦ, то есть на данном этапе нужно выяснить, что дает основания для метафорического использования соответствующих концептов, почему понятийная структура сферы источника оказывается подходящей для обозначения элементов совсем другой сферы. При дальнейшей характеристике метафорической модели обычно можно определить ее продуктивность (способность к развертыванию и типовые направления развертывания) и частотность, выявить прагматический потенциал, то есть типовые особенности воздействия на адресата, а также «тяготение» модели к определенным сферам общения, речевым жанрам, социальным ситуациям и т. п. [Чудинов 1999-2000: 45-46].

Название метафорической модели обычно включает два компонента: область источника и область цели. Например, «ВРЕМЯ (ЦЕЛЬ) – ЭТО ДЕНЬГИ (ИСТОЧНИК)».

В данной исследовательской работе мы будем использовать традиционное описание метафорической модели в терминах сферы-источника и сферы-цели.

Метафорическая модель обладает следующими свойствами:

1. иерархическое устройство метафорической модели.

Метафорическую модель составляют фреймы и входящие в их состав слоты, но, кроме того, в состав фреймов могут входить некоторые подфреймы или субфреймы, являющиеся более мелкой конкретной единицей значения. Например, в состав фрейма «Железная дорога» может входить подфрейм «Поезд», в то время как сам фрейм «Железная дорога» входит в более крупное объединение «Способы передвижения». Таким образом, вся система метафорической модели образует сложную иерархию, с большим количеством часто пересекающихся терминальных узлов;

2. пересекаемость метафорических моделей. Поскольку существует возможность классификации метафорических моделей по самым разнообразным основаниям, некоторые метафорические модели могут быть отнесены сразу к нескольким группам;

3. полевая организация метафорических моделей. Как и в составе многих других лексико-семантических объединений, в метафорической модели возможно выделение наиболее типичных фреймов, относящихся к центру, ядру модели, так и довольно экзотических, нетипичных фреймов, окказионально входящих в состав модели [Чудинов 2003: 81-83].

Метафорическая модель может быть описана не только при помощи категории фрейма, но и при помощи категории сценария. Вообще, когнитивная лингвистика считает, что есть различные типы структур представления знаний: представление, схема, картина, фрейм, сценарий (скрипт), гештальт [Лингвистический энциклопедический словарь 2002: 18]. Фрейм, термин, введенный в научное описание М. Минским, «моделирует знание о типичных ситуациях и позволяет правильно интерпретировать содержание текста». [Там же: 390]. Сценарий (скрипт) – последовательность нескольких эпизодов во времени; это стереотипные эпизоды с признаком движения, развития. Фактически это фреймы, разворачиваемые во времени и пространстве как последовательность отдельных эпизодов, этапов, элементов: посещение кино, поездка в другой город, посещение ресторана,

поликлиники, драка, игра, экскурсия. Стадион – это фрейм, а посещение стадиона, выступление на стадионе, реконструкция стадиона и т. д. – сценарии.

Современная когнитивная теория метафоры не дает ясного ответа на вопрос о том, как собственно происходит сам процесс метафоризации, как именно взаимодействуют в сознании области источника и области цели. Основная причина этого заключается в том, что до сих пор не существует общепринятого способа представления знаний, методик описаний фреймов и представления семантической информации в компонентах фреймов и слотов.

Дж. Лакофф и М. Джонсон предлагают иную методику описания метафорической модели. Как утверждают авторы, «метафорические концепты – это способы частичного структурирования одного вида опыта в терминах другого» [Дж. Лакофф, М. Джонсон 2004: 112]. Следовательно, понимание концепта возможно при наложении части многомерной структуры другого концепта на его соответствующую структуру. Такие многомерные структуры присущи эмпирическим гештальтам, организующим различные виды опыта в структурированное целое. «Эмпирические гештальты – это многомерные структурированные целые» [Там же: 115]. Таким образом, понятие «эмпирический гештальт» заменяет более привычное для современной когнитивной лингвистики понятие «фрейм». При описании структуры гештальта Дж. Лакофф и М. Джонсон используют следующую многомерную схему:

1. Участники
2. Части
3. Этапы
4. Линейная последовательность
5. Причинная связь
6. Цель.

При наложении структуры области источника на область цели в последней происходят изменения, характерные для процесса метафоризации.

Например, в результате метафорического переосмысления концепта СПОР в терминах концепта ВОЙНА структура гештальта СПОР выглядит следующим образом:

1. **участники:** люди или группы людей. Они играют роль противников.
2. **Части:** две позиции. Разработка стратегии. Атака. Защита. Отступление. Маневрирование. Контратака. Патовая ситуация. Капитуляция. Победа.
3. **Этапы:** предварительные условия. Начало. Середина. Конец.
4. **Линейная последовательность:** отступление после атаки. Защита после атаки. Контратака после атаки.
5. **Причинная связь:** атака приводит к защите или контратаке,

отступлению или концу.

6. **Цель:** победа [Лакофф, Джонсон 2004: 115].

Используя последовательность подобных схем, можно описать различные виды метафорических моделей. Еще один способ представления метафорической модели был предложен А. Ченки:

Область-источник		Область-мишень
ЛЮБОВЬ	→	ПУТЕШЕСТВИЕ
Любовники	→	Путешественники
Отношения	→	Средство передвижения
Назначение	→	Цели в жизни
Преграды	→	Трудности
Развилки	→	Решительные моменты

[Ченки 2002: 351]

Проблема классификации метафорических моделей до сих пор является актуальной в современной когнитивной лингвистике. Как утверждает А.П. Чудинов, «при систематизации метафорических моделей процесс значительно более важен, чем результат» [Чудинов 2003: 74]. Действительно, в зависимости от целей исследования возможно выделение

практически неограниченного количества оснований для классификации и способов распределения моделей по группам. Многое зависит и от материала исследования. Возможные пути классификации настолько разнообразны, что вероятность того, что какая-либо из классификаций станет общепринятой крайне мала. Важная проблема, возникающая при систематизации метафорических моделей, – это выбор основания для классификации. Рассмотрим основные возможности классификации метафор.

Дж. Лакофф и М. Джонсон предлагают следующие классы метафор.

Во-первых, метафоры подразделяются на 3 группы:

1. **конвенциональные метафоры** – системные метафоры, функционирующие в понятийной системе человека и определяющие процессы мышления и повседневной деятельности. К таким метафорам относятся, например, выражения «тратить время», «экономить время», «рассчитывать время», представляющие собой языковые реализации концептуальной метафорической модели ВРЕМЯ – ЭТО ДЕНЬГИ;

2. **идиосинкретические метафоры** – несистемные метафоры, представленные в речи только одной частью метафорического концепта, часто воспринимаются как «стертые» или «мертвые» метафоры, однако, обладают потенциалом для расширения метафорического значения и образования новых метафор. Примеры идиосинкретических метафор: «носик чайника», «ручка двери», «подножие горы» и т.д. В целом, такие метафоры являются выражением маргинально существующих в культуре метафорических моделей типа ГОРА – ЭТО ЧЕЛОВЕК;

3. **новые метафоры** – творческие, поэтические, неконвенциональные метафоры, возникающие либо при освоении неиспользуемой части уже существующей метафорической модели, как например, «испуганный стул на длинных шатких ножках», либо при использовании совершенно новой сферы источника для расширения или переосмысления уже имеющегося опыта, например, «классические теории – это патриархи, порождающие множество детей» [Лакофф, Джонсон 2004].

Эта классификация основана на представлении областей источника и цели в человеческом опыте.

Во-вторых, Дж. Лакофф и М. Джонсон выделяют несколько типов метафорических моделей на основании взаимоотношений областей источника и цели между собой. На этом основании ими выделяются следующие классы:

1. **структурные метафоры.** Это случаи, когда один концепт метафорически структурирован в терминах другого. Метафорическая модель «ВРЕМЯ – ЭТО ДЕНЬГИ» наглядно показывает, каким образом в европейской культуре концепт ВРЕМЯ структурируется при помощи концепта ДЕНЬГИ: это проявляется в почасовой оплате труда, плате за телефонные разговоры, гостиничные номера, годовом бюджете и т.д. Поскольку в повседневной деятельности человек руководствуется понятием о времени, как о ценности, ограниченном ресурсе, он воспринимает сам концепт ВРЕМЯ именно таким образом.

Структурные метафоры могут выходить за пределы обычного языка и обыденного мышления и вступать в область поэтического языка. Так, например, если «ИДЕИ – ЭТО ОБЪЕКТЫ», то можно «отряжать идеи в причудливые одежды», «жонглировать идеями» и т.д.;

2. **ориентационные метафоры.** Такие метафоры организуют целую систему концептов относительно другой системы концептов. Многие ориентационные метафоры связаны с пространственной ориентацией: «верх – низ», «внутри – снаружи», «передняя сторона – задняя сторона», «центральный – периферийный».

Такие концепты возникают в человеческом мышлении вследствие того, что человеку присуще тело определенной формы, ориентированное в пространстве, в результате чего ему свойственно проецировать соответствующие концепты и на прочие отношения в материальном мире. Эти отношения не произвольны, а связаны с физическим и культурным опытом человека. Так, например, метафора «СЧАСТЬЕ – ЭТО ВЕРХ»

проявляется в таких выражениях: «летать от счастья», «быть в приподнятом настроении». Большая часть ориентационных метафор представлена парами метафорических моделей: «СЧАСТЬЕ – ЭТО ВЕРХ», «ПЕЧАЛЬ – ЭТО НИЗ»; «БУДУЩЕЕ – ВПЕРЕДИ», «ПРОШЛОЕ – ПОЗАДИ»; «БОЛЬШЕ – ВВЕРХ», «МЕНЬШЕ – ВНИЗ»;

3. онтологические метафоры. Онтологические метафоры отождествляют части человеческого опыта с объектами или веществами, что позволяет ссылаться на них, относить их к определенным категориям, группировать их и определять их количество – и тем самым думать о них. Когда объекты недискретны или неразграничены, человек все-таки склонен думать о них как о дискретных и разграниченных. Это позволяет давать концептам количественную оценку, определять причины, аспекты рассмотрения, отсылать к номинации и т.д. Примером онтологической метафоры является следующее: «РАЗУМ – ЭТО АВТОНОМНАЯ СУЩНОСТЬ». В культуре эта онтологическая метафора развивается, порождая иные метафоры: «РАЗУМ – ЭТО МАШИНА», «РАЗУМ – ЭТО ХРУПКИЙ ОБЪЕКТ». Распространенным случаем онтологической метафоры являются метафоры вместилища, представляющие недискретные объекты как конкретные вместилища: пространства, поле зрения, события, действия, состояния – все эти сущности представляются как вместилища, что находит отражение в следующих выражениях: «находиться в лесу», «появиться в поле зрения», «выйти из игры», «впасть в депрессию».

Одним из наиболее очевидных случаев онтологической метафоры является случай, когда материальный объект интерпретируется как человек. Традиционно такое явление получило название персонификации. Примерами персонификации являются выражения: «эта теория объясняет...», «религия запрещает...», «справиться с болезнью». В каждом подобном случае нечеловеческое приобретает свойства человеческого. Особенностью персонификации является тот факт, что в каждом конкретном случае метафоризации используются различные свойства человека. Например, в

европейской культуре отношение к болезни не сводится к модели «БОЛЕЗНЬ – ЭТО ЧЕЛОВЕК». Существующая модель более конкретна: «БОЛЕЗНЬ – ЭТО ПРОТИВНИК». Поэтому существуют выражения «победить болезнь», «поддаться болезни», «оружие против боли» и т.д. Таким образом, персонификация представляет собой общую категорию, включающую в себя необычайно широкий круг метафор, каждая из которых основывается на специфических человеческих свойствах [Лакофф, Джонсон 2004: 35-60].

Существуют и другие возможности классификации метафорических моделей, основанные на категоризации компонентов, входящих в ее состав: областей цели и источника. Во-первых, за основу для систематизации можно взять область цели (более абстрактную сферу, нуждающуюся в метафорическом прояснении) и выделить ряд однотипных моделей, характерных для метафоризации этой сферы. Примером такой классификации будет служить ряд моделей:

ЛЮБОВЬ – ЭТО ПУТЕШЕСТВИЕ

ЛЮБОВЬ – ЭТО БОЛЕЗНЬ

ЛЮБОВЬ – ЭТО ФИЗИЧЕСКАЯ СИЛА

В этом случае типовые фреймы области источника (ПУТЕШЕСТВИЕ, БОЛЕЗНЬ, ФИЗИЧЕСКАЯ СИЛА) проецируются на область цели (ЛЮБОВЬ). В некоторых случаях за основу классификации берется не вся область цели, а только отдельные фреймы, входящие в ее состав.

Во-вторых, возможна такая классификация метафорических моделей, когда за основу берется область источника, при этом продуктивные модели с одним источником способны моделировать сразу несколько областей цели.

Например:

ЖИЗНЬ – ЭТО ИСТОРИЯ

ЛЮБОВЬ – ЭТО ИСТОРИЯ

ПУТЕШЕСТВИЕ – ЭТО ИСТОРИЯ.

Каждая из предложенных классификаций может дать значимые результаты исследований, и выбор зависит исключительно от целей исследования. При выборе основания для классификации важной проблемой может стать определение состава фреймов, составляющих области источника и области цели. В соответствии с задачами каждого конкретного исследования возможно выделение различных типов моделей и различного состава фреймов и слотов внутри каждой модели.

Легко заметить, что онтологические и пространственные метафоры также отмечены «глубиной залегания» в языке и культуре. Пространственная метафора верха и низа прямо связана с мифологическими и религиозными представлениями о мире. И онтологические, и пространственные метафоры относятся к области бессознательного, структура языка и структура мышления здесь неразрывно связаны, и пространственные метафоры, как и онтологические, в лингвистической теории метафоры также не выделяются в специальный тип. Базовые метафоры, основанные на отождествлении различных объектов, относятся, по классификации Дж. Лакоффа и М. Джонсона, к структурным метафорам.

Различные типы концептуальных метафор, которые играют важную роль в нашей понятийной системе, формируют видение окружающего мира, способы изучения явлений и их осознания.

А.П. Чудинов предлагает следующую классификацию разрядов политической метафоры в России по области источника:

1. **антропоморфная метафора** – концепты «Анатомия», «Физиология», «Болезнь», «Семья», где человек воспринимает окружающий мир по собственному подобию;

2. **натуроморфная метафора** – концепты «Животный мир», «Мир растений», окружающий мир воспринимается через природу;

3. **социоморфная метафора** – концепты «Война», «Театр», «Преступность», реальность моделируется через понятия социума;

4. артефактная метафора – концепты «Дом», «Транспорт», «Домашняя утварь», где реалии представлены как предметы, созданные человеком [Чудинов 2003б: 77-78].

Следует отметить, что данная классификация основывается, прежде всего, на «наивных» или «обыденных» классификациях окружающей действительности, часто не только не совпадающих, но и противоречащих собственно научным классификациям.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что единой исчерпывающей классификации метафорических моделей не существует, и, более того, не может существовать, поскольку естественный язык (к которому принадлежат и метафорические словоупотребления) исключает саму возможность четкой и непротиворечивой организации входящих в него единиц.

В рамках настоящего исследования мы постараемся соединить достижения когнитивной науки при описании и распределении метафорических моделей по категориям с наглядностью представления моделей на основании областей мишени и источника.

Выводы по главе 1

Рассмотрев основные этапы метафоры с точки зрения когнитивной лингвистики, мы выяснили, что современные достижения этой науки позволяют рассматривать метафору как способ познания, категоризации и концептуализации. В современной лингвистике имеются различные подходы к изучению метафоры. В настоящее время большой популярностью пользуется метод когнитивного анализа, который впервые был введен в научное описание Дж. Лакоффом и М. Джонсоном. Авторы при описании метода сделали акцент на том, что сами процессы мышления человека в значительной степени метафоричны, а метафора не ограничивается только сферой языка. Другими словами, метафора как средство отражения повседневной действительности проявляется не только в языке, но и в мышлении, и в действии. Метафоризация – процесс образования метафоры – понимается учеными как когнитивный механизм, в основе которого лежит взаимодействие между двумя структурами знаний – когнитивной структуры «источника» и когнитивной структуры «мишени».

Было установлено, что основным термин когнитивной лингвистики – концептуализация, под которым понимается один из важнейших процессов познавательной деятельности человека, заключающийся в осмыслении поступающей к нему информации и приводящий к образованию концептов.

Существует множество трактовок термина «концепт», однако мы опираемся на определение, данное В.И. Карасиком, который полагает, что концепт – это многомерное ментальное образование, в составе которого выделяются образно-перцептивная, понятийная и ценностная стороны. В свою очередь концептуальная метафора – понимание одной концептуальной области (области мишени) посредством другой концептуальной области (области источника). Метафоризируемое явление, предмет или событие представляет собой концептуальную область мишени, тогда как концепты, используемые для его осмысления, относятся к области источника.

Рассмотрев понятия «дискурс» и «текст» можно утверждать, что текст создается в дискурсе и, несмотря на то, что эти два понятия следует различать, они не противопоставлены друг другу. Для нашего исследования из существующих в лингвистике типов дискурса релевантным представляется поэтический, под которым мы подразумеваем поэтический текст, погруженный в ту или иную лингвокультуру.

Изучение понятия поэтического дискурса позволило выделить следующие его уровни, а именно лексический, фонетический и грамматический.

Мы будем учитывать достижения когнитивной науки при описании и распределении метафорических моделей по категориям с наглядностью представления моделей на основании сфер мишени и источника.

ГЛАВА 2. МЕТАФОРИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВРЕМЕНИ В АМЕРИКАНСКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В рамках данной главы рассматриваются такие научные понятия как «языковая картина мира», «концептосфера», «темпоральность» и метод компонентного анализа, также здесь будут представлены метафорические модели времени, которые наиболее характерны для творчества таких американских поэтов как У. Оден и Р. Фрост.

2.1 Особенности языковой репрезентации понятия времени и темпоральности в разных картинах мира

Рассматриваемая нами категория времени является одной из универсальных категорий, определяющих устройство мира. Интерес к ней связан с важнейшей ролью в мировоззрения человека, в формировании его отношения к миру. Человек и время неотделимы. Как отмечает Н.Д. Арутюнова, «фактор времени <...> играет важнейшую роль в создании модели человека, а фактор человека – в моделировании времени [Арутюнова 1999: 688].

Проблема времени определяется Н.Н. Трубниковым как «специфическая проблема XX века», связанная с тем, что в XX веке, который характеризуется автором как век великих социальных форм, обнаруживается новое отношение к времени, острое ощущение зависимости от него, ощущение его причастности к человеческой жизни [Трубников 1987: 5].

Говоря о различиях во взгляде на мир, отраженных в языке Ю.Д. Апресян подчеркивает, что «свойственный языку способ концептуализации действительности (взгляд на мир) отчасти универсален, отчасти национально специфичен, так что носители разных языков могут увидеть мир немного по-разному, через призму своих языков» [Апресян 1995: 39].

В связи с этим, неудивительно, что понятие времени и единиц его измерения в культуре разных народов имеют свои, издавна сложившиеся национальные особенности, которые можно обнаружить в их языках. Более того, при описании разных языков лингвисты столкнулись с наличием в языках резко расходящихся явлений. Поиск причин этих расхождений невольно приводит к пониманию существования различных способов организации жизни различных результатов освоения мира, различных условий организации жизни, то есть всему тому, что в широком терминологическом смысле называется культурой народа [Иванова 2002: 8].

На семантику и употребление слова определенное влияние оказывают и разная лексико-фразеологическая сочетаемость, и социолингвистические коннотации, обусловленные культурой, обычаями, традициями разных коллективов.

Этническая и культурная обусловленность репрезентации времени, и изучение языковой репрезентации понятия «время» в современной лингвистике не мыслится без обращения к основам темпоральности. Лингвокультурный подход к исследованию темпоральности предопределил введение понятия «картина мира», обозначающего образ действительности, который человек имеет в виду, когда говорит. При этом важно помнить, что в любом лингвокультурном исследовании «языковая картина мира» всегда стоит «картина мира», отраженная средствами определенного языка, что позволяет говорить о «национальной картине мира» как об объективно существующей реальности.

Картина мира имеет первостепенное значение для человеческого общения. Так, по мнению В.И. Постоваловой, картина мира является «стержнем интеграции людей, средством гармонизации разных сфер человеческой жизнедеятельности в их связи между собой, и человеческое общение было бы невозможно без пересечения духовных миров людей, которое, в свою очередь, происходит за счет того, что существует общая для

них система миропредставлений» [Серебренников, Кубрякова, Постовалова 1988: 25].

Понятие «картина мира» необходимо рассматривать в одном ряду с понятием «концептосфера», введенным в научный оборот Д.С. Лихачевым. Концептосфера представляет собой совокупность концептов нации, она образована всеми потенциями концептов носителей языка. Чем богаче культура нации, ее фольклор, литература, наука, изобразительное искусство, исторический опыт, религия, тем богаче концептосфера народа [Лихачев 1993: 5]. Это определение как нельзя лучше определяет концептосферу времени.

О.А. Корнилов настаивает на том, что выражение «картины мира» в силу своей неопределенности не может фигурировать в рассуждениях без соответствующего уточнения, и предлагает использовать точные термины, каковыми предлагает считать следующие:

1. НКМ (научная картина мира) = инвариант научного знания человечества о мире на данном историческом этапе, результат отражения ПВК (пространственно-временного континуума) коллективным научным сознанием.

2. ННКМ (национальная научная картина мира) = инвариант научного знания о мире в языковой оболочке конкретного национального языка, т.е. НКМ, запечатленная в терминосистемах (языках науки) того или иного национального языка.

3. ЯКМ (языковая картина мира) = результат отражения объективного мира обыденным (языковым) сознанием того или иного языкового сообщества.

4. НЯКМ (национальная языковая картина мира) = результат отражения объективного мира обыденным (языковым) сознанием конкретного языкового сообщества, конкретного этноса.

5. ИНЯКМ (индивидуальная национальная языковая картина мира) = результат отражения объективного мира сознанием отдельного человека – носителем того или иного национального языка [Корнилов 1999: 112-115].

Далее, используя термин «языковая картина мира», мы будем говорить об американской национальной языковой картине мира, которая, как и любая другая, содержит как «общечеловеческие, универсальные концепты, так и концепты присущие только данному народу» [Попова, Стернин 2002: 55].

Одним из направлений современной когнитивной лингвистики является исследование индивидуально-авторской картины мира писателей. Как отмечает В.А. Маслова, индивидуально-авторская картина мира – это образ мира сквозь призму сознания, языка писателя, его духовной деятельности [Маслова 2004: 42-43]. Результатом этого субъективного отражения может по праву считаться текст, в котором содержатся индивидуально-авторские смыслы – концепты. При интерпретации и анализе художественных текстов именно концепты служат «отправными точками» для исследования авторской позиции.

В европейском и «белом» американском дискурсе, как правило, автор делает упор на развитие ограниченного числа концептов, которые могут не встретиться в другом художественном произведении. Так, присутствие фито- и зоо-морфизмов не предполагает параллельного прочтение камня, воды, ветра, покрова или концепта звука [подробнее см. Шустрова 2011].

Текст художественного произведения является продуктом культуры, к которой принадлежит автор, поэтому в ходе анализа художественного текста необходимо учитывать последние достижения лингвокультурологии. Следует отметить тот факт, что лингвокультурология рассматривает все языковые единицы (слова, идиомы, фразы, тексты и т.д.) как объективные элементы культуры. К субъективным элементам культуры, осуществляемым в языке, относятся лингвокультурные концепты [Slyshkin, Zheltukhina: 134]. Когнитивно-дискурсивный подход позволяет выявить языковую картину мира писателя, художественный дискурс которого оказывает воздействие на

мировоззрение социума, в основе которого лежит система общенациональных ценностей и ассоциаций определенной лингвокультуры. Изучение концептуальной метафоры в поэзии способствует отражению позиций писателей по отношению к реалиям американской действительности, а также описанию их концептосферы.

Язык располагает организованной системой морфологических, лексических, синтаксических средств участвующих в освоении человеком временной структуры. Лексические средства выражения времени, при этом, преобладают, поскольку именно на лексико-фразеологическом уровне языка наиболее очевидно зафиксированы элементы духовной культуры человека, связанные с осознанием темпоральных представлений.

Так А.В. Бондарко под темпоральностью понимает «функционально-семантическую категорию, опирающуюся на различные средства языкового выражения времени (морфологические, синтаксические, лексические), при этом критерием выделения категории служит общность семантической функции взаимодействующих элементов разных языковых уровней» [Бондарко 1967: 75].

В нашем понимании реальное время отражается в сознании человека в виде концептуального понятия времени, которое в свою очередь, репрезентируется языковыми средствами, составляющими категорию темпоральности.

Концептуальное время включает в себя следующие временные понятия: обобщенное представление о времени как длительности всего происходящего, из чего возникает возможность членить его на отрезки, которые можно измерить; понятие временной последовательности и одновременности; понятие направленности движения времени от прошлого к будущему, связанное с линейным восприятием времени [Ищук 1995: 27].

Категория темпоральности всегда была предметом пристального внимания лингвистов. Лингвистические исследования темпоральности характеризуются различными подходами и выбором объекта в зависимости от

поставленной цели. К области сопоставительного исследования темпоральной лексики относится работа С.Н. Вековищевой [2000]. Лексические средства выражения темпоральности описываются в работе М.В. Всеволодовой [1982]. Лексические средства выражения времени анализируются в работе Д.Г. Ищук [1995], только наречную темпоральность рассматривают Р.А. Семергей [1983], Г.М. Зельдович [1999]. Различные языковые средства темпоральности рассматриваются на материале других языков: английского [Бабушко 1998], немецкого [Волкова 1981; Терехова 2000], французского [Бутина 1996], этнокультурную специфику образа времени в сознании русских, казахов и англичан представляет в своем исследовании С.В. Дмитрюк [2001]. Время как культурный концепт анализируется в работе Э.Х. Бижевой [1999]. В работе М.В. Пименовой «Душа и дух: особенности концептуализации» подготовленной на материале русского и английского языков, одна из глав посвящена исследованию темпоральных признаков и концептов внутреннего мира [2003]. Фрагменты языковой картины времени подвергнуты тщательному анализу в монографии Е.С Яковлевой «Фрагменты русской языковой картины мира» (модели пространства, времени и восприятия [1994]. Описание категории времени в языке русской поэзии нашло отражение в работе Е.А. Стальмаховой [1998]. Из других направлений можно отметить, например, исследование специфики речевого функционирования категории «время» в автобиографической прозе [Погодина 2002]. Роль метафорической репрезентации времени в представлении индивидуально-авторской картины мира У.Х. Одена описывается в статье П.А. Гагариной, Е.В. Шустровой [2017].

В нашем исследовании анализируются модели метафоризации времени в американской поэзии, которые позволяют рассмотреть репрезентацию идеи времени как языковое воплощение идеи мира. Для успешного функционирования метафоры необходимо присутствие в сознании носителей языка развернутой системы ассоциаций. Несмотря на то, что в поэтических

текстах распространены субъективно-авторские метафорические конструкции, всё же в их основе лежат образы, ориентированные на систему общенациональных ценностей и ассоциаций, обеспечивающих результативное восприятие и успешную расшифровку метафор. Следовательно, по субъективно-авторским метафорам можно (с некоторой долей обобщения) судить о ментальных процессах, характерных для всего национального языкового сообщества.

2.2 Компонентный анализ ключевых лексем-репрезентантов

Говоря о методах лингвистического описания, которые традиционно применяются при изучении лексического уровня языка, можно выделить несколько направлений его анализа, например *на уровне лексико-грамматической группы*. Хорошо известны опыты классификации лексики, выражающей родство, называющей животных, артефакты. Одна из подробных классификаций была создана Ю.Д. Апресяном. Автор выделяет такие группы лексических единиц: слова с актантным значением (значение действия, состояния, свойства и т.д.); растения. Эта группа условно подразделяется на: а) плод; б) цветок; в) пищевой продукт; г) дерево (древесина этого дерева); животное. Здесь тоже выделяются подгруппы: а) мех животного; б) мясо животного; материал (изделие из этого материала), ткань (изделие из этой ткани); люди. В этой группе можно выделить такие подгруппы, как: а) часть тела человека; б) орган тела (заболевание этого органа). В число других групп представленной классификации входят: содержащее – содержимое; комната (мебель для комнаты); сосуд (количество вещества); музыкальный инструмент; событие; страна света; параметр; явление природы и др. [Апресян 1974: 193-203].

Н.Ю. Шведова, рассматривая имена существительные, выстраивает иерархическую систему, где детально представлены отношения между каждым из ярусов. Весь класс имен существительных разбивается на две большие группы: конкретнопредметных и абстрактных существительных.

Конкретно-предметные, в свою очередь, распадаются на терминологическую и нетерминологическую лексику. Во второй класс включаются: названия, общие для неживых предметов и живых существ; названия неживых предметов; названия живых существ и организмов. Каждая из этих подгрупп распадается на названия-квалификаторы (например, описывающие предметы по внешнему виду, форме, функции, состоянию и т.д.) и собственно названия [Шведова 1981: 166-179].

Такие классификации очень удобны для описания лексики, которая легко укладывается в ту или иную лексико-семантическую группу (ЛСГ). В то же время это не всегда возможно в отношении единиц, которые не обладают ярко выраженной общей семантикой, слов с более сложной семантической структурой, обозначающих не только конкретное, но и ряд абстрактных явлений. Кроме того, «парадигматические отношения в лексике не только, так сказать, многоступенчаты, но и неоднородны. Многие слова (взятые в одних и тех же значениях) являются одновременно членами не одной, а нескольких лексико-семантических парадигм, то есть входят в различные ряды, в которых слова противопоставлены друг другу по какому-то определенному семантическому признаку» [Шмелев 1964: 134].

Поэтому изучение таких единиц проводится либо на уровне всего комплекса значений каждой из лексем, либо на уровне лексико-семантических вариантов (семем), либо на уровне отдельных компонентов значения (сем).

Показательный пример анализа *на уровне лексико-семантических вариантов* приводит Э.М. Медникова. Иллюстрируя многоступенчатость и нелинейность парадигматических отношений, автор рассматривает слово *tenement*. С одной стороны, оно входит в лексико-семантическую парадигму *rooms, flat, suite, apartment* с общим значением конкретного помещения для жилья, состоящего из нескольких комнат. В то же время *tenement* – это член парадигмы (здание, сооружение), в рамках которой оно противопоставляется другим словам как определенный вид дома (“*a house divided into tenements*”).

Третий парадигматический ряд, в который входит слово *tenement*. складывается из слов *tenure, holding, tenantry*. Другим ярким примером таких многоступенчатых семантических отношений, может служить слово *man*, которое в зависимости от выбираемого лексико-семантического варианта может входить в оппозиции *man – woman, man – boy, man – master, man – officer* и т.д. [Медникова 1974: 51-54]. Как правило, лексике с широко развитой многозначностью противопоставлены слова узкой семантики: имена собственные, неологизмы, слова конкретно-предметного значения.

На уровне отдельных компонентов значения проводится исследование: семантической темы (архисемы, ядерной, идентифицирующей семы); дифференциальных компонентов (гипосем, дифференцирующих, различительных, когнитивных, эксплицитных сем); ассоциативных компонентов (потенциальных, дополнительных, коннотативных, имплицитных сем) [Васильев 1990; Гак 1966, 1977; Кузнецова 1982; Лайонз 1978; Никитин 1997; Шмелев 1964, 1973 и др.].

Исходя из концепции Д.Н. Шмелева [1973], в структуре лексического значения можно выделить семантические и ассоциативные признаки. Семантические признаки, в свою очередь, подразделяются на категориальные, дифференциальные и интегральные: категориальная сема обозначает постоянный, наиболее общий признак предмета, который входит в значения всех слов определенной лексико-семантической группы в качестве объединяющего компонента; категориальная сема обозначает обязательный, неустранимый признак предмета (т.е. такой признак, устранение которого лишает предмет качественной определенности и способности выполнять основную функцию); наличие категориальной семы определяет принадлежность слова к тому или иному лексико-семантическому полю.

Задача дифференциальных сем состоит в уточнении, конкретизации категориальных сем и определении места слова в лексико-семантической группе. Она служит для дальнейшего разграничения семантики слов,

имеющих одинаковые категориальные признаки. В частности, в ЛСГ «человек» может проводиться дальнейшая конкретизация признаков пола, возраста, национальности и т.д.

Суммируя вышесказанное, отметим, что при проведении исследований на уровне семантических признаков в структуре лексического значения слова принято выделять целый ряд компонентов, которые соотносятся с общими и частными признаками предмета или явления, с одной стороны, и системой ассоциаций, вызываемых этим предметом или явлением, с другой стороны. При этом ассоциативные компоненты не всегда представлены в структуре слова.

Влияние культуры, возможных схем образного мышления не могут сказаться на семантике. В нашем исследовании мы ориентировались на признание выделяемости слова как самостоятельной единицы языка и речи, наличия у слова сложной разложимой структуры, разложимой на компоненты. Был применен метод компонентного анализа значения лексических единиц, относящихся к концептосфере *time*.

Компонентный анализ основывается на утверждении, что «все значения, кроме тех, что совпадают с элементарными понятиями, состоят из компонентов, а именно, содержат более простые понятия, связанные зависимостями в целостную структуру значения» [Никитин 1997: 116].

Компонентный анализ значения «имеет задачей выявление семного состава и структуры семных связей значения. Его предметом в первую очередь являются лексические значения» [Там же: 117].

Метод компонентного анализа применяются в семасиологии уже довольно давно. Существует несколько способов их применения. Так, предпринимались попытки найти набор универсальных, независимых от анализируемого языка компонентов. К сожалению, эмпирические данные «скорее опровергают, чем подтверждают эту гипотезу» [Лайонз 1978: 499]. Что касается наиболее часто используемой методики вычленения сем как компонентов значения, то и тут есть свои трудности. Одна из них – это

наличие самых разнообразных классификаций сем. Можно встретить когнитивные (денотативные, референциальные, предметно-логические, интеллективные) и прагматические (коннотативные, эмотивно-оценочные, экспрессивно-стилистические) семы, экстралингвистически обусловленные и лингвистически обусловленные, центральные (ядерные) и периферийные, актуальные (актуализированные) и потенциальные, явные и скрытые (латентные), обязательные и факультативные (дополнительные), доминирующие и зависимые, узуальные и окказиональные, индуцирующие и индуцируемые, парадигматические и синтагматические, терминологические и нетерминологические, эксплицитные и имплицитные, идентифицирующие и дифференцирующие, идеосинкретические, категориальные (грамматические) семы, гиперсемы (классемы, маркеры, архисемы, родосемы), гипосемы (дифференциальные / различительные / дистинктивные семы, или дистингвишеры) [Васильев 1990: 90-105; Кузнецова 1982: 33-35; Лайонз 1978: 496; Никитин 1997: 106-122, 139 и др.]. Термину «сема» могут соответствовать термины «семантический признак», «семантический множитель», «семантический компонент», «элементарная значимость» [Лайонз 1978: 498]. Не вдаваясь в подробности различий, заметим, что в работе мы использовали термин «сема» как наиболее краткий и удобный.

В работе применен один из вариантов метода компонентного анализа, который заключается в последовательном сравнении словарных дефиниций анализируемых лексических единиц и вычленении их семантической структуры. На данном этапе исследования семантики слова традиционно применяется разновидность компонентного анализа – дефиниционный анализ. В данном исследовании дефиниционный анализ рассматривался как важная часть компонентного анализа, этап, на котором отбиралась эмпирическая база исследования.

Для того чтобы выделить наиболее частотные лексемы ключевой лексемы *time*, нами были взяты словари синонимов. Словарная статья из онлайн-словаря синонимов «**Merriam-Webster**»:

Synonyms of *time*:

1. a *particular point* at which an *event* takes place
2. an exciting or *noteworthy* event that one experiences firsthand
3. an extent of time associated with a *particular* person or thing
4. the *period* during which something exists, lasts, or is in progress

Словарная статья из «**Оксфордского онлайн-словаря синонимов**»:

Synonyms of *time*:

Noun

1. hour
2. *moment, point, point in time, occasion, hour, minute, second, instant, juncture, stage, phase*
3. while, spell, stretch, stint, span, season, *interval, period, period of time, length of time, duration, run, space, phase, stage, term*
4. *era, age, epoch, period, aeon, years, days*
5. *lifetime, life, life span, allotted span, days, time on earth, existence, threescore years and ten*
6. *heyday, day, hour, prime, best days/years, youth, vigour, springtime, salad days, maturity*
7. *situation, state of affairs, experience, life, way of life; conditions, circumstances, affairs, surroundings, environment, context, background, ambience, atmosphere*
8. *rhythm, tempo, beat, pulse, flow; metre, measure, cadence, pattern; accent, stress*

Словарная статья из онлайн-словаря «**Collins English Dictionary**»:

Synonyms of *time*:

Noun

1. *period*, while, term, season, space, stretch, spell, *phase*, *interval*, span, period of time, stint, *duration*, length of time, time frame, timeline
2. occasion, *point*, *moment*, hour, stage, instance, instant, point in time, juncture
3. age, days, *era*, year, date, generation, *duration*, epoch, chronology, aeon
4. experience, *life*, conditions, circumstances
5. tempo, beat, rhythm, measure, metre
6. lifetime, day, *life*, season, *duration*, *life span*, *allotted span*
7. heyday, prime, peak, hour, springtime, salad days, best years or days

Сводная дефиниция лексемы *time* дает значение «a particular point at which an event takes place». Для выявления идентификаторов мы разложили лексему *time* на семы:

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	point
ДС1 важность	important, noteworthy, notable
ДС2 длительность	length
ДС3 продолжительность	exist, last, continue, continuity, period of time, short, brief
ДС4 конкретность	particular, distinct
ДС5 связь с продолжительностью жизни	birth, death
ДС6 событие	event, process
ДС7 степень подготовки	planned, organized

Для наиболее частотных лексем этого ряда были подобраны словарные статьи в словарях американского английского:

1. американский онлайн-словарь английского языка «Merriam-Webster»;

2. оксфордский онлайн-словарь американского английского языка «Oxford Dictionary: US English»;

3. кембриджский онлайн-словарь американского английского языка «Cambridge Dictionary: Essential American English».

Duration *noun*

Согласно онлайн-словарю «Merriam-Webster»:

1. the period during which something exists, lasts, or is in progress

Согласно онлайн-словарю «Oxford Dictionary: US English»:

1. the time during which something continues

Согласно словарю «Cambridge Dictionary: Essential American English»:

1. the length of time that something lasts:

Duration – the period that something exists, lasts or continues

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	period
ДС1 длительность	length
ДС2 продолжительность	exist, last, continue

Event *noun*

Согласно онлайн-словарю «Merriam-Webster»:

Full Definition of EVENT:

a: something that happens: occurrence

b: a noteworthy happening

c: a social occasion or activity

Согласно онлайн-словарю «Oxford Dictionary: US English»:

1. a thing that happens, especially one of importance

1.1 a planned public or social occasion

Согласно словарю «Cambridge Dictionary: Essential American English»:

1. something that happens, especially something important or strange

2. a race, party, competition, etc. that has been organized for a particular time:

Event – something important or noteworthy happening or planned occasion

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	happening, occasion, activity
ДС1 важность	important, noteworthy, notable
ДС2 степень подготовки	planned, organized

Era *noun*

Согласно онлайн-словарю «**Merriam-Webster**»:

1. an extent of time associated with a particular person or thing

Согласно онлайн-словарю «**Oxford Dictionary: US English**»:

1. a long and distinct period of history with a particular feature or characteristic:

Согласно словарю «**Cambridge Dictionary: Essential American English**»:

1. a period of time in history that is special for a particular reason:

Era – a period of history associated with a particular person or thing

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	period
ДС1 конкретность	particular, distinct
ДС2 период времени	history

Interval *noun*

Согласно онлайн-словарю «**Merriam-Webster**»:

1. a break in continuity

Согласно онлайн-словарю «**Oxford Dictionary: US English**»:

1. a pause; a break in activity:

Согласно словарю «**Cambridge Dictionary: Essential American English**»:

1. a period of time between two things:

Interval – a break in continuity

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	break, pause
ДС1 продолжительность	continuity, period of time
ДС2 деятельность	activity

Life *noun*

Согласно онлайн-словарю «**Merriam-Webster**»:

1. the period during which something exists, lasts, or is in progress

Согласно словарю «**Cambridge Dictionary: Essential American English**»:

1. the time between a person's birth and his or her death:

Согласно онлайн-словарю «**Macmillan Dictionary: Free English Dictionary and Thesaurus**»:

1. the period of time from someone's birth until their death
2. the period of time during which something exists or continues

life of:

Life – the period of time during which something exists, lasts or continues; the time of time from someone's birth until their death

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	period of time
ДС1 продолжительность	exist, last, continue
ДС2 связь с продолжительностью жизни человека	birth, death

Moment *noun*

Согласно онлайн-словарю «**Merriam-Webster**»:

1. a particular point at which an event takes place

Согласно онлайн-словарю «**Oxford Dictionary: US English**»:

1. a very brief period of time:

1.1 an exact point in time:

1.2 an appropriate time for doing something; an opportunity:

1.3 a particular stage in something's development or in a course of events:

Согласно словарю «**Cambridge Dictionary: Essential American English**»:

1. a very short period of time:

2. a point in time:

Moment – a particular short point of time

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	point
ДС1 конкретность	exact, particular
ДС2 продолжительность	short, brief

Noteworthy *adjective*

Согласно онлайн-словарю «**Merriam-Webster**»:

Full Definition of NOTEWORTHY:

– worthy of or attracting attention especially because of some special excellence

Согласно онлайн-словарю «**Oxford Dictionary: US English**»:

– interesting, significant, or unusual:

Согласно словарю «**Cambridge Dictionary: Essential American English**»:

– deserving attention because of being important or interesting

Noteworthy – something that important or interesting and enough to be noticed

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	important
ДС1 степень интереса	interesting, attracting
ДС2 степень заметности	noticed, noteworthy

Particular *adjective*

Согласно онлайн-словарю «**Merriam-Webster**»:

Simple Definition of PARTICULAR:

– used to indicate that one specific person or thing is being referred to and no others

– special or more than usual

Согласно онлайн-словарю «**Oxford Dictionary: US English**»:

1. [ATTRIBUTIVE] Used to single out an individual member of a specified group or class

2. [ATTRIBUTIVE] Especially great or intense

3. insisting that something should be correct or suitable in every detail; fastidious:

Согласно словарю «**Cambridge Dictionary: Essential American English**»:

1. used to talk about one thing or person and not others

2. special

Particular – something special used to talk about one thing or person and not others

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	special
ДС1 исключительность	one, not others, individual, specific
ДС2 соответствие ситуации	correct, suitable

Period *noun*

Согласно онлайн-словарю «**Merriam-Webster**»:

– a length of time during which a series of events or an action takes place or is completed;

– a length of time that is very important in the history of the world, a nation, etc.;

a time that is very important in the life of a person.

Согласно онлайн-словарю «**Oxford Dictionary: US English**»:

1. a length or portion of time:

1.1 a portion of time in the life of a person, nation, or civilization characterized by the same prevalent features or conditions:

1.2 a major division of geological time that is a subdivision of an era and is itself subdivided into epochs, corresponding to a system in chronostratigraphy.

Согласно словарю «**Cambridge Dictionary: Essential American English**»:

1. a length of time:

Period – a length or portion of time that is completed

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	time
ДС1 длительность	length, portion
ДС2 важность	important
ДС3 завершенность	completed

Phase *noun*

Согласно онлайн-словарю «**Merriam-Webster**»:

1. a certain way in which something appears or may be regarded

Согласно онлайн-словарю «**Oxford Dictionary: US English**»:

1. a distinct period or stage in a process of change or forming part of something's development

Согласно словарю «**Cambridge Dictionary: Essential American English**»:

1. a stage or period that is part of a longer period:

Phase – a certain period or stage that is part of a process of change, a longer period or forming part of something's development

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	period, stage
ДС1 часть	process, part
ДС2 развитие	development

Point *noun*

Согласно онлайн-словарю «**Merriam-Webster**»:

1. a particular and often important moment in time
2. an interval of time just before the onset of something

Согласно словарю «**Cambridge Dictionary: Essential American English**»:

1. particular time in an event or process

Согласно словарю «**Macmillan Dictionary: Free English Dictionary and Thesaurus**»

1. a particular moment in time

Point – particular moment in time that connected with an event

Семы	Лексическая реализация
КЛС общая сема	moment, particular time
ДС1 событие	event, process
ДС2 важность	important

Подводя итог данному этапу работы, отметим, что применение метода компонентного анализа при изучении семантики лексических единиц, относящихся к концептосфере *time*, позволило:

- 1) описать структуру значения каждой единицы выборки;
- 2) определить ее место по отношению к другим значениям внутри лексико-семантической группы.

Подобная схематизация языковых реалий позволяет описать основной набор семантических компонентов, выделить основные лексико-семантические связи, характерные для языковой системы, определить значимость слова как члена семантического единства.

2.3 Модели темпоральных метафор в американской поэзии первой половины XX века, объединенные сферой-источником

В этой части нашего исследования приводится анализ метафорических моделей времени, выделенных методом сплошной выборки из поэтических текстов американских поэтов начала XX века. На материале поэтических текстов таких поэтов как Уистен Хью Оден и Роберт Ли Фрост мы проанализировали языковую реализацию и функционирование продуктивных метафорических моделей времени.

В работах отечественных лингвистов последних лет категория времени в творчестве У.Х. Одена и Р.Л. Фроста рассматривается с разных позиций. Так Л.Ц. Санжеева делает акцент на художественном времени и упоминает его разнонаправленность, обратимость и вневременность хронотопа У. Х. Одена [2014, 2015]. Д.С. Тавакалян трактует Время в поэзии У. Х. Одена как существо, поглощающее весь поток жизни, одновременно автор отмечает конечность времени для живого и его бесконечность для вселенной, «пустотность» времени У.Х. Одена [2011]. Безусловно, авторы обращают внимание и на грамматическую категорию времени. В частности, А.Н. Гребенев совершенно справедливо отмечает роль исторического настоящего в создании эффекта вневременности [2012]. Очень интересная трактовка художественного времени У.Х. Одена представлена в работах Д. В. Минахина [2007, 2008]. Способы авторского наполнения метафорической модели «ВРЕМЯ – НЕИЗБЕЖНОСТЬ КОНЦА/НЕИЗБЕЖНОСТЬ ПРИБЛИЖЕНИЯ СМЕРТИ» и трактовка Времени через ориентационные концептуальные оппозиции в поэзии У.Х. Одена описываются в статье П.А. Гагариной, Е.В. Шустровой [2017]. Основная часть имеющихся на данный момент зарубежных работ, в которых изучается творческое наследие У. Одена, относится главным образом к биографическим, либо освещает тематику и проблематику его поэзии [Davis A., Jenkins L.M. 2007, Emig R. 2000, Everett B. 1964, Fuller J. 2007, Johnson W.S. 1990, Mendelson E. 1991, Osborne Ch. 1980].

Что касается работ по Р.Л. Фросту, то отечественные лингвисты посвятили свои статьи в основном его биографии и анализу стихотворения «Stopping by Woods on a Snowy Evening» [Толмачев 2009, Николаева 2012].

В нашем исследовании, проанализировав 27 поэтических произведений вышеперечисленных поэтов, мы выделили 3 наиболее частотные группы метафорических моделей, объединенных сферой-источником, а также метафорические модели с отличными сферой-источником и сферой-мишенью:

1. Антропоморфная метафора (сфера-источник – ЧЕЛОВЕК).
2. Натуроморфная метафора (сфера-источник – ПРИРОДА).
3. Экзистенциальная метафора (сфера-источник – СУЩЕСТВОВАНИЕ).
4. Метафорические модели с отличными сферой-источником и сферой-мишенью (сфера-мишень – ЖИЗНЬ, сфера-источник – ЧАСТЬ ВРЕМЕНИ; сфера-мишень – ЛЮБОВЬ, сфера-источник – НАЧАЛО НОВОЙ ЖИЗНИ; сфера-мишень – ЛЮБОВЬ, сфера-источник – ПРИБЛИЖЕНИЕ КОНЦА).

2.3.1 Антропоморфная метафора

Антропоморфная метафора со сферой-источником «ЧЕЛОВЕК» насчитывает 25 контекстов, 61 метафорическое словоупотребление. В рамках группы антропоморфной метафоры насчитывается 5 моделей: ВРЕМЯ – ЧЕЛОВЕК, ВРЕМЯ – ПРОВИДЕЦ, ВРЕМЯ – НАБЛЮДАТЕЛЬ, ВРЕМЯ – СПУТНИК и ВРЕМЯ – СОПЕРНИК.

1. ВРЕМЯ – ЧЕЛОВЕК (16)

Данная модель в проанализированных произведениях таких поэтов как У.Х. Оден и Р.Л. Фрост, представляет собой классический пример персонификации.

В стихотворении У. Одена *As I Walked out One Evening* внимание лирического героя во время вечерней прогулки отвлекает перезвон часов, который раздаётся по всему городу:

But all the clocks in the city

Began to whirr and chime:

"O let not Time deceive you,

You cannot conquer Time.

[...]

Time watches from the shadow

And coughs when you would kiss.

[...]

Time breaks the threaded dances

And the diver's brilliant bow. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Когда своё слово в стихотворении берут городские часы, они через многочисленные олицетворения наделяют образ времени действиями, свойственными одушевлённому лицу, т.е. человеку (*deceive, watches, coughs, breaks*).

Stare, stare in the basin

And wonder what you've missed.

[...]

"O look, look in the mirror,

O look in your distress; [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Лексический повтор лексемы *look* заставляет чувствовать, как часы отчаянно хотят услышать и понять нас. Они хотят, чтобы мы взглянули в зеркало, зная, что нам, скорее всего, не понравится то, что мы увидим: "*O look, look in the mirror,*". Первая строка этой строфы перекликается с дальнейшей просьбой часов: "*Stare, stare in the basin*". Часы действительно хотят и призывают, чтобы мы посмотрели на себя.

В предыдущей строфе стихотворения *As I Walked out One Evening*, часы хотели, чтобы мы посмотрели на себя в зеркало ("*O look, look in the*

mirror,”), теперь они хотят, чтобы мы стояли у окна и смотрели на улицу: “*O stand, stand at the window*”:

O stand, stand at the window

As the tears scald and start [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Зеркало позволяет нам видеть отражение нас самих. Окно позволяет нам видеть мир снаружи. Куда бы мы ни посмотрели, мы видим, что время побеждает, следовательно, это вызывает такую реакцию как жгучие слезы (“*the tears scald*”).

Time will say nothing but I told you so,

Time only knows the price we have to pay; [If I Could Tell You,

W.H. Auden]

В стихотворении У. Одена *If I Could Tell You* в первой строфе время (“*Time*”) персонифицировано за счет использования заглавной буквы и приемов олицетворения, а также ему присущи действия, которые выполняют люди, такие как “*say*” и “*tell*”. Также здесь присутствует аллитерация: “*the price we have to pay*”. Возможно, это строка является напоминанием того, что за все придется платить, и валютой будет являться, скорее всего, смерть.

Голос часов в третьей строфе того же стихотворения вводит тему любви:

There are no fortunes to be told, although,

Because I love you more than I can say,

If I could tell you I would let you know. [If I Could Tell You, W.H. Auden]

Когда автор упоминает любовь в первый раз: “*I love you more than I can say*” – мы не уверены, какой это тип любви. В последней строке строфы (“*If I could tell you I would let you know*”), создается впечатление, что голос хочет сказать что-то, но не может. Всю эту строфу можно связать с сексуальной ориентацией У. Одена, который был гомосексуалистом. У. Оден жил в период времени, когда быть гомосексуалистом было незаконно. Таким образом, он показывает свое разочарование в этом стихотворении, так как он

не может показать свои истинные чувства и эмоции, и вынужден их скрывать.

If we should weep when clowns put on their show, [If I Could Tell You, W.H. Auden]

Клоуны (*clowns*) должны заставить нас смеяться, однако, голос часов в этом же стихотворении У. Одена заявляет, что нам положено рыдать: “*If we should weep*”.

Тема взаимообратимости жизни и смерти получает развитие в стихотворении *No Time* того же автора:

Clocks cannot tell our time of day

For what event to pray, [No Time, W.H. Auden]

Время, часы и голос – это то, с чего начинается это стихотворение: “*Clocks cannot tell our time of day*”. Данный образ, с одной стороны, озадачивает читателя своей парадоксальностью, а с другой – заставляет задуматься над философским вопросом о его сущности. Далее следует пояснение:

Because we have no time, because

We have no time until

We know what time we fill [No Time, W.H. Auden]

В этих строках используется синтаксический приём повтора, но со смещением ритма: “*Because we have no time, because / We have no time until*” – это создаёт ощущение того, что с читателем действительно разговаривают часы. Они дают собственное объяснение: “*We have no time until / We know what time we fill*”. В следующих строках продолжает звучать голос времени, который заставляет задуматься о том, каким образом тратится время, и по какой причине оно постоянно меняется:

Why time is other than time was.

Nor can our question satisfy

The answer in the statue’s eye. [No Time, W.H. Auden]

2. ВРЕМЯ – ПРОВИДЕЦ (13)

Данная модель представляет пример того, как время в метафорическом смысле имеет способность предсказывать события и будущее.

Лирический герой в стихотворении У. Одена *Lullaby* говорит о некоторых странных персонажах, а именно о “*fashionable madmen*”:

And fashionable madmen rise
Their pedantic boring cry:
Every farthing of the cost,
All the dreaded cards foretell,
Shall be paid, but from the night
Not a whisper, not a thought,
Nor a kiss nor look be lost. [Lullaby, W.H. Auden]

Эти безумные мужчины часть воображения героя. Нудный крик (“*pedantic boring cry*”) будто читает нотацию о том, что за удовольствие надо платить. Эта идея скрывается за метафорическими образами денег и карт: “*Every farthing of the cost / All the dreaded cards foretell, / Shall be paid*”. Внушающие страх карты (“*dreaded cards*”) скорее всего, являются картами Таро, которые предназначены предсказывать будущее. Возможно, в этих строках подразумевается то, что мы должны поступать так, как предсказывают карты Таро, то есть, мы не имеем никакого выбора в жизни.

Но ничто не может сломить дух влюблённого лирического героя, который, невзирая на неизбежность расплаты твёрдо верит в то, что он не пожалеет о времени, проведённом с любимым человеком и будет хранить каждую мелочь, которая их связывает: “*but from the night / Not a whisper, not a thought, / Nor a kiss nor look be lost*”. Для лирического героя не имеет значения, что происходит снаружи. Все, чего он хочет – это помнить ночь, которую он провел со своей возлюбленной. Повторяющиеся и параллельные фразы, которые начинаются с частицы “*Not*” подчеркивают это. Не имеет значения, как быстро летит время и пытается стереть прошлое. Герой будет держаться за каждую деталь той ночи.

Использование в поэтическом произведении У. Одена *If I Could Tell You* личного местоимения “I” и строки “*If I could tell you I would let you know*” дает понять читателю, что стихотворение ведется от первого лица единственного числа:

Time will say nothing but I told you so,

Time only knows the price we have to pay;

If I could tell you I would let you know. [If I Could Tell You, W.H. Auden]

Создается впечатление, что как будто бы голос разговаривает с читателем. Иное толкование может содержать религиозную отсылку на эту строку. Голос, если сможет, ответит читателю на необъяснимые вопросы, такие, например, как вопросы, имеющие религиозный характер, о смысле жизни или о значении прошлого и будущего, но он не может. Тот факт, что время знает нашу судьбу заранее, дает ему обладание богоподобными качествами.

If we should weep when clowns put on their show,

If we should stumble when musicians play,

Time will say nothing but I told you so. [If I Could Tell You, W.H. Auden]

В этих строках клоуны (*clowns*) больше не приносят радости, а танцуют под музыку, вероятность споткнуться и упасть возрастает из-за того, что люди становятся старше: “*If we should weep when clowns put on their show, / If we should stumble when musicians play,*”. У. Оден напоминает нам, что только часы знают, когда это произойдет, когда наступит момент того, что детство ушло навсегда: “*Time will say nothing but I told you so*”. Из фразы “*I told you so*” становится ясно, что время знает нашу судьбу заранее, так как будто наши судьбы predetermined, и нам остается только принять это как факт.

В четвертой строфе этого же стихотворения любовь представлена как конец природного цикла:

The winds must come from somewhere when they blow,

There must be reasons why the leaves decay;

Time will say nothing but I told you so. [If I Could Tell You, W.H. Auden]

Эта строфа является причинно-следственной связью того, что многие вещи случаются по причине, а не просто так. Стихотворение может быть связано с темой любви: вместе с тем как разлагаются листья (*“the leaves decay”*), романтика также уходит и остается в прошлом. Возможно, осень изображает конец любви и «распад» отношений. С другой стороны, «распад» мог быть призван напомнить нам о цикличности жизни и смерти – еще один неизбежным следствием времени.

Автор в этом же поэтическом произведении использует жесткую поэтическую форму с повторяющимися строфами, известную как вилланелла:

Refrain 1 **Time will** say nothing but I told you so

Line 2

Refrain 2 If I could tell you I would let you know

Line 4

Line 5

Refrain 1 **Time will** say nothing but I told you so

Line 7

Line 8

Refrain 2 If I could tell you I would let you know

Line 10

Line 11

Refrain 1 **Time will** say nothing but I told you so

Line 13

Line 14

Refrain 2 If I could tell you I would let you know

Line 16

Line 17

Refrain 1 **Will Time** say nothing but I told you so?

Refrain 2 If I could tell you I would let you know [If I Could Tell You,

W.H. Auden]

Классическая вилланела в поэзии – это стихотворение, состоящее из 19 строк: пяти трехстиший и одного завершающего четверостишия. Первая и третья строки первого трехстишия по очереди повторяются в последних

строках последующих трёхстиший (рефрен), а также в третьей и четвёртой строках завершающего четверостишия. Такая структура и последовательность строк в стихотворении может отражать характеристики времени. Мы можем заранее определить, когда какая строка будет повторяться, вероятно, так же, как время способно заранее предопределить нашу судьбу.

3. ВРЕМЯ – НАБЛЮДАТЕЛЬ (19)

Эта модель показывает то, как время может оставаться сторонним наблюдателем происходящих событий.

В стихотворении У. Одена *As I Walked out One Evening* время (*time*) наблюдает из тени:

Time watches from the shadow

And coughs when you would kiss [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Оно смотрит на влюбленных, главных героев этого поэтического произведения, которые думают, что они не попадут под его влияние.

В этом же стихотворении часы разговаривают:

In headaches and in worry

Vaguely life leaks away,

And Time will have his fancy

Tomorrow or today. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Ежедневные трудности жизни выступают в качестве их инструмента: головные боли (*headaches*) и беспокойства (*worry*). В данном поэтическом произведении прослеживается идея о незаметности воздействия времени на окружающую действительность, как бы со стороны наблюдателя. Это отражается в строках “*In headaches and in worry / Vaguely life leaks away*”. Здесь время представлено в двух метонимиях: “*In headaches and in worry*” и “*life*”. В первом случае скрывается идея «в любой ситуации», во втором – жизнь рассматривается как часть концепта времени.

В стихотворении У. Одена *The Unknown Citizen* приводится исчерпывающая характеристика «неизвестного гражданина», основанная на перечислении фактов и описаний:

He was found by the Bureau of Statistics to be
One against whom there was no official complaint,
And all the reports on his conduct agree
That, in the modern sense of an old-fashioned word he was a saint,
For in everything he did he served the Greater Community. [The Unknown Citizen, W.H. Auden]

Здесь избыток глаголов помогает создать полное представление о его биографии, которая была всецело направлена на служение «Великому обществу»: “*For in everything he did he served the Greater Community*”. Помимо этого, его в самом начале сравнивают со «святым» (*a saint*). Антитеза “*in a modern sense of an old-fashioned word*” звучит как некоторое оправдание заслуженности столь высокого титула.

Except for the War till the day he retired
He worked in a factory and never got fired,
But satisfied his employers, Fudge Motors Inc.
Yet he wasn't a scab or odd in his views,
For his Union reports that he paid his dues,
(Our report on his Union shows it was sound)
And our Social Psychology workers found
That he was popular with his mates and liked a drink.
The Press are convinced that he bought a paper every day
And that his reactions to advertisements were normal in every way.
Policies taken out in his name prove that he was fully insured,
And his Health-card shows he was once in hospital but left it cured. [The Unknown Citizen, W.H. Auden]

Что касается деятельности «неизвестного гражданина», здесь приводится следующий перечень: *worked in a factory, never got fired, satisfied*

his employers, paid his dues, liked a drink, bought a paper every day, left the hospital cured, retired. Данная цепочка глаголов формируют образ человека, которому государство воздвигло памятник, иными словами, образ идеального, по общим и общественным меркам, гражданина.

Особого внимания заслуживают эпитеты, которыми наделяют такого человека: *not a scab or odd, popular with his mates, fully insured.* Такие эпитеты были даны гражданину государством, что позволяет сделать вывод о «правильности и удобстве» его существования именно для государства.

The Press are convinced that he bought a paper every day
And that his reactions to advertisements were normal in every way.

[...]

And had everything necessary to the Modern Man,
A phonograph, a radio, a car and a frigidaire. [The Unknown Citizen,
W.H. Auden]

Особое внимание следует уделить тропам с оттенком иронии. Например, “*normal reactions to advertisements*” позволяет предположить, что “нормальная реакция на рекламы” может означать подверженность её влиянию, (что может быть выгодно для государства). А набор «Всё, что нужно современному мужчине» (*a phonograph, a radio, a car and a frigidaire*) показывает заурядность и ограниченность его интересов.

Our researchers into Public Opinion are content
That he held the proper opinions for the time of year;
When there was peace, he was for peace: when there was war, he went.
He was married and added five children to the population,
Which our Eugenist says was the right number for a parent of his generation.
And our teachers report that he never interfered with their education. [The
Unknown Citizen, W.H. Auden]

Одной из самых ярких характеристик, пожалуй, являются особенности его идейных взглядов: “*held proper opinions for the time of year*”, в которых чувствуется как абсурдность, так и ирония лирического героя. С иронией

описывается его вклад «правильного количества детей в численность населения»: “...added children to the population / Which our Eugenist says was the right number for a parent of his generation”, а также «вклад» в их образование: “And our teachers report that he never interfered with their education”.

Одну из ключевых идей несёт финальное двустишие:

Was he free? Was he happy? The question is absurd:

Had anything been wrong, we should certainly have heard. [The Unknown Citizen, W.H. Auden]

Несмотря на то, что о названном гражданине было собрана исчерпывающая информация о его жизнедеятельности, здесь нет ни одной характеристики, которая бы как-то отличала его от толпы. Система обезличила его настолько, что помимо сухой статистики не осталось информации о его чувствах, идеях, личности, ни даже имени. Здесь система напоминает некоторое подобие бесчувственного и, в некоторой степени, деспотичного «Большого брата» Дж. Оруэлла, который, с одной стороны, полностью осведомлён о своих подопечных, а с другой – полностью подавляет их волю, приравнивая к собственным удобным стандартам.

4. ВРЕМЯ – СПУТНИК (10)

Данная модель представляет время в роли спутника, человека, который находится рядом.

В стихотворении Р. Фроста *My November Guest* печаль (*sorrow*) представляется в образе женщины (“*she’s here with me*”), к которой поэт относится с теплотой и нежностью:

My Sorrow, when she’s here with me,

Thinks these dark days of autumn rain

Are beautiful as days can be; [My November Guest, R.L. Frost]

В самой первой строке этого поэтического произведения поэт отмечает пик единения со своим горем. Местоимения “*My*” и “*me*” вместе были использованы в том же самом предложении, как отражение настроений

поэта. Скорбь (*Sorrow*) в стихотворении персонифицирована и графически выделена. Она как спутник в жизни поэта.

Во время прогулки с поэтом, печаль говорит о прекрасных осенних днях:

She loves the bare, the withered tree;

She walks the sodden pasture lane [My November Guest, R.L. Frost]

Она находит истинное наслаждение, смотря на голые и засохшие деревья (*the bare, the withered tree*).

Печаль поэта умеет находить красоту в серых осенних днях:

She's glad the birds are gone away,

She's glad her simple worsted gray

Is silver now with clinging mist.

[...]

The desolate, deserted trees,

The faded earth, the heavy sky,

The beauties she so truly sees,

She thinks I have no eye for these,

And vexes me for reason why. [My November Guest, R.L. Frost]

Для осени характерен отлет птиц ("*the birds are gone away*"), голые деревья ("*The desolate, deserted trees*"), пустынная земля ("*The faded earth*"), мрачное и тяжелое небо ("*the heavy sky*"). Строки "*Simple worsted gray / Is silver now with clinging mist*" – отражают общее настроение стихотворения, состоящее в сосуществовании радости и печали. Она жалуется, что поэт не в состоянии испытать радость в это время года и просит объяснений: "*The beauties she so truly sees, / She thinks I have no eye for these, / And vexes me for reason why*".

Not yesterday I learned to know

The love of bare November days [My November Guest, R.L. Frost]

Тем не менее, последняя строфа этого стихотворения показывает, что поэт в стихотворении пришел к тому, что он все-таки признает красоту,

содержащегося в скорбном времени, который принес ноября в его жизнь:
“*The love of bare November days*”.

5. ВРЕМЯ – СОПЕРНИК (3)

Анализ данной модели представляет время в качестве соперника, того кому нужно противостоять в чем-либо.

Внимание лирического героя в стихотворении *As I Walked out One Evening* на прогулке от песни влюбленных отвлекает перезвон часов, который раздаётся по всему городу:

And down by the brimming river

I heard a lover sing

[...]

But all the clocks in the city

Began to whirr and chime:

O let not Time deceive you,

You cannot conquer Time. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Герой становится невольным свидетелем противостояния одинокого голоса любви (“*I heard a lover sing*”) целому хору звонящих часов (“*But all the clocks in the city / Began to whirr and chime*”). Через метонимии голоса влюблённого человека (который выступает за любовь) и всех городских часов (которые в данном случае олицетворяют время) выражается своего рода соперничество между любовью и временем.

В этом же стихотворении У. Одена особое внимание следует уделить строке: “*You cannot conquer Time*”, в которой глагол *conquer* наделяет образ времени дополнительным значением:

But all the clocks in the city

Began to whirr and chime:

O let not Time deceive you,

You cannot conquer Time. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Согласно анализу дефиниций из Кембриджского словаря, глагол *conquer* означает взятие под контроль какой-либо территории или нанесение

поражения какому-либо народу путем войны. Если время – это то, что можно или нельзя «завоевать» или то над чем можно «одержать победу», значит, это ценность, для присвоения которой необходимо применить силу. Здесь включается сопоставление с битвой или сражением, которое заведомо приведёт к поражению – это, в свою очередь отсылает читателя к идее о «проигрышной войне с непобедимым соперником».

Антропоморфная метафора в поэтических произведениях У. Одена и Р. Фроста представляет концепт Время в основном через персонификацию, выделенную графически (*Time; Sorrow*), а также олицетворения (*Time watches from the shadow; Time will say nothing*). Менее частотными являются лексические и синтаксические повторы (*O look, look in the mirror; Stare, stare in the basin*). Этот тип метафоры прослеживается в стихотворениях У. Одена значительно чаще, нежели чем у Р. Фроста. В свою очередь Р. Фрост тяготеет представлять темпоральный концепт через метафоры натуроморфного типа.

2.3.2 Натуроморфная метафора

В рамках натуроморфной метафоры мы рассмотрели ряд метафорических моделей со сферой-источником «ПРИРОДА» и сферой-мишенью «ВРЕМЯ». Природа, природные явления, мир животных и растений представляют богатый спектр источников метафоризации. Данная группа насчитывает 24 контекста и 51 метафорическое словоупотребление, которые подразделяются на 6 метафорических моделей: ВРЕМЯ – ПРИРОДНОЕ ЯВЛЕНИЕ, ВРЕМЯ – НАЧАЛО ПРИРОДНОГО ЦИКЛА, ВРЕМЯ – ЗАВЕРШЕНИЕ ПРИРОДНОГО ЦИКЛА, ВРЕМЯ – ВОДА, ВРЕМЯ – ЖИВОТНОЕ, ВРЕМЯ – ЦВЕТОК. СМ. ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

2.3.3 Экзистенциальная метафора

В рамках экзистенциальной метафоры, в которую входят представление о таких экзистенциальных категориях как жизнь и смерть, начало и конец, прошлое, настоящее и будущее. Данная группа является

наиболее продуктивной и насчитывает 80 контекстов и 222 метафорических словоупотребления. Нами было рассмотрено 12 метафорических моделей со сферой-источником «СУЩЕСТВОВАНИЕ» и сферой-мишенью временем: ВРЕМЯ – ПРОШЛОЕ, ВРЕМЯ – «ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС»/НАСТОЯЩЕЕ, ВРЕМЯ – БУДУЩЕЕ, ВРЕМЯ – ДЕТСТВО, ВРЕМЯ – СТАРОСТЬ, ВРЕМЯ – НЕИЗБЕЖНОСТЬ КОНЦА/ПРИБЛИЖЕНИЕ СМЕРТИ, ВРЕМЯ – ЦИКЛИЧНОСТЬ, ВРЕМЯ – БЫСТРОТЕЧНОСТЬ, ВРЕМЯ – ПУТЬ, ВРЕМЯ – ПОВСЕДНЕВНОСТЬ/ОБЫДЕННОСТЬ, ВРЕМЯ – НЕВЕДОМАЯ СИЛА, НОЧНОЕ ВРЕМЯ – ОДИНОЧЕСТВО. СМ. ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

2.3.4 Метафорические модели с отличными сферой-источником и сферой-мишенью

В рамках метафорических моделей в поэтических произведениях У.Х. Одена и Р.Л. Фроста, которые отличаются сферой-источником и не вписываются ни в антропоморфную, ни в натуроморфную, ни в экзистенциальную метафору в полной мере было выделено 3 метафорические модели: ЖИЗНЬ – ЧАСТЬ ВРЕМЕНИ, ЛЮБОВЬ – НАЧАЛО НОВОЙ ЖИЗНИ, ЛЮБОВЬ – ПРИБЛИЖЕНИЕ КОНЦА. Насчитывается 10 контекстов и 27 метафорических словоупотреблений. СМ ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Выводы по главе 2

Рассмотрев категорию времени в разных языковых картинах мира, мы пришли к выводу о том, что понятие времени и его единиц измерения в культуре разных народов имеют свои сложившиеся национальные особенности, которые можно обнаружить в их языках.

Этническая и культурная обусловленность репрезентации времени, а также изучение языковой репрезентации понятия «время» в современной лингвистике не мыслится без обращения к основам темпоральности. В нашем исследовании мы будем опираться на определение темпоральности данное А.В. Бондарко – функционально-семантическую категорию, опирающуюся на различные средства языкового выражения времени (морфологические, синтаксические, лексические), при этом критерием выделения категории служит общность семантической функции взаимодействующих элементов разных языковых уровней.

В нашем понимании реальное время отражается в сознании человека в виде концептуального понятия времени, которое в свою очередь, репрезентируется языковыми средствами, составляющими категорию темпоральности.

Говоря о методах лингвистического описания, которые традиционно применяются при изучении лексического уровня языка, можно выделить несколько направлений ее анализа, например на уровне лексико-грамматической группы, на уровне лексико-семантических вариантов, на уровне семантических признаков, на уровне отдельных компонентов значения и т.д.

При проведении исследования на уровне семантических признаков в структуре лексического значения слова был выделен ряд компонентов, который соотносится с признаками предмета, с одной стороны, и системой ассоциаций, вызываемых этим предметом или явлением, с другой стороны. В ходе компонентного анализа дефиниции *time* коннотативный компонент не представлен.

В данном исследовании метод компонентного анализа позволил выделить семы, присущие внешней оболочке американского варианта английского языка.

В данной главе на материале поэтических произведений американских поэтов первой половины XX века, мы рассмотрели наиболее характерные для выбранного нами дискурса метафорические модели, объединенные различными сферами-источниками. На основании полученных данных мы сделали следующий вывод: наиболее частотные метафорические модели, обнаруженные в поэтических произведениях американских поэтов начала XX века, таких как У.Х. Оден и Р.Л. Фрост, принадлежат к группе экзистенциальных метафор, объединенных сферой-источником «СУЩЕСТВОВАНИЕ» (80 контекстов и 222 метафорических словоупотребления). Примерно равными по количеству представленных контекстов и метафорических словоупотреблений стали антропоморфные метафоры, принадлежащие к группе со сферой-источником «ЧЕЛОВЕК» (25 контекстов и 61 метафорическое словоупотребление) и натуроморфные метафоры со сферой-источником «ПРИРОДА» (24 контекста и 51 метафорическое словоупотребление).

На основе компонентного анализа ключевых лексем-репрезентантов и анализа метафорических словоупотреблений поэтических произведений американских поэтов первой половины XX века можно сделать вывод о том, что в словарных статьях у лексемы *time* отсутствие эмоциональной окраски и стилистических помет свидетельствует о непредставленности коннотативных компонентов, а в американском поэтическом дискурсе в основе лежат не только образы, ориентированные на систему общенациональных ценностей и ассоциаций, которые обеспечивают эффективное восприятие и успешную расшифровку метафор, но и индивидуально авторские способы оформления темпоральной концептуальной метафоры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По результатам проделанной работы стоит сказать, что мы достигли поставленной цели, а именно выявили особенности метафорического освоения времени на материале американской поэзии первой половины XX века. Для реализации этой цели мы описали историю изучения термина «концептуальная метафора», рассмотрели точки зрения многих ученых-исследователей на этот феномен, изучили определение понятия «метафорическая модель», также мы описали и распределили метафорические модели времени по категориям с наглядностью их представления на основании областей цели и источника. В ходе исследования нами были изучены особенности языковой репрезентации понятия времени и темпоральности в разных картинах мира и проведен компонентный анализ ключевых лексем-репрезентантов.

Анализ отобранных контекстов выявил общие лингвокультурные и индивидуально авторские способы оформления темпоральной концептуальной метафоры в американской поэзии первой половины XX века с точки зрения когнитивного подхода.

В данной работе на материале поэтических произведений таких американских поэтов первой половины XX века как У. Оден и Р. Фрост, мы рассмотрели наиболее характерные для выбранного нами дискурса метафорические модели, которые были классифицированы на основании области мишени метафоризации, поскольку для структурирования наиболее значимых концептов авторы используют множество различных источников.

На основании полученных данных мы сделали следующий вывод: наиболее частотные метафорические модели, обнаруженные в поэтических произведениях У. Одена и Р. Фроста, принадлежат к группе экзистенциальных метафор, объединенных сферой-источником «СУЩЕСТВОВАНИЕ» (80 контекстов и 222 метафорических словоупотребления). Наиболее продуктивными метафорическими моделями

в творчестве поэтов являются ВРЕМЯ – НЕИЗБЕЖНОСТЬ КОНЦА/ПРИБЛИЖЕНИЕ СМЕРТИ (70 метафорических словоупотреблений) и ВРЕМЯ – ПУТЬ (29 метафорических словоупотреблений). Поэты вводят в свое творчество такие абстрактные понятия, как Время, Жизнь, Смерть, Путь, Повседневность, Быстротечность, Цикличность, которые являются одновременно проекцией вещей в реальном мире и основой их поэтического бытия. Примерно равными по количеству представленных контекстов и метафорических словоупотреблений стали антропоморфные метафоры, принадлежащие к группе со сферой-источником «ЧЕЛОВЕК» (25 контекстов и 61 метафорическое словоупотребление) и натуроморфные метафоры со сферой-источником «ПРИРОДА» (24 контекста и 51 метафорическое словоупотребление). Концепт ВРЕМЯ в антропоморфной представляет собой пример персонификации, а в натуроморфной метафоре имеет много общего с природными явлениями в проанализированных произведениях поэтов. Также нами было выделено 3 метафорические модели, не входящие в приведенные выше: ЖИЗНЬ – ЧАСТЬ ВРЕМЕНИ, ЛЮБОВЬ – НАЧАЛО НОВОЙ ЖИЗНИ, ЛЮБОВЬ – ПРИБЛИЖЕНИЕ КОНЦА (10 контекстов и 27 метафорических словоупотребления).

Действительность, какой ее постигают У. Оден и Р. Фрост, является формой странствия (ВРЕМЯ – СПУТНИК, ВРЕМЯ – ПУТЬ). Так, через понимание своей эпохи У. Оден пытался разобраться в своем внутреннем мире (*Musée des Beaux Arts* (1938), *A New Age* (1939)). Р. Фрост, в свою очередь, делал акцент в основном на природной составляющей (*My November Guest* (1913), *Reluctance* (1913), *The Pasture* (1915), *Stopping by Woods on a Snowy Evening* (1923)). Герой поэзии Р. Фроста остается наедине с ее мифологической и пугающей сущностью – что примечательно, сам принимает решения на фоне происходящих событий. Возможно, об одном из подобного рода решений написаны стихотворения *The Road Not Taken* (1916) и *Nothing Gold Can Stay* (1923). У. Оден через переосмысление абстрактных категорий (Любовь, Одиночество, Жизнь, Смерть) воссоздает в своей поэзии

имитацию человеческой жизни. Человек в его стихотворениях чаще беспомощен, и знает, что контроль происходящих событий ему не подвластен (*As I Walked out One Evening* (1937), *If I Could Tell You* (1940)). Использование метафор, представленных лексемой *time*, а также другими дифференциальными семами, демонстрируют в некоторой степени отношение авторов к происходящему. Темпоральная лексика (*time, year, moment, hour*) используется поэтами преимущественно не в прямом словарном значении, а в метафорическом, т.е. прослеживается авторское начало в поэтических произведениях У. Одена и Р. Фроста. Изучение темпоральной концептуальной метафоры способствует отражению позиции писателей по отношению к реалиям американской действительности, а также описанию их концептосферы.

Проанализировав результаты исследования, мы пришли к следующим выводам:

1. наиболее употребляемыми темпоральными метафорами в американском поэтическом дискурсе первой половины XX века являются экзистенциальные метафоры, т.к. одной из основных жизненных позиций человека является его позиция пассивного принятия жизни, которая отражается в метафорических моделях, интерпретирующих абстрактные сущности как активных субъектов, оказывающих воздействие на человека либо независимо от него перемещающихся в пространстве, наделяя абстрактные сущности способностью действовать независимо от человека. Не так часто, но в образах присутствует идея того, что человек имеет возможность контролировать происходящее в его жизни, т.е. в метафорах времени отражены выражение идей о контролируемости жизни;

2. коннотативный компонент в ключевых лексемах-репрезентантах лексемы *time* не представлен.

Для успешного функционирования метафоры необходимо присутствие в сознании носителей языка развернутой системы ассоциаций. Несмотря на то, что в поэтических текстах американских поэтов первой половины XX

века ключевыми являются субъективно-авторские метафорические конструкции, все же способы репрезентации реалий не полностью зависят от индивидуальности автора. Творчество любого поэта содержит некие национально-культурные универсалии, так как сознание поэта формируется в определенной культурной среде.

Мы считаем наиболее перспективным направлением дальнейшего исследования изучение специфики метафоризации времени на материале не только американского англоязычного поэтического дискурса, но и британского, с учетом его лингвокультурологических особенностей, а также результативными, на наш взгляд, могут стать работы, выполненные в области интересов, посвященные детальному изучению метафоризации времени не только в рамках поэтического, но и прозаического дискурса.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Печатные издания

1. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – М.: Наука, 1974. – 367 с.
2. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 1995. №1. – С. 37-67.
3. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. / П.Е. Бухаркин. – М.: Наука, 2002. – 384 с.
4. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
5. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 896 с.
6. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267-280.
7. Бабушко С.Р. Категориальное пространство локативных и темпоральных наречий современного английского языка: Автореф. дис. канд. филол. наук. – Киев: КГЛУ, 1998. – 18 с.
8. Баранов А.Н. О типах сочетаемости метафорических моделей // Вопр. языкознания, 2003. - №2. – С. 73-94.
9. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора. Материалы к словарю. – М.: Институт русского языка АН СССР, 1991. – 193 с.
10. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Словарь русских политических метафор. – М.: Помовский и партнеры, 1994. – 351 с.
11. Бижева З.Х. Культурные концепты в адыгской языковой картине мира: Дис. док. филол. наук. – Нальчик, 1999. – 302 с.
12. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. – Тамбов: Тамбов. гос. ун-т., 2000. – 123 с.

13. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики / Н.Н. Болдырев // Вопр. когнитивной лингвистики. – 2004. №1. – С. 18-36.
14. Бондарко А.В., Буланин Л.Л. Русский глагол. – Л.: Просвещение, 1967. – 190 с.
15. Будаев Э.В. Метафорическое моделирование постсоветской действительности в российском и британском политическом дискурсе: Дис. ...канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2006. – 232 с.
16. Бутина Е.В. Темпоральные устойчивые словосочетания в современном французском языке: Автореф. дис. .канд. филол. наук. – М., 1996. – 16 с.
17. Валгина Н.С. Современный русский язык: Синтаксис: Учебник / Н.С. Валгина. – 4-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 2003. – 416 с.
18. Вандриес Ж. Язык. – М.: Соцэкгиз, 1937. – 174 с.
19. Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика. – М.: Высшая школа, 1990. – 176 с.
20. Вековищева С.Н. Взаимобусловленность и взаимозависимость категорий пространства и времени в художественном тексте на материале английского и русского языков в сопоставительно-переводческом аспекте: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – М., 2000. – 22 с.
21. Волкова Е.А. Функционирование наречий темпоральной семантики в современном немецком языке: Автореф. дис. .канд. филол. наук. Л., 1981. – 24 с.
22. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт. Становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филол. науки. 2001. №1. – С. 64-72.
23. Всеволодова М.В. Категория именной темпоральности и закономерности ее речевой реализации: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – М., 1973. – 40 с.

24. Гагарина П.А., Шустрова Е.В. Трактовка времени через ориентационные концептуальные метафоры в поэзии У. Одена // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. №1. – 2017.
25. Гак В.Г. Беседы о французском слове. – М.: Международные отношения, 1966. – 334 с.
26. Гак В.Г. Сопоставительная лексикология: на материале французского и русского языков. – М.: Международные отношения, 1977. – 264 с.
27. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Изд-во литературы на иностранном языке, 1958. – 460 с.
28. Гребенев А.Н. Водораздел сознания: опыт толкования поэтического текста У.Х. Одена «The Watershed» // Вестник Ленинградского гос. университета им. А.С. Пушкина. – 2012. Т.7. №2. – С. 36-50.
29. Дмитриук С.В. Этнокультурная специфика образа времени в языковом сознании русских, казахов и англичан: Автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 2001. – 18 с.
30. Зельдович Г.М. Временные квантовые наречия: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Харьков, 1999. – 31 с.
31. Иванова С.В. Культурологический аспект языковых единиц: монография. – Уфа: БашГУ, 2002. – 116 с.
32. Ищук Д.Г. Лексико-семантическое поле как выражение концептуальной модели времени в языке (на русско-славянском материале): Дис. ...канд. филол. наук. – СПб., 1995. – 227 с.
33. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
34. Карасик В.И. Языковые ключи. – М.: Гнозис, 2009. – 406 с.
35. Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 341 с.
36. Красных В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация). – М.: Диалог-МГУ, 1998. – 352 с.

37. Крюкова Н.Ф. Метафоризация и метафоричность как параметры рефлексивного действия при продукции и рецепции текста: Дисс. д-ра филол. наук: 10.02.19. / Крюкова Н.Ф. – Тверь: Тверской гос. ун-т., 2000. – 288 с.
38. Кубрякова Е.С. Язык и знание: на пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / РАН ИЯ. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
39. Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка. – М.: Высшая школа, 1982. – 216 с.
40. Кулибина Н.В. Зачем, что и как читать на уроке? Художественный текст при изучении русского языка как иностранного. – СПб: Златоуст, 2001. – 390 с.
41. Лагута О.Н. Метафорология: теоретические аспекты. – Новосибирск: Новосиб. гос ун-т, 2003. Ч. 1. – 114 с.
42. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику. – М.: Прогресс, 1978. – 540 с.
43. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Теория метафоры / под ред. Н.Д. Арутюновой. М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – 415 с.
44. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ., под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
45. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия АН. Сер. лит. и яз. – 1993. №1. – С. 3-9.
46. Любимова Н.А. Звуковая метафора в поэтическом тексте / Н.А. Любимова, Н.П. Пинежанинова, Е.Г. Сомова. – СПб.: СПбГУ, 1996. – 144 с.
47. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003. – 277 с.
48. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учебное пособие. – Минск: Тетросистеме, 2004. – 256 с.

49. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 256 с.
50. Медникова Э.М. Значение слова и методы его изучения. – М.: Высшая школа, 1974. – 202 с.
51. Минахин Д.В. Мифологизация действительности и состояние «got» в поэзии Одена // Вестник Тамбовского университета. – 2007. №12 (56). – С. 264-266.
52. Минахин Д.В. Поэзия У.Х. Одена 1930-х годов в контексте англоязычного модернизма: Дисс. ...канд. филол. наук – Самара, 2008. – 173 с.
53. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики. – СПб.: Научный центр проблем диалога, 1997. – 758 с.
54. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. – М: Прогресс, 1990. – С. 68–81.
55. Пименова М.В. Душа и дух: Особенности концептуализации. – Кемерово: ИПК «Графика», 2003. – 386 с.
56. Погодина Е.В. Специфика речевого функционирования категорий «пространство» и «время» в автобиографической прозе (на материале произведений М. Осоргина и И Бунина): Дис. . канд. филол. наук. – СПб, 2002. – 182 с.
57. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина. – Воронеж: Истоки, 2002. – 60 с.
58. Попова З.Д., Стернин И.А. К проблеме унификации лингвокогнитивной терминологии // Введение в когнитивную лингвистику: Учебное пособие / Отв. ред. М.В. Пименова. – Кемерово: ИПК «Графика», 2004. – 207 с.
59. Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. – М.: Рус. слов., 2000. – 416 с.

60. Рикер П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры / пер. с англ., общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
61. Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44–67.
62. Самарская Т.Б., Мартиросьян Е.Г. Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2011. №4. – С. 84-90.
63. Санжеева Л.Ц., Абитаева Е.М. Средства выражения категории времени в английских лирических произведениях первой половины XX в. // Вестник Бурятского гос. университета. – 2014. №11. С. 47-52.
64. Санжеева Л.Ц. Художественное время в контексте языка и культуры (на материале английского и китайского поэтического текста) // Восток-Запад: Взаимодействие языков и культур. Бурятский гос. университет. – 2015. С. 51-56.
65. Семергей Р.А. Лексические показатели времени в современном русском языке: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Ашхабад, 1983. – 27 с.
66. Серебренников Б.А., Кубрякова Е.С., Постовалова В.И. и др. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – 244 с.
67. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе: монография. – М.: Академия, 2000. – 141 с.
68. Стальмахова Е.А. Философская категория «Время» в языке русской поэзии: Дис. .канд. филол. наук. – Брянск, 1998. – 295 с.
69. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: 2-е изд. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
70. Тавакалян Д.С. Художественные концепции пространства и времени в поэзии Ю. Кузнецова и У.Х. Одена // Теория и практика общественного развития. – 2011. №3. – С. 398-400.

71. Терехова Е.В. Лексические средства выражения темпоральных понятий в немецком языке: Автореф дис. ...канд. филол. наук. – М.: Моск. гос. пед. ин-т, 2000. – 16 с.
72. Толмачев В.М. Творчество Р. Фроста и его стихотворение «Зимним вечером у леса». // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология . – 2009. №18. – С. 34–55.
73. Тростников М.В. Метафора / М.В. Тростников // Несытые слова: Сборник памяти М.В. Тростникова / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2000. – С. 7-46.
74. Трубников Н.Н. Время человеческого бытия. – М.: Наука, 1987. – 256 с.
75. Ченки А. Семантика в когнитивной лингвистике // Современная американская лингвистика: фундаментальные направления / Под ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой и И.А. Секериной. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – С. 340-369.
76. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: Монография / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2003а. – 248 с.
77. Чудинов А.П. Методика сопоставления метафорических моделей / Чудинов А.П. // Лингвистика: Бюллетень Уральского лингвистического общества. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2003. Т. 9. – С. 70.
78. Чудинов А. П. Политическая лингвистика (общие проблемы, метафора). – Екатеринбург, 2003б. – 194 с.
79. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000): монография. – Екатеринбург: Изд. Урал. гос. пед. ун-т, 2001. – 238 с.
80. Шведова Н.Ю. Однотомный толковый словарь (специфика жанра и некоторые перспективы дальнейшей работы) // Русский язык. Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. – М.: Наука, 1981. – С. 166-179.

81. Шендельс Е.И. Грамматическая метафора / Е.И. Шендельс // Филол. науки. – М.: Наука, 1972. №3. – С. 48-57.
82. Шмелев Д.Н. Очерки по семасиологии русского языка. – М.: Просвещение, 1964. – 244 с.
83. Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка) – М.: Наука, 1973. – 278 с.
84. Шустрова Е.В. Афроамериканская художественная литература: пути развития системы концептов. – BRD, Verlag: LAPLAMBERT Academic Publishing, 2011. – 601 с.
85. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 462-482.
86. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.
87. Ahrens K. When Love is Not Digested: Underlying Reasons for Source to Target Domain Pairings in the Contemporary Theory of Metaphor // Proceedings of the First Cognitive Linguistics Conference / ed. Yuchau E. Hsiao. – Cheng-Chi University, 2002. – P. 273–302.
88. Auden W.H. Selected Poems / Ed. by E. Mendelson. – N.Y.: Vintage International, 2007. – 976 p.
89. Auden W.H. The Collected Poetry of W.H. Auden. – N.Y.: Random House, 1945. – 466 p.
90. Davis A, Jenkins L.M. The Cambridge Companion to Modernist Poetry. – Cambridge University Press, 2007. – 280 p.
91. Emig R. W.H. Auden: towards a postmodern poetics. – London: Macmillan, 2000. – 250 p.
92. Everett B. Auden. – Edinburg and London: Oliver and Boyd, 1964. – 117 p.
93. Frost R. Selected poems. L., 1973. – 189 p.
94. Fuller J. W.H. Auden: A Commentary. – London: Faber & Faber, 2007. – 613 p.

95. Grady J., Taub S., Morgan S. Primitive and compound metaphors // Conceptual structure, discourse and language / ed. A. Goldberg. – Stanford, CA: Center for the study of Language and Information, 1996. – P. 177–187.
96. Johnson W.S. W.H. Auden. – N.Y.: A Frederick Ungar Book, 1990. – 175 p.
97. Johnson M., Lakoff G. Metaphors We Live By. – Chicago: The University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
98. Lakoff G. The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image Schemata? // Cognitive Linguistics. – 1990. – Vol. 1. № 1. – P. 39–74.
99. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought. / ed. A. Ortony. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – P. 202–251.
100. Lakoff G., Turner M. More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor. – Chicago: University of Chicago Press, 1989. – 230 p.
101. Mendelson E. Early Auden. – London: Faber & Faber, 1981. – 448 p.
102. Osborne Ch. W.H. Auden. The Life of a Poet. – London: Methuen, 1980. – 336 p.
103. Ritchie D. “ARGUMENT IS WAR” – Or is it a Game of Chess? Multiple Meanings in the Analysis of Implicit Metaphors // Metaphor and Symbol. – 2003a. – Vol. 18. № 2. – P. 125–146.
104. Ritchie D. Categories and Similarities: A Note on Circularity // Metaphor and Symbol. – 2003b. – Vol. 18. № 1. – P. 49–53.
105. Ritchie D. Common Ground in Metaphor Theory: Continuing the Conversation // Metaphor and Symbol. – 2004a. – Vol. 19. № 3. – P. 233–244.
106. Ritchie D. Metaphors in Conversational Context: Toward a Connectivity Theory of Metaphor Interpretation // Metaphor and Symbol. – 2004b. – Vol. 19. № 4. – P. 265–287.
107. Slyshkin G.G., Zheltukhina M.R., Baybikova S.I., Zubareva T.T. The Linguistic-Cultural Conceptology as a Trend in Contemporary Russian Linguistics // Наука и человечество. – London: SCIEURO, 2014. № 4-1. – С. 134-137.

108. Spellman B., Ullman J., Holyoak K. A Coherence Model of Cognitive Consistency: Dynamics of Attitude Change During The Persian Gulf War // Journal of Social Issues. – 1993. – Vol. 49. – P. 147–165.

Энциклопедии и словари

109. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. Гл. ред. Ярцева В.Н. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

110. Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 245 с.

111. Лингвистический энциклопедический словарь / В.Н. Ярцева. – 2-е изд. доп. – М.: Большая рос. энцикл. 2002. – 709 с.

Электронные ресурсы

Ресурсы удаленного доступа

112. Cambridge Dictionary: Essential American English. – URL: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/essential-american-english/> (дата обращения: 5.05.2017).

113. Collins English Dictionary. – URL: <http://www.collinsdictionary.com/> (дата обращения: 5.05.2017).

114. Oxford Dictionaries. – URL <http://www.oxforddictionaries.com/> (дата обращения: 5.05.2017).

115. Macmillan Dictionary: Free English Dictionary and Thesaurus. – URL: <http://www.macmillandictionary.com/> (дата обращения: 5.05.2017).

116. The Merriam-Webster Dictionary of Synonyms and Antonyms [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.merriam-webster.com/> (дата обращения: 5.05.2017).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Натуроморфная метафора

Здесь представлены результаты исследования метафорических моделей натуроморфной метафоры в поэтических произведениях У.Х. Одена и Р.Л. Фроста, где сферой-источником является «ПРИРОДА», а сферой-мишенью «ВРЕМЯ». Данная группа насчитывает 24 контекста и 51 метафорических словоупотреблений, которые подразделяются на 6 метафорических моделей: ВРЕМЯ – ПРИРОДНОЕ ЯВЛЕНИЕ, ВРЕМЯ – НАЧАЛО ПРИРОДНОГО ЦИКЛА, ВРЕМЯ – ЗАВЕРШЕНИЕ ПРИРОДНОГО ЦИКЛА, ВРЕМЯ – ВОДА, ВРЕМЯ – ЖИВОТНОЕ, ВРЕМЯ – ЦВЕТОК.

1. ВРЕМЯ – ПРИРОДНОЕ ЯВЛЕНИЕ (4)

Поскольку время не поддается контролю и управлению со стороны человека, поэтому зачастую оно сравнивается с природными явлениями.

Сила времени сопоставляется с силами природы в стихотворении У. Одена *I Walked out One Evening*:

Into many a green valley

Drifts the appalling snow;

Time breaks the threaded dances

And the diver's brilliant bow. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Подобно тому, как снег наводит смятение на зелёные долины: “*Into many a green valley / Drifts the appalling snow*”, время тоже обладает непреодолимой силой, на пути которой ничто не останется нетронутым, всё будет подвергнуто разрушениям: “*Time breaks the threaded dances / And the diver's brilliant bow*”.

Идея о непреодолимости времени находит место в этом же стихотворении в метафорах, отражающих природные явления:

"The glacier knocks in the cupboard,

The desert sighs in the bed, [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

В этой строфе используются неординарные метафоры: бытовые проблемы показаны через действия природных явлений ледника (*glacier*) и пустыни (*desert*), которые ворвались в повседневную жизнь. Как известно, ледники обычно бывают гигантских размеров, которые двигаются очень медленно. Нет никакого способа, которым можно было бы поместить их в шкаф: “*The glacier knocks in the cupboard*”. Ледники перемещаются медленно, и почти незаметно, чем-то напоминая размеренный и устойчивый ход времени. Ледники, как и пустыни, места неплодородные. Этим двум природным явлениям не место в спальне: “*The desert sighs in the bed*”. Что в пустыне, что на леднике нет ни растений, ни деревьев, ни плодов, ни одного семени. Это бесплодие означает невозможность произведения чего-либо на свет. Более того, ледник в шкафу и пустыня в постели являются примерами смешивания природного начала и того, что создано руками человека. Это смешение здесь для того, чтобы подчеркнуть мысль о том, что естественный порядок вещей доминирует над миром, созданным человеком. Любовь не может остановить его, как не может и хороший дом с хорошо укомплектованными шкафами. Естественный порядок, как и время, всегда побеждает, и все расставляет на свои места. Ледник стучит (“*The glacier knocks*”), а пустыня вздыхает (“*The desert sighs*”). У. Оден использует олицетворения, чтобы придать этим неодушевленным явлениям больше непосредственности.

2. ВРЕМЯ – НАЧАЛО ПРИРОДНОГО ЦИКЛА (8)

Тема возрождения проходит нитью через поэтическое произведение Р. Фроста *The Pasture*:

I’m going out to clean the pasture spring;

I’ll only stop to rake the leaves away

(And wait to watch the water clear, I may):

I sha’n’t be gone long. – You come too. [The Pasture, R.L. Frost]

В этом стихотворении автор выражает идею о свежести и чистоте и подчеркивает это путем использования образов, таких как “*to clean the*

pasture spring” и “*wait to watch the water clear*”. Очищение связывает образы: как вода способна очистить что-либо от грязи, так и весна способна привнести новые краски в жизнь человека, тем самым, избавив его от будничной серости.

Лирический герой и его лошадь в стихотворении Р. Фроста *Stopping by Woods on a Snowy Evening* находятся где-то между лесом и замерзшим озером:

My little horse must think it queer

To stop without a farmhouse near

Between the woods and frozen lake

The darkest evening of the year. [Stopping by Woods on a Snowy Evening, R.L. Frost]

Они, должно быть, стоят на небольшом участке заснеженного берега с темными деревьями с одной стороны и глянцевым, покрытым льдом озером с другой: “*Between the woods and frozen lake*”. Мало того, что это день снежный и холодный, еще и вечер близится. Многие люди на месте героя хотели бы нестись домой так быстро, насколько это возможно. “*The darkest evening of the year*” – заставляет нас думать о дне зимнего солнцестояния, которое происходит в конце декабря (в северном полушарии) каждый год, и отмечает момент, при котором солнце находится на самом далеком расстоянии от наблюдателя. Также такой вечер может быть отмечен началом зимы.

В стихотворении Р. Фроста *A Boundless moment* март, будучи первым месяцем весны, символизирует новую фазу цикла, время для перемен:

He halted in the wind, and – what was that

Far in the maples, pale, but not a ghost? [A Boundless Moment, R.L. Frost]

В первых строках поэт говорит о ветре, который останавливает его: “*He halted in the wind*”. В этот момент он задает вопросы самому себе о том, что ветер может привнести в его жизнь. Он наблюдает за природой и приходит к выводу, что ветер несет увядание листьев клена. Листья, мертвы,

но они не стали от этого призраками и возродятся весной: “*Far in the maples, pale, but not a ghost?*”. После зимы нас ждет красивая весна, ведь весна, а особенно ее первый месяц – март – это время надежд. Это время для новой эры, нового периода, новой страницы в жизни, которую можно начать заново. Время, чтобы начать жить.

He stood there bringing March against his thought,
And yet too ready to believe the most.

[...]

"Oh, that's the Paradise-in-bloom," I said;

And truly it was fair enough for flowers

had we but in us to assume in march

Such white luxuriance of May for ours. [A Boundless Moment, R.L. Frost]

Строка “*...in March / Such white luxuriance of May*” – образ роскоши мая, пришедшей в марте, символизирует позитивные изменения, наступившие раньше ожидаемого срока. Поэт как будто опьянен красотой природы и сравнивает весеннее цветение с цветением в раю: “*"Oh, that's the Paradise-in-bloom," I said*”. Цветы (*flowers*) очень рады получить новое обличье. Они находят свои новые лепестки настолько красивыми, что как будто бы душа после смерти нашла новое тело.

Картина смены времен года иллюстрирует изменения, неизбежно приходящие в жизнь, порой пугая неизвестностью, которую могут повлечь за собой перемены. Однако необоснованный страх перед изменениями можно нивелировать, если, во-первых, осознать их необходимость, а во-вторых, сместить акцент с изжившего себя прошлого на прекрасное настоящее.

3. ВРЕМЯ – ЗАВЕРШЕНИЕ ПРИРОДНОГО ЦИКЛА (24)

События в стихотворении Р. Фроста *Going for Water* происходили в холодную осеннюю ночь:

Not loth to have excuse to go,

Because the autumn eve was fair

(Though chill), because the fields were ours,

And by the brook our woods were there.

[...]

The barren boughs without the leaves,

Without the birds, without the breeze. [Going for Water, R.L. Frost]

Обычно осенью листья опадают из-за ветра, но в эту ночь не было ветра, и листья уже упали, оставив деревья пустыми: “*The barren boughs without the leaves*”. Этот образ не вызывает положительных эмоций и создает меланхолическое чувство.

Стихотворение Р. Фроста *My November Guest* раскрывает красоту момента в любом его проявлении:

My sorrow, when she’s here with me,

Thinks these dark days of autumn rain

Are beautiful as days can be;

She loves the bare, the withered tree;

She walks the sodden pasture lane. [My November Guest, R.L. Frost]

Это показано на примере ноябрьских дней, когда всё вокруг становится серым, окутывает печаль и темнота серых дней (*my sorrow; dark days of autumn rain*). Несмотря на то, что вместе с приходом ноября, появляется печаль, это чувство не отяжелено мрачностью, а, скорее, наоборот, является ощущением лёгкой грусти.

Her pleasure will not let me stay.

She talks and I am fain to list:

He’s glad the birds are gone away,

She’s glad her simple worsted gray

Is silver now with clinging mist.

The desolate, deserted trees,

The faded earth, the heavy sky, [My November Guest, R.L. Frost]

Здесь моменты, которые обычно вызывают пессимистическое настроение у людей (*birds are gone away; sodden pasture lane; bare tree;*

worstest gray; desolate; deserted trees; heavy sky) показаны в виде прекрасной картины, которой можно любоваться перед наступлением зимы.

Возможно, автор снова через образ ноября и осени хочет раскрыть неизбежность наступления осени в жизни, когда краски теряют свой цвет и тем самым могут ввести человека в состояние уныния, типичной осенней депрессии. Однако герой через внутренний диалог с ноябрьской гостьей сам себя убеждает в том, что в каждом моменте можно действительно увидеть свою прелесть, главное – суметь её разглядеть.

Герой в стихотворении Р. Фроста *Reluctance* говорит, что он путешествовал на природе, посмотрел на ее творения, а теперь вернулся домой:

Save those that the oak is keeping

To ravel them one by one

And let them go scraping and creeping

[...]

And the dead leaves lie huddled and still,

No longer blown hither and thither;

The last long aster is gone;

The flowers of the witch-hazel wither; [Reluctance, R.L. Frost]

Поэт описывает зимний пейзаж: мертвые листья, лежащие горкой (*the dead leaves lie huddled*), большие дубовые листья, которые падают на землю бесшумно один за другим (*Save those that the oak is keeping / To ravel them one by one / And let them go scraping and creeping*), последние цветы также повяли (*The flowers of the witch hazel wither*). В результате не осталось ничего, что могло бы привнести красок в жизнь героя.

Р. Фрост выбрал осенний месяц – октябрь – центральным образом в стихотворении *October*. Здесь октябрьский день является символом смерти природы на какое-то время, неминуемого приближения зимы:

O hushed October morning mild,

Thy leaves have ripened to the fall;

Tomorrow's wind, if it be wild,
Should waste them all.
The crows above the forest call;
To-morrow they may form and go
O hushed October morning mild
Begin the hours of this day slow
Make the day seem to us less brief.
Hearts not averse to being beguiled,
Beguile us in the way you know. [October, R.L. Frost]

Листья в этом стихотворении уже готовы упасть с ветвей деревьев, если ветер будет достаточно силен: *“Thy leaves have ripened to the fall; / Tomorrow's wind, if it be wild”*. Из-за этого лирический герой стихотворения просит остаться обманутым (*beguiled*), надеясь, что этот месяц продлится как можно дольше. Он умоляет октябрь не ускоряться, чтобы у него была возможность насладиться моментами поздней осени. Р. Фрост создал красивый образ октября и не хочет, чтобы ему пришел конец.

В строке *“Tomorrow they may form and go”* – поэт говорит о бренности жизни и постоянно меняющейся природе. Хочется, чтобы некоторые времена года длились вечно, но, увы, время не останавливается ни для чего и ни для кого.

Р. Фрост хочет, чтобы время замедлило свой ход. Он желает насладиться моментами спокойствия, ведь люди очень часто лишь беспокоятся о завтрашнем дне. Кроме того, в октябре дни становятся короче, все меньше и меньше часов длится световой день: *“Begin the hours of this day slow / Make the day seem to us less brief”*.

Beguile us in the way you know.
Release one leaf at break of day;
At noon release another leaf;
One from our trees, one far away. [October, R.L. Frost]

Р. Фрост просит быть обманутым, потому что более приятно жить иллюзиями, нежели реальностью: *“Beguile us in the way you know”*. Он хочет иметь возможность уделить внимание каждому падающему листу с дерева: *“One from our trees, one far away”*.

Р. Фрост хочет, чтобы даже солнце замедлило свой ход, и мягкий туман ему в этом поможет: *“Retard the sun with gentle mist”*:

Retard the sun with gentle mist;

Enchant the land with amethyst.

Slow, slow! [October, R.L. Frost]

Вообще, туман создает иллюзии, поскольку он размывает границы с реальностью. Стихотворение заканчивается мольбой о замедлении смены осени на зиму: *“Slow, slow!”*.

В третьей строфе стихотворения *A Late Walk* Р. Фрост описывает рассказчика, наблюдающего, как последний лист падает с дерева, которое растет у стены:

A tree beside the wall stands bare,

But a leaf that lingered brown,

Disturbed, I doubt not, by my thought,

Comes softly rattling down. [A Late Walk, R.L. Frost]

Последний падающий с дерева лист, может являться символом конца сезона, а также конца жизни. Вполне возможно, что жизнь для рассказчика близится к концу. Стена может представлять собой некий барьер или переход, который лежит на пути между жизнью и смертью.

Образы природы используются в первой строке стихотворения У. Одена *If I Could Tell You*:

The winds must come from somewhere when they blow,

There must be reasons why the leaves decay;

Time will say nothing but I told you so. [If I Could Tell You, W.H. Auden]

Во второй строке дается изображение природных пейзажей. Упоминания ветров (*winds*) и гниющих листьев (*the leaves decay*) дает нам

представление о времени года в стихотворении: переход от осени к зиме, т.е. завершение природного цикла.

4. ВРЕМЯ – ВОДА (13)

В стихотворении *Autumn song*, написанном У. Оденом лексемы *grave* – «могила» и *gram* – «детская коляска» дают нам два развивающих оппозицию пространства «Жизнь – Смерть», где два члена взаимозависимы и связаны через компонент времени.

Now the leaves are falling fast,
Nurse's flowers will not last;
Nurses to the graves are gone,
And the prams go rolling on. [Autumn song, W.H. Auden]

Внешнее пространство вводится через глаголы движения *go* и *roll on*. Но если для описания смерти и движения из вне в это внутреннее пространство применяется только *go*, то для пространства жизни этот же глагол сочетается с причастием *rolling on*, что позволяет подчеркнуть единоначалие жизни и смерти. Обратим внимание, что этот фразовый глагол часто обозначает плавное движение воды, течение. Совмещаясь с образом детской коляски, эта лексема вводит образ материнской утробы и корабля, что можно считать одной из традиций английского художественного текста.

В этом же стихотворении в его финальной части появляется образ водопада:

Cold, impossible, ahead
Lifts the mountain's lovely head
Whose white waterfall could bless
Travellers in their last distress. [Autumn song, W.H. Auden]

В нём можно разглядеть символ ритуального омовения, очищения, возрождения жизни и благословения. Вода в данном стихотворении символизирует как смерть, так и возрождение. Погружение в воду расценивается как подведение итогов, так и начало новой жизни. Человеческая жизнь преходяща, но горы стоят целую вечность по сравнению

с нашей короткой жизнью. Рифма между словами “*bless*” и “*distress*” усиливает чувство бесполезности, заметна связь между словом несущим чувство надежды и словом, согласно анализу дефиниций из англо-английского Кембриджского словаря, означающим ощущение крайнего беспокойства и горя.

Примем во внимание тот факт, что в стихотворении У. Одена *As I Walked out One Evening* жизнь утекает и наделяет время текучестью, т.е. характеристикой, свойственной воде: “*Vaguely life leaks away*”.

"In headaches and in worry

Vaguely life leaks away,

And Time will have his fancy

Tomorrow or today. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Время – это то, что нельзя удержать в руках, то, что нам неподвластно. В результате, время возьмёт то, что ему принадлежит: “*And Time will have his fancy / Tomorrow or today*”.

"O plunge your hands in water,

Plunge them in up to the wrist;

Stare, stare in the basin

And wonder what you've missed. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

В этой строфе звучит призыв окунуть руки в воду: “*O plunge your hands in water*”. Поэт тем самым отсылает читателей к образу воды. Часы в стихотворении *As I Walked out One Evening* хотят, чтобы мы посмотрели на наше отражение в воде, и подумали о том времени, которое уже прошло, и о временах, в которые мы уже не сможем вернуться и восполнить то, что мы упустили: “*Stare, stare in the basin*”. В данной строфе также слышится призыв обратиться и к самому себе, задуматься на мгновение и осознать то, чему раньше не придавалось значения. Вода оказывается «чашей» или «умывальником» (*basin*), которая способна отрезвить и заставить задуматься о главном.

And the crack in the tea-cup opens

A lane to the land of the dead. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

У. Оден рисует читателям образ разбитой чашки чая. Трещина на ней знак того, что всех нас ждет. Одна минута – мы молоды, целы и полезны, в следующую – мы в возрасте и в морщинах, которые напоминают трещины. Чай будет вытекать из трещины. В тоже время чай является напитком, который часто ассоциируется со здоровым образом жизни, также он применим для лечения некоторых недугов. Так, что чай, вытекающий из трещины чашки, может быть символически приравнен ко всем жизнеобеспечивающим элементам, которые в нем содержатся. Жизнь уходит, происходит осушение с течением времени. Многочисленные метафоры, используемые в поэтическом произведении *As I Walked out One Evening*, наводят на мысль о том, что время, неизбежно ведет к смерти, при этом оставаясь текучим, как вода.

And down by the brimming river

I heard a lover sing

Under an arch of the railway:

Love has no ending. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

В этой строфе стихотворения У. Одена *As I Walked out One Evening* мы можем заметить связь между сельским городским укладом жизни. Стоит заметить, что привлекают внимание слова “river” и “railway”. Оба слова не случайно начинаются со звука “r”. Река (*river*), имеет природное происхождение, железнодорожный путь (*railway*) – сделан руками человека. И река, и железная дорога могут быть использованы как средство передвижения. Но они отличаются в одном ключевом аспекте: железные дороги имеют определенную конечную точку. У реки такого конца нет. Стоит отметить и тот факт, что то, к чему приложил свою руку человек, имеет конкретное конечное место назначения, а то, что имеет природное начало, такового не имеет. Вообще, река представляет собой движение времени, его поток. Похоже, что время не имеет конца, но мы не можем быть

также уверены, когда дело касается любви. Река своей силой может смести влюбленных героев этого стихотворения прочь. Более того, эта река наполнена до краев (*brimming*), как порой и чаша терпения, поэтому последняя строка этой строфы имеет отношение к тому, что любви может прийти конец.

Suppose all the lions get up and go,

And all the brooks and soldiers run away;

Will Time say nothing but I told you so?

If I could tell you I would let you know. [If I Could Tell You, W.H. Auden]

В шестой строфе стихотворения У. Одена *If I Could Tell You* присутствует игра слов: “*all the brooks and soldiers run away*”. Ручьи бегут вниз по течению. Это создает образ времени, ведь ручьи будут бежать, все дальше и дальше, также как и время, которое будет идти и никогда не остановится.

5. ВРЕМЯ – ЖИВОТНОЕ (1)

"The years shall run like rabbits,

For in my arms I hold [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

У. Оден начинает одну из строф стихотворения *As I Walked out One Evening*, сравнивая время с убегающими прочь кроликами (“*run like rabbits*”), используя зооморфизм. Время как будто боится силы любви влюбленных в этом поэтическом произведении.

6. ВРЕМЯ – ЦВЕТОК (1)

The Flower of the Ages,

And the first love of the world." [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

В этом же стихотворении в глазах лирического героя красота его возлюбленной вне всякого сравнения с чем-либо. Его любовь к ней бесконечна. Герой называет ее “*The Flower of the Ages*”. Ее имя получило графическое выделение через написание с заглавной буквы, что придаёт данному концепту ещё большую значимость, т.е. дополнительную

гиперболизацию. Поэт использует здесь фитоморфную метафору. Любовь этих двух возлюбленных, пожалуй, также вне всякого сравнения. Герой говорит нам, что их любовь как бы стоит на первом месте среди прочих любовных историй других людей (*“the first love of the world”*). Например, любовь Адама и Евы или Ромео и Джульетты бледнеют на фоне их чувств. Именно им принадлежит настоящая любовь, которую мир когда-либо видел.

В стихотворениях У. Оден использует метафоры, олицетворения, параллельные конструкции, чтобы отразить концепт Время через природные явления (*The glacier knocks in the cupboard, / The desert sighs in the bed*). Р. Фрост через образы месяцев и времен года раскрывает неизбежность их наступления в жизни людей. (*My November Guest (1913), October (1915)*). Используя эпитеты и олицетворения, чтобы передать атмосферу или перемены, вызванные переменной погоды в тот или иной период (*dead leaves lie huddled; the leaves decay*).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Экзистенциальная метафора

Здесь представлены результаты исследования метафорических моделей экзистенциальной метафоры в поэтических произведениях У.Х. Одена и Р.Л. Фроста, где сферой-источником является «СУЩЕСТВОВАНИЕ», а сферой-мишенью «ВРЕМЯ». Данная группа является наиболее продуктивной и насчитывает 80 контекстов и 222 метафорических словоупотребления. Нами было рассмотрено 12 метафорических моделей со сферой-источником «СУЩЕСТВОВАНИЕ» и сферой-мишенью временем: ВРЕМЯ – ПРОШЛОЕ, ВРЕМЯ – «ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС»/НАСТОЯЩЕЕ, ВРЕМЯ – БУДУЩЕЕ, ВРЕМЯ – ДЕТСТВО, ВРЕМЯ – СТАРОСТЬ, ВРЕМЯ – НЕИЗБЕЖНОСТЬ КОНЦА/ПРИБЛИЖЕНИЕ СМЕРТИ, ВРЕМЯ – ЦИКЛИЧНОСТЬ, ВРЕМЯ – БЫСТРОТЕЧНОСТЬ, ВРЕМЯ – ПУТЬ, ВРЕМЯ – ПОВСЕДНЕВНОСТЬ/ОБЫДЕННОСТЬ, ВРЕМЯ – НЕВЕДОМАЯ СИЛА, НОЧНОЕ ВРЕМЯ – ОДИНОЧЕСТВО.

1. ВРЕМЯ – ПРОШЛОЕ (3)

We stood a moment so in a strange world,
Myself as one his own pretense deceives;
And then I said the truth (and we moved on).

A young beech clinging to its last year's leaves. [A Boundless Moment,

R.L. Frost]

В последней строфе стихотворения Р. Фроста *A Boundless Moment* предложении мы видим комментарий о молодом буке: “*A young beech clinging to its last year's leaves*”. В этом можно увидеть образ того, как люди всегда цепляются за прошлое, так как бывают не в состоянии принять перемены, которые приходят в их жизнь. Листья букового дерева, цепляющиеся за жизнь, могут быть метафорой того, как люди изо всех сил стараются сохранить свою молодость и жить прошлым, но время все равно заставит листья опасть, как и годы заберут молодость несмотря ни на что.

Независимо от того, сколько бы люди не хватались за свое прошлое, перемены найдут их.

С другой стороны, часто люди подвержены сиюминутным настроениям жизни, и принимают изменения как нечто само собой разумеющееся, но, где-то есть маленькие и хрупкие листья какого-то дерева, которые все еще привязаны к своему месту и не готовы его покинуть.

Поэт этим стихотворением пытается донести мысль о том, что в нашем быстро меняющемся мире человек стал похож на робота и перестал задерживать в своей памяти радостные моменты. Но в мире еще существуют люди, которые живут моментами счастья из своего прошлого, пытаясь их удержать. Листья бука символизируют слабость человека, который не желает расставаться со своим прошлым, ведь в быстро меняющемся темпе жизни человек откладывает в сторону маленькие радости и счастливые моменты.

And beat upon its panels when we die:

By happening to be open once, it made

Enormous Alice see a wonderland: [The Door, W.H. Auden]

Страна чудес (*wonderland*) в сонете У. Одена *The Door* – это метафора прошлого, место, которое подавлено мыслями и воспоминаниями. Прошлое одновременно и зло, и добро. Оно отталкивает и привлекает. Мы не хотим справляться с тем, что нас подавляет. Только когда мы умираем (*when we die*) жизнь становится прошлым. В этот момент, страна чудес становится метафорой жизни, местом свободным от смерти, желанной тюрьмой.

2. ВРЕМЯ – «ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС»/НАСТОЯЩЕЕ (13)

Oh, give us pleasure in the flowers to-day;

And give us not to think so far away

As the uncertain harvest; keep us here

All simply in the springing of the year. [A Prayer in Spring, R.L. Frost]

Первая строфа стихотворения Р. Фроста *A Prayer in Spring* выглядит как молитва, как благодарность Богу за счастье в данный момент, напоминание о том, что настоящее содержит множество замечательных

подарков, одним из них является такое время года как весна, ведь весна это время возрождения и пробуждения природы. Кроме того, автор говорит о думах насчет грядущего урожая: “*And give us not to think so far away / As the uncertain harvest*”. Это означает, что нам не позволено думать о будущем, которое должно остаться непостижимым и непредсказуемым. Также эти строки могут символизировать беспокойство по поводу ещё не произошедших событий. Несмотря на то что, ещё момент их свершения ещё не наступил (а возможно, никогда не наступит), они могут занимать место в мыслях, отнимать энергию у того, кто к ним постоянно возвращается. Также эта фраза может символизировать склонность человека придавать большее значение ненаступившему будущему, вместо того, чтобы обращать внимание на существующее настоящее и начать им наслаждаться. “*...keep us here / All simply in the springing of the year*” – в этой фразе лирический герой взывает с мольбой о том, чтобы держать в фокусе своего внимания лишь данный момент.

Oh, give us pleasure in the flowers to-day;

[...]

Oh, give us pleasure in the orchard white,

Like nothing else by day, like ghosts by night; [A Prayer in Spring, R.L. Frost]

Во второй строфе того же стихотворения лирический герой хочет, чтобы мы были счастливы, наблюдая за красотой Божьих творений и наслаждались ею даже в ночное время. “*...pleasure in the flowers to-day / ...pleasure in the orchard white*” – метафоры, олицетворяющие простые радости жизни, и способность находить и видеть её в текущем моменте времени.

For this is love and nothing else is love,

The which it is reserved for God above

To sanctify to what far ends He will,

But which it only needs that we fulfil. [A Prayer in Spring, R.L. Frost]

В финальной строфе стихотворения *A Prayer in Spring* слышится призыв исполнить божий замысел, который заключён в любви, которая, в свою очередь, является частью умения видеть счастье в простых вещах.

В целом, основной мотив произведения заключается в мысли о возможности проживать радость и получать удовольствие в текущем моменте времени, а не в зыбком будущем.

Lay your sleeping head, my love,
Human on my faithless arm
Time and fevers burn away
Individual beauty from
Thoughtful children, and the grave
Proves the child ephemeral:
But in my arms till break of day
Let the living creatures lie,
Mortal, guilty, but to me
The entirely beautiful. [Lullaby, W.H. Auden]

В стихотворении У. Одена *Lullaby* несмотря на пессимистическое настроение в отношении вечности красоты, звучащее в метафоре: “*Time and fevers burn away individual beauty [...] and the grave proves the child ephemeral*”, лирический герой возвращается к моменту «здесь и сейчас», который в данном поэтическом произведении отражён в метафоре “*till break of day*”. Лирический герой сообщал нам о том, что каждый умирает, но в этих строках настроение сменяется в оптимистичную сторону благодаря союзу “*but*”. Слова героя звучат почти как молитва, хотя он описывает себя во второй строке стихотворения как «неверующий» (“*faithless*”). Он больше не разговаривает со спящей любимой: “*Lay your sleeping head, my love*”, теперь он просит кого-то или что-то позволить ей пролежать в его руках до самого утра. Может быть, герой обращается к Богу, а может и к самому себе. К своей возлюбленной герой в этих строках обращается как “*creature*”. Возможно, это может напоминание того, что все мы “существа”. Нет ничего

особенного в том, чтобы быть человеком. Противопоставление эпитетов в строках “*Mortal, guilty, but to me / The entirely beautiful*” – наполняет этот момент особой теплотой и нежностью, и представляют для лирического героя особую ценность. С одной стороны, лирический герой восхищается уникальной и безусловной красотой (*individual beauty, entirely beautiful*), которая, тем не менее, подвержена влиянию времени. Важно то, что герой находит свою любимую исключительно прекрасной (*entirely beautiful*). Лексема “*guilty*” наталкивает на мысль, что возлюбленная героя может быть в чем-то виновна. Вопреки всему он не просто любит это спящее существо, а любит ее со всеми недостатками.

3. ВРЕМЯ – БУДУЩЕЕ (9)

O hushed October morning mild,
Thy leaves have ripened to the fall;
Tomorrow’s wind, if it be wild,
Should waste them all. [October, R.L. Frost]

В строке: “*Tomorrow’s wind, if it be wild*” стихотворения Р. Фроста October поэт подразумевает непредсказуемость будущего. Ветер может быть диким, так же, как и жизнь может принять неожиданный, иногда даже можно сказать, дикий поворот событий. Строка “*Thy leaves have ripened to the fall*” имеет 2 значения: первое – то, что листья меняют цвет вследствие осени, и второе значение то, что они «созрели» для того, чтобы упасть и «умереть». Также красота листьев осенью может быть потеряна в один миг: “*Should waste them all*”.

Two roads diverged in a yellow wood
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth. [The Road Not Taken, R.L. Frost]

Лирический герой стихотворения Р. Фроста *The Road Not Taken* описывает дорожную развилку, которая встретила на его пути: “*Two roads*

diverged in a yellow wood”. Стихотворение впервые опубликовано в 1916 году, когда автомобили только начали появляться, так что под дорогами, вероятно, имеются в виду тропинки, более того, место действия происходит в лесу (“*in a yellow wood*”).

Лирический герой хочет пойти по обеим дорожкам, но он должен выбрать либо одну, либо другую. Лексема “*sorry*” во второй строке стихотворения подразумевает сожаление о том, что герой не может идти обеими дорогами.

Из-за невозможности принятия решения, герой стоит на распутье (“*I stood*”). Так как герой остановился, мы еще раз убеждаемся, что он идет пешком, а не едет на автомобиле.

Мучаясь, герой пытается представить себе, куда приведет его одна из троп, но люди не могут предсказывать будущее. Он смотрел на одну дорогу, пытаясь увидеть, куда она идет. Но он может видеть ее только до первого поворота, так как заросли, маленькие растения и зелень леса, блокирует его обзор: “*And looked down one as far as I could / To where it bent in the undergrowth*”.

Похоже, что герой находится на развилке своей жизни, а не на дороге. Он пытается заглянуть в свое будущее, насколько возможно. Но, он может видеть только часть пути, поэтому он не может предсказать будущее. Кто знает, какие сюрпризы оно ему приготовило? “*...bent in the undergrowth*” – лирический герой не может видеть, где он окажется в конечном итоге: вновь напоминая о том, что будущее так и останется для него загадкой.

В стихотворении У. Одена *Autumn song* через метафору “осенней песни” звучит мотив смерти и последующего возрождения:

Now the leaves are falling fast,
Nurse's flowers will not last;
Nurses to the graves are gone,
And the prams go rolling on. [Autumn song, W.H. Auden]

Стихотворение начинается с образа быстро падающих листьев: “*Now the leaves are falling fast*”. Если вспомнить, что уподобление человека листу дерева достаточно традиционно для английского мировосприятия, то аллегорическая связь листопада и ухода из жизни станет очевидна. Далее она подкрепляется еще один фитоморфизмом (*flowers*) в соединении с лексемой *last* семантически соотносимой одновременно и со временем, и с человеческой жизнью.

Центральный образ в этой строфе занимает противопоставление прошлого и будущего, которое осуществляется через образ нянь и маленьких детей. Несмотря на близость смерти, няни следят за детскими колясками, иными словами, принимают непосредственное участие в заботе о новой жизни и, таким образом, продолжают жить.

4. ВРЕМЯ – ДЕТСТВО (10)

Одной из основных тем в стихотворении Р. Фроста *Going for Water* – это уход от ежедневной рутины в другую реальность (лес), в которой есть возможность насладиться свободой действий:

The well was dry beside the door,
And so we went with pail and can
Across the fields behind the house
To seek the brook if still it ran;

[...]

Because the autumn eve was fair
(Though chill), because the fields were ours,

[...]

We ran as if to meet the moon
That slowly dawned behind the trees,

[...]

But once within the wood, we paused
Like gnomes that hid us from the moon,

[...]

And in the hush we joined to make

We heard, we knew we heard the brook. [Going for Water, R.L. Frost]

По пути герои играли в разные детские игры, а именно играли в прятки с луной: *“Like gnomes that hid us from the moon”*, пока не услышали журчание ручья и не пошли на его звуки: *“We heard, we knew we heard the brook”*.

We ran as if to meet the moon – Р. Фрост использует гиперболу, чтобы продемонстрировать насколько герои стихотворения были счастливы в тот момент, они играют и воспринимают поиски воды не более чем игру.

But once within the wood, we paused

Like gnomes that hid us from the moon, [Going for Water, R.L. Frost]

Повторение звука “w” позволяет установить игривый тон стихотворения. Дети сравнивают себя с гномами (*“like gnomes”*). Они играют в прятки с луной, все, что им нужно сделать, это остаться незамеченными: *“Like gnomes that hid us from the moon”*. Когда мы молоды, наше воображение более развито, поэтому мы еще ценим мелочи в жизни, такие, например, как яркая луна или обычная питьевая вода.

В стихотворении Р. Фроста *Nothing Gold Can Stay* если рассматривать первую строку буквально, то почки таких деревьев как ивы и клена при их появлении имеют цвет золота, прежде чем их листья позеленеют:

Nature’s first green is gold, [Nothing Gold Can Stay, R.L. Frost]

Таким образом, автор четко дает нам временные рамки стихотворения: самое начало весны. Также поэт заставляет нас думать, что место действия стихотворения разворачивается утром, когда солнце встает и делает все вокруг более золотистым, чем обычно, как будто природа купается в рассветных лучах.

Говоря образно, золото является символом богатства. Р. Фрост предполагает, что наиболее важный аспект в природе – это момент до того, как почка превращается в листок дерева. Возможно, это имеет метафорический смысл, что самое ценное время в жизни происходит сразу после рождения, до того как мы станем взрослыми, ведь черты характера,

привычки, натура человека формируется в детстве и остается с ним на всю жизнь. Детство сравнивается здесь с “ранней весной”, когда появляются свежие листья, форма которых будет таковой до поздней осени.

В стихотворении У. Одена *If I Could Tell You* клоуны (*clowns*), казалось бы, должны ассоциироваться с положительными эмоциями, но плач указывает на неспособность чувствовать себя счастливым даже в смешных ситуациях:

If we should weep when clowns put on their show, [If I Could Tell You,
W.H. Auden]

Это также предполагает конец детства, потому что с потерей детства приходит и потеря наивности – вещь, которую время отнимет у нас.

By happening to be open once, it made

Enormous Alice see a wonderland

“That waited for her in the sunshine, and,

Simply by being tiny made her cry.” [The Door, W.H. Auden]

Страна чудес ждет Алису в солнечных лучах (“...waited for her in the sunshine”), ее детство уходит пока не станет пятнышком на горизонте, и пока солнечный свет не затухнет. Алиса, в конце сонета *The Door*, пытается решить дилемму в ее жизни: и прошлое, и будущее привлекают ее; она является и ребенком, и взрослым одновременно; она потеряла свое спокойное состояние, эту потерю очень сложно осознать. Лирический герой иносказательно пытается донести идею о том, что иногда в поисках смысла нужно что-то кардинально в себе изменить. Такая метаморфоза, скорее всего, не будет безболезненной, зато откроет новые горизонты, о существовании которых человек даже не подозревал, и поможет найти ответы на многие вопросы.

“*Enormous Alice*” – этот эпитет показывает, что Алиса превратилась из ребенка во взрослого человека. Пока она растет, Страна чудес (*wonderland*) сокращается, пока Алиса не поймет, что переросла его. Ребенок, став

взрослым, должен отпустить Страну чудес, где очень многое напоминает ему о детстве.

5. ВРЕМЯ – СТАРОСТЬ (6)

Один лист сменяет другой в стихотворении Р. Фрост *Nothing Gold Can Stay*:

Then leaf subsides to leaf. [Nothing Gold Can Stay, R.L. Frost]

В то же время разнообразные оттенки листьев со временем становятся однообразными, что может являться напоминанием о том, что время не щадит никого и ничто, и что с возрастом наша жизнь становится однообразнее и монотоннее, как и листья. Люди становятся старше и больше не восхищаются красотой деревьев и листьев осенью, не смотрят на них с широко раскрытыми глазами, как это делают дети. Вместо этого, смена времен года становятся обыденной вещью, жизнь приобретает монотонный цвет.

В стихотворении У. Одена *Musée des Beaux Arts* поэт использует приём параллелизма и художественной антитезы:

How when the aged are reverently, passionately waiting

for the miraculous birth, there always must be

Children who did not specially want it to happen, skating

On a pond at the edge of the wood: [Musée des Beaux Arts, W.H. Auden]

Здесь старость (“*the aged*”), т.е. пожилое поколение противопоставляется детству (“*children*”). Если старшее поколение находится в благоговейном ожидании чудотворного рождения: “...*when the aged are reverently, passionately waiting / for the miraculous birth...*”, рядом обязательно найдётся место детям, которых не будет заботить вопрос возможности осуществления такого желания, они будут просто кататься на коньках где-нибудь на окраине леса: “...*skating / On a pond at the edge of the wood*”.

Кажется, что клоуны (*clowns*) должны приносить в нашу жизнь смех и радость в стихотворении У. Одена *If I Could Tell You*:

If we should weep when clowns put on their show,

If we should stumble when musicians play,

Time will say nothing but I told you so. [If I Could Tell You, W.H. Auden]

Но плач указывает на неумение чувствовать себя счастливым даже в смешных ситуациях: “*If we should weep...*”. Это также предполагает конец детства, так как у взрослых в большинстве случаев клоуны больше не вызывают смех. Также наряду с этим создается контраст: “*If we should stumble when musicians play*”. Музыка должна заставить нас танцевать и не дать упасть. Если мы будем спотыкаться под музыку (“*...stumble when musicians play*”), то, скорее всего, это происходит, потому что мы стареем и, следовательно, становимся физически слабыми.

6. ВРЕМЯ – НЕИЗБЕЖНОСТЬ КОНЦА/ПРИБЛИЖЕНИЕ СМЕРТИ (70)

Стихотворение Р. Фроста *Reluctance* отражает идею нежелания человека принимать жизнь так, как она есть – со всеми ее разочарованиями и трудностями:

Out through the fields and the woods

And over the walls I have wended;

I have climbed the hills of view

And looked at the world, and descended;

I have come by the highway home,

And lo, it is ended.

The leaves are all dead on the group,

Save those that the oak is keeping

To ravel them one by one

And let them go scraping and creeping

Out over the crusted snow,

When others are sleeping. [Reluctance, R.L. Frost]

Герой, побродив по полям, холмам и лесам находится на обратном пути домой: “*Out through the fields and the woods / [...] / I have come by the highway home,*”. Через все его хождения можно увидеть образы того, что он уже видел и испытал и сейчас доживает свой век, его путешествие по жизни подходит к концу. “*I have climbed the hills of view / And looked at the world, and descended*” – в этих строках показано отношение лирического героя к трудностям, с которыми он сталкивался в жизни, а также компромиссы, на которые приходилось идти.

Герой говорит о дубе, который не хочет расставаться со своими листьями, а пытается сохранить их, в конце концов, дуб позволит листьям опасть одному за другим: “*Save those that the oak is keeping / To ravel them one by one / [...] / When others are sleeping*”.

Сердце героя не находит себе места. Разум требует определенности, но сердце не имеет конкретных ответов:

The heart is still aching to seek,

But the feel question “Whither?” [Reluctance, R.L. Frost]

На протяжении всей жизни у человека бывают хорошие времена, которые рано или поздно подойдут к концу, так же, как заканчивается то или иное время года. Человек беспомощен, и знает, что он не может контролировать ход вещей, но принимая этот факт, также, кажется, что все происходящее вокруг него предает его. Позволяя уму взять власть над сердцем, мы его предаем. Герой считает, что даже если человек знает, что многое в жизни преходяще, ему все равно хочется за них цепляться, чтобы не допустить их конца.

The crows above the forest call;

Tomorrow they may form and go. [October, R.L. Frost]

Традиционно, вороны (*crows*) несут с собой нечто зловещее, а именно смерть. Этот образ в стихотворении Р. Фроста *October* напоминает одну из картин Ван Гога «Пшеничное поле с воронами».

В этих строках следует ключевая идея стихотворения Р. Фроста *October* – призыв замедлить ход времени:

O hushed October morning mild,
Begin the hours of this day slow.
Make the day seem to us less brief.

[...]

Release one leaf at break of day;
At noon release another leaf;

[...]

Enchant the land with amethyst
Slow, slow! [October, R.L. Frost]

В строке “*Enchant the land with amethyst*” здесь слышится просьба-желание украсить закат жизни, добавив в неё ярких красок.

Стихотворение пронизано ощущением светлой грусти, сожалением о том, что человек только к зрелым годам осознаёт, насколько быстротечна жизнь и как важно проживать её осознанно, не торопясь, проживая красоту каждого момента. К сожалению, такое осознание приходит тогда, когда начинает чувствоваться приближение конца жизни, который порой так хочется оттянуть.

Р. Фрост обеспокоен течением времени в стихотворении *October*:

For the grapes' sake, if they were all,
Whose leaves already are burnt with frost,
Whose clustered fruit must else be lost –
For the grapes' sake along the wall. [October, R.L. Frost]

Предотвращение зимы будет гарантировать выживание винограда: “*For the grapes' sake*”, чьи листья уже были «сожжены» морозом: “*Whose leaves already are burnt with frost*”. Первое, что Р. Фрост хочет – это запечатлеть осень ради своего искусства – написание стихотворений, и виноград будет являться метафорой для поэзии, своего рода плод труда поэта. Во-вторых, для того, чтобы Р. Фрост смог погрузиться в мир грез,

который он пытается создать, так как не хочет расставаться с уходящей осенью. Он ссылается на виноград как средство изготовления вина, чтобы размыть границы с реальным миром и позволить себе войти в состояние алкогольного опьянения и фантазий. Также обычно говорят *for God's sake*, *for Heaven's sake*, а не *For the grapes' sake*. Здесь виноград подменяет образ Бога.

Поэт оплакивает увядающий с предстоящей зимой виноград, но пренебрегает тем фактом, что его плоды вновь появятся на ветвях весной. Он как будто бы связан, держась за каждый момент, потому что завершение времени года или какого-либо события являются смертью для Р. Фроста, а не циклическим явлением.

The woods are lovely, dark and deep.

But I have promises to keep,

And miles to go before I sleep,

And miles to go before I sleep. [Stopping by Woods on a Snowy Evening,
R.L. Frost]

Герой стихотворения Р. Фроста *Stopping by Woods on a Snowy Evening* признается, что лес пришелся ему по вкусу: “*The woods are lovely, dark and deep*”. Он очарован темнотой (*dark*) и глубиной (*deep*) леса. Темные и глубокие леса удивительны, но они также заставляют нас чувствовать тревогу. В них кроется нечто таинственное, что-то вроде лабиринта из деревьев, который полон различных препятствий.

Слишком долгая остановка в лесу, может привести к потере дороги, а впоследствии и к смерти. Леса действительно могут зачаровывать путников. Возможно, стихотворение просто описывает искушение сидеть и наблюдать красоту, в то время как обязанности и заботы забываются на некоторое время. С другой влечение к опасности, неизвестность, отсутствие инстинкта самосохранения – лес – это возможная желаемая смерть, сродни самоубийству.

Следующую строку автор начинает с предлога “*but*”, что заставляет нас думать, что он рассматривает возможность пребывания в этих лесах без своего возвращения домой, ведь там ожидают обещания, которые он дал слово выполнить: “*But I have promises to keep,*”.

Стихотворение Р. Фроста *The Oven Bird* написано от лица наблюдателя за птицей. В нём отражена любовь к природе, умение её ценить и любоваться ею.

There is a singer everyone has heard,
Loud, a mid-summer and a mid-wood bird,
Who makes the solid tree trunks sound again.
He says that leaves are old and that for flowers
Mid-summer is to spring as one to ten.
He says the early petal-fall is past
When pear and cherry bloom went down in showers
On sunny days a moment overcast;
And comes that other fall we name the fall.
He says the highway dust is over all.
The bird would cease and be as other birds
But that he knows in singing not to sing.
The question that he frames in all but words
Is what to make of a diminished thing. [The Oven Bird, R.L. Frost]

В этом стихотворении раскрывается тенденция к постепенному увяданию всего живого. Вестником такого явления в данном произведении становится птица-печник.

“*Makes the solid tree trunks sound again*” – эта строка свидетельствует о приходе весны. Далее строка “*Early petal-fall is past*” рисует образ наступления лета. “*On sunny days a moment overcast; / and comes the other fall we name the fall.*” – в итоге, всё вокруг говорит о неизбежном приближении осени.

Лирический герой, восхищаясь природным даром птиц к пению, также отмечает другую их способность – способность быть в тишине и даже задавать вопрос тогда, когда песня постепенно затихает: “*But that he knows in singing not to sing. / The question that he frames in all but words*”. “*What to make of a diminished thing*” – в этой фразе содержится косвенный вопрос о том, как сделать осмысленным то, что уже достигло своего пика, расцвета и постепенно начинает сходиться на нет.

В данном поэтическом произведении птица, как ключевой образ, своим пением напоминает о скоротечности времени: “*Mid-summer is to spring as one to ten*”. Можно предположить, что в этом образе Р. Фрост представил себя, т.к. стихотворение было написано, когда автор достиг зрелого возраста (*a singer everyone has heard; a mid-summer; a mid-wood bird*) и определённых жизненных успехов. Однако, осознавая, что он достиг своего пика в творчестве, дальше всё постепенно будет уходить на спад. Невольно поэт задаётся вопросом, что ещё значимого можно сделать в жизни.

Упоминание холода и образов поздней осени находят отражение на протяжении всего стихотворения У. Одена *Autumn song*:

And the active hands must freeze

[...]

Starving through the leafless wood

[...]

Cold, impossible, ahead [Autumn song, W.H. Auden]

“*Active hands must freeze; leafless wood; cold*” – эти образы заставляют читателей задуматься о том, что зима близко. Здесь зима является метафорическим образом смерти.

В начале стихотворения *As I Walked out One Evening* автор рисует сцену, из которой читателю становится ясным, что главным действующим лицом является лирический герой, который вышел на вечернюю прогулку.

As I walked out one evening,

Walking down Bristol Street,

The crowds upon the pavement

Were fields of harvest wheat. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Герой дает нам название определенной улицы в Бирмингеме, Англия – Бристоль-стрит (*Bristol Street*), что дает читателям ощущение того, что он является местным жителем, который совершает такие прогулки регулярно, и как будто предлагает нам, читателем, присоединиться к нему. Также в У. Оден дает нам понять, что картина, открывающаяся перед лирическим героем, происходит не в сельской местности, а на городской и оживленной улице: “*The crowds upon the pavement*”.

Автор, используя прямую метафору, сравнивает толпу людей с полями пшеницы. С одной стороны поэт, тем самым, вызывает в воображении читателей сцену заката солнца, когда все вокруг становится золотистого оттенка под стать цвету пшеницы, а также качающиеся при даже легком дуновении ветра колосья пшеницы вызывают ощущение движения, как будто отзеркаливая движение толпы. С другой стороны, эта метафора также функционирует как своего рода предвестник плохих вещей. Сбор урожая означает, что в ближайшее время колосья будут скошены. Сбор урожая представляет собой смерть пшеницы. Тот человек, занимающийся сбором урожая, еще до комбайнов и тракторов, использовал для вырубki пшеницы косу. Его называли жнецом. Этот человек, несущий косу, напоминает Смерть с косой. Он здесь не для сборки урожая, он здесь для того, чтобы собрать души. В западной культуре, согласно традиции, Смерть изображалась жнецом с серпом или косой в одной руке и с пучком пшеницы в другой. Отсюда и имя Смерти – Grim Reaper – зловещий жнец. Также в данной строфе мы можем заметить, что конечные слова в первой и четвертой строке рифмуются. Автор рифмует “*Street*” и “*wheat*”. Эта рифма, укрепляет связь между городской и сельской средой, созданной с помощью метафоры, делая звук шумной толпы на улице и качающихся на ветру колосьев пшеницы, связанными между собой. Такое соединение подтверждает идею о том, что люди на улице, как пшеница в поле, обречены.

В поэтическом произведении У. Одена *Lullaby* перед читателем предстает картина, в которой влюбленные лежат на склоне Венеры:

Soul and beauty have no bounds:

To lovers as they lie upon

Her tolerant enchanted slope

In their ordinary swoon,

Grave the vision Venus sends

Of supernatural sympathy,

Universal love and hope;

While an abstract insight wakes

Among the glaciers arid the rocks

The hermit's sensual ecstasy. [Lullaby, W.H. Auden]

В полуобморочном состоянии (*“in their ordinary swoon”*), они испытывают целую симфонию смешанных абстрактных чувств и состояний, характеризующих оригинальными эпитетами и метафорами: *“the vision Venus sends”*, *“supernatural sympathy”*, *“universal love and hope”*, *“abstract insight”*, *“sensual ecstasy”*. Венера – богиня любви в римской мифологии, но она привносит нечто мрачное (*grave*) в поле зрения влюбленных, которое здесь является прилагательным, но напоминает нам о существительном – могила (*grave*), чтобы мы не забывали, где находятся все умершие. В такую минуту пропадают границы между временем и пространством: *“While an abstract insight wakes / Among the glaciers arid the rocks / The hermit’s sensual ecstasy”*. В этих строках также отражено противопоставление высоких неосязаемых состояний и плотских земных наслаждений, которые, однако, сосуществуют как неотъемлемые составляющие любви.

Стихотворение перемещается из кровати влюбленных, на некоего рода холм в воображении лирического героя: *“To lovers as they lie upon / Her tolerant enchanted slope”*. На этом холме пустынно и холодно: *“Among the glaciers arid the rocks”*. В этом холодном месте находится отшельник (*hermit*), который является одиночкой. Так сцена с влюбленными на заколдованном

склоне сменяется сценой с участием одинокого отшельника на ледниках. Возможно, что он в стихотворении как-то разделяет вид, открывающийся с Венеры, с влюбленными героями.

В этом же стихотворении У. Одена слышится полночный бой часов:

Certainty, fidelity

On the stroke of midnight pass

Like vibrations of a bell [Lullaby, W.H. Auden]

“*On the stroke of midnight pass*” – строка, которая является напоминанием о том, что всё неизбежно приходит к концу. Здесь звучание часов в полночь символично, поскольку именно в этот момент старый день сменяется новым, а значит, всё, что раньше было значимым, теряет силу. В данном случае это определенность и верность (*certainty; fidelity*), чей зыбкий уход сравнивается с вибрациями колокольного звона. С другой стороны, автор привносит два символа времени неслучайно (часы и колокол), что заставляет вспомнить об образных линиях лирики Э. По. Бой часов дает нам знать, что время движется дальше. Тем самым, У. Оден еще раз подчеркивает, что ничто не длится вечно.

Time and fevers burn away

Individual beauty from

Thoughtful children, and the grave

Proves the child ephemeral: [Lullaby, W.H. Auden]

Автор в этом же стихотворении по отношению к ребенку использует лексему “*ephemeral*”. Согласно анализу дефиниций из Кембриджского словаря лексема “*ephemeral*” означает нечто временное, мимолетное и недолговечное. Лирический герой указывает на то, что никто не живет вечно, даже дети в конечном итоге оказываются в могиле. Каждый умерший взрослый когда-то был очень красивым ребенком.

В последней строфе того же поэтического произведения рассвет нового дня положил конец красоте полночных видений:

Beauty, midnight, vision dies:

Let the winds of dawn that blow [Lullaby, W.H. Auden]

Одним из центральных образов в поэтическом произведении У. Одена *Dance Macabre* является дьявол (*the Devil*), вырвавшийся на свободу из-под контроля бога:

For the Devil has broken parole and arisen,
He has dynamited his way out of prison,
Out of the well where his Papa throws
The rebel angel, outcast rose.

Like influenza he walks abroad,

He stands by the bridge, he waits by the ford,

As a goose or a gull he flies overhead,

He hides in the cupboard and under the bed. [Dance Macabre, W.H. Auden]

Ощущение его присутствия повсеместно (*abroad, by the bridge, by the ford, flies overhead, in the cupboard and under the bed*): он буквально захватил под своё влияние всё вокруг, подобно эпидемии гриппа (*“like influenza”*). К тому же, он не просто присутствует – он может свободно разгуливать или просто стоять, ждать, летать или прятаться (*walks, stands, waits, flies, hides*).

Идея всесильности дьявола наблюдается в следующих строках:

O were he to triumph, dear heart, you know

To what depths of shame he would drag you low;

He would steal you away from me, yes, my dear,

He would steal you and cut off your beautiful hair.

Millions already have come to their harm,

Succumbing like doves to his adder`s charm;

Hundreds of trees in the world are unsound:

I`m the axe that must cut them down to the ground. [Dance Macabre, W.H. Auden]

Через метафорическое олицетворение “*steal*”, “*cut off your beautiful hair*” , “*To what depths of shame he would drag you low*” передаётся предупреждение о том, что пороки способны поглотить человека, доводя его до любых крайностей.

Лирический герой, сравнивая заражённых пороками с больными деревьями (“*Hundreds of trees in the world are unsound*”), мнит себя спасителем, способным навсегда искоренить происки дьявола – это отражено в метафоре с топором, который должен срубить их под корень: “*I’m the axe that must cut them down to the ground*”.

Лирический герой провозглашает себя избранным, которому предписана великая миссия избавить землю от Дьявола, то есть избавить человеческую расу от всевозможных пороков:

For I, after all, am Fortunate One,

The Happy-Go-Lucky, the spoiled Third Son;

For me it is written the Devil to chase

And to rid the earth of the human race. [Dance Macabre, W.H. Auden]

Следует обратить особое внимание на графическое оформление эпитетов, характеризующих лирического героя: все они написаны с заглавной буквы, то есть автор гиперболизирует масштабы собственной значимости героя, и, как следствие, это характеризует его как человека с высоким самомнением.

Помимо избавления от пороков в лице Дьявола, лирический герой возлагает на себя миссию уничтожить все земные пороки и наказать всех за грехи:

The behaving of man is world of horror,

A sedentary Sodom and slick Gomorrah;

I must take charge of the liquid fire

And storm the cities of human desire. [Dance Macabre, W.H. Auden]

Необходимость таких действий объясняется тем, что лень и самодовольство людей приближают закат человечества, которое стоит на пороге самоуничтожения. Это отражено в следующих строках:

The star in the West shoots its warning cry:

«Mankind is alive, but mankind must die». [Dance Macabre, W.H. Auden]

Неизбежность смертного исхода отчетливо прослеживается в последней прощальной строфе:

So good-bye to the house with its wallpaper red,

Good-bye to the sheets on the warm double bed,

Good-bye the beautiful birds on the wall,

It`s good-bye, dear heart, good-bye to you all. [Dance Macabre, W.H. Auden]

Здесь лирический герой словно предвосхищает неизбежные последствия своих и чужих действий и приводит всё к логическому завершению.

Стихотворение У. Одена Musée des Beaux Arts является отсылкой к греческому жанру «экфрасис», суть которого сводится к описанию предмета или произведения изобразительного искусства в литературном тексте.

In Brueghel's Icarus, for instance: how everything turns away

Quite leisurely from the disaster; the ploughman may [Musée des Beaux Arts, W.H. Auden]

В данном случае предметом описания становится произведение художника эпохи Ренессанса Питера Брейгеля «Падение Икара», которое произвело впечатление на поэта во время посещения музея изобразительных искусств в Брюсселе, прославленного своей выдающейся коллекцией произведений Старых мастеров.

Вторая часть стихотворения раскрывает глубину трагизма бытия на примере широко известного мифа о Дедале и Икаре: греческий миф об отце и сыне, которые смогли улететь в небо, смастерив себе крылья, но Икар, соблазненный солнечным светом, приблизился к солнцу, которое растопило

воск, скреплявший перья. На картине Брейгеля изображён момент падения, предшествующий неминуемой гибели молодого персонажа. Именно это мгновение вызывает у лирического героя самые сильные эмоции и глубокие мысли: “...*how everything turns away / Quite leisurely from the disaster*”. Через антитезу момента гибели и безразличности окружающего к происходящему (“*leisurely turns away*”), показан трагизм бытия.

Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone [Musée des Beaux Arts, W.H. Auden]

Центральным в стихотворении становится образ пахаря, который, возможно, и слышал всплеск воды и крик Икара – метафора, отражающая смерть, – но ему до этого нет дела: “*But for him it was not an important failure*”.

As it had to on the white legs disappearing into the green
water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky
Had somewhere to get to and sailed calmly on. [Musée des Beaux Arts, W.H. Auden]

Даже неодушевлённые образы, такие как солнце и корабль, представлены в этом стихотворении как невольные свидетели произошедшего. Солнце светило, как ему и положено, озарив исчезающие в водах ноги. А дорогой корабль, который должно было изумить такое явление, как падение человека с неба, спокойно продолжал свой путь, поскольку ему нужно было куда-то направляться.

И пахарь, и солнце, и корабль олицетворяют бездушные, которые вызывают пессимистическое настроение. Но если рассматривать эти образы более глобально, можно представить их олицетворением категории времени. В этом случае становится очевидна идея о неизбежности и безвозвратности того, что считается повседневностью. Даже если чему-то приходит конец,

каким бы трагическим он ни был, время спокойно, равномерно и довольно буднично будет идти своей дорогой, чья-то жизнь будет продолжать идти своим чередом – всё вокруг имеет свой путь. Эту идею можно принять за то самое великое знание, почерпнутое от Старых мастеров, которое, словно озарение, снизошло на лирического героя в момент созерцания шедевра.

Вторая часть дает аллюзии на древнегреческий миф, где стремление сравняться с Богом приводит к падению. Все тело Икара и на картине и в стихотворении заменяют ноги. Рядом размещен «дорогой изящный корабль», продолжающий свой путь. Лексема *delicate* и округлый образ корабля вводят аллегорию материнской утробы, так же как и ноги Икара, виднеющиеся из закрытого водного пространства. Все вместе это дает линию рождения в смерти.

Через противопоставление жизни и смерти, через вопросы живых людей и ответы умерших, лирический герой стихотворения У. Одена *No Time* приводит читателей к образу смерти:

What happens to the living when they die?

Death is not understood by death: nor you, nor I. [No Time, W.H. Auden]

Поэт завершает стихотворение риторическим вопросом: “*What happens to the living when they die?*”, в очередной раз, напоминая о том, что ничто не вечно и что понимание смерти останется непостижимой тайной для нас.

7. ВРЕМЯ – ЦИКЛИЧНОСТЬ (9)

Then leaf subsides to leaf. [Nothing Gold Can Stay, R.L. Frost]

По мере того как листья меняют цвет осенью в стихотворении Р. Фроста, один лист становится другим и так по кругу в бесконечном цикле.

Сонет У. Одена *A New Age* рисует картину смены эпохи, в которой прошлое противопоставлено будущему через символические образы:

So an age ended, and its last deliverer died

In bed, grown idle and unhappy; [New Age, W.H. Auden]

Здесь конец старого времени показан через образ его последнего представителя: “*...its last deliverer died / In bed, grown idle and unhappy*”.

Метафора “*grown idle and unhappy*” отражает настроение упадка, напоминая том, что старые устои уже изжили себя.

They slept in peace: in marshes here and there no doubt

A sterile dragon lingered to a natural death, [New Age, W.H. Auden]

Другой образ, отсылающий к отживающему свой век прошлому, заключается в образе умирающего дракона, который доживает свой век где-то в болоте: “...*in marshes here and there no doubt / A sterile dragon lingered to a natural death*”. Эпитет “*sterile dragon*” даёт надежду на то, что плодам старого прошлого не найдётся места в будущем. Метафора “*in marshes*” также напоминает о застойности старой эпохи, которая безвозвратно уходит в прошлое.

Исчезновение изживших себя символов старой эпохи ознаменовало приход новой. Но, несмотря на то, что, на первый взгляд, человечество было в безопасности (“*they were safe*”; “*they slept in peace*”), есть небольшая группа людей, представителей искусства, которые не до конца разделяют оптимистические настроения большинства: “*Only the sculptors and poets were half-sad*”:

In bed, grown idle and unhappy; they were safe:

[...]

They slept in peace: in marshes here and there no doubt

[...]

Only the sculptors and the poets were half-sad, [New Age, W.H. Auden]

Далее раскрывается причина печали представителей творческих профессий:

And the pert retinue from the magician's house

Grumbled and went elsewhere. The vanquished powers were glad

To be invisible and free; [New Age, W.H. Auden]

Скульпторы и поэты будто обладают даром предвидения, который наводит на мысль о том, что старые устои, отражённые в образе «дерзкой

свиты» хотя и были побеждены, остались разгуливать на свободе, отправившись в неизвестном направлении.

Напоследок представители такой «свиты» сбили с ног нескольких глупых сыновей (*the silly sons*) и похитили дочерей (*ravished the daughters*), чем привели в ярость их отцов:

To be invisible and free; without remorse
Struck down the silly sons who strayed into their course,
And ravished the daughters, and drove the fathers mad. [New Age,
W.H. Auden]

Данная аллегория напоминает о том, что, с одной стороны, всему приходит конец, но с другой, ничто не может гарантировать невозможность их возвращения в будущем. Это знание доступно ограниченному числу людей, одним из представителей которых, будучи поэтом, является автор произведения.

В данном сонете образ времени представлен не явно: через категории сменяющих друг друга «конца» и «начала». С другой стороны, вероятность того, что старое способно вернуться в новом качестве, наводит на классическую ассоциацию со спиралью времени, по пути которой может развиваться любое явление то, ослабевая, то усиливая свои позиции в настоящем.

8. ВРЕМЯ – БЫСТРОТЕЧНОСТЬ (20)

Сопоставляя любовь» (*love*) и время года (*season*) Р. Фрост в стихотворении *Reluctance* показывает, что любовь слишком скоротечна, как и сезоны времен года:

And bow and accept the end
Of a love or a season? [Reluctance, R.L. Frost]

Любовь будет приходить и уходить, как то или иное время года. Человек знает это, но принять это нелегко. Бывает, что человек желает, чтобы то или иное время года никогда не заканчивалось, а любовь длилась вечно.

O hushed October morning mild,
Thy leaves have ripened to the fall;
Tomorrow's wind, if it be wild,
Should waste them all. [October, R.L. Frost]

В стихотворении Р. Фроста *October* можно наблюдать авторскую тенденцию сравнивать осень с определённым необратимым этапом в жизни человека и всего живого. Через образы природы и её постепенное естественное увядание осенней поры автор стремится раскрыть быстротечность человеческой жизни. “*Thy leaves have ripened to the fall*” – метафора, которая отражает, что внешние признаки уже ознаменовали приход нового этапа жизни. Строка “*Tomorrow's wind, if it be wild*” – показывает неизвестность того, что ждёт нас завтра и некоторый страх перед будущим.

Р. Фрост в стихотворении *Nothing Gold Can Stay* начинает рисовать образы природы, используя метафору “*green is gold*”:

Nature's first green is gold,
Her hardest hue to hold. [Nothing Gold Can Stay, R.L. Frost]

Поэт показывает, что в начале весны золотых красок больше, чем зеленых, так как ранней весной на таких деревьях как ивы или клен почки сначала золотого цвета, а только потом из них появляются зеленые листья.

Под золотом (*gold*) может подразумеваться и естественный цвет, в том числе цвет восхода солнца, который длится в течение очень короткого промежутка времени. Таким образом, первый цвет, который мы видим весной не остается радовать глаз надолго.

Также в этой строке используется аллитерация в лексемах “*green*” и “*gold*”, которая только добавляет единения между этими двумя цветами.

Весной, распускаются не только почки листьев на деревьях, но и цветы на ветвях деревьев. Однако, вскоре цветы исчезают в течение времени:

Her early leaf's a flower;
But only so an hour. [Nothing Gold Can Stay, R.L. Frost]

Если первый зеленой природой является золото, то ее первый лист – это цветок. Весной кусты и деревья цветут с великолепными цветами, которые впоследствии заменяются зелеными листьями в летний период. Автор намеренно стирает грань между цветами и листьями. В конце концов, в реальной жизни, цветущие цветы на деревьях увядают, тем самым освобождая место для листьев, которые приходят на их место, чтобы впитать энергию и свет солнца.

Герой стихотворения говорит, что цветок распускается и цветет всего один час: “...*leaf's a flower; / But only so an hour*”. В этом нет буквального смысла, как будто деревья или растения растут и цветут ровно час. Но в то же время любое цветение длится всего несколько дней, в лучшем случае недель в зависимости от вида растения.

Герой стихотворения сравнивает падение человечества в Эдемском саду с переходом золотистых почек на деревьях к зеленым листьям, также цветы на деревьях увядают, склоняют свои бутоны, чтобы дать возможность расти листьям. Это отсылка к библейскому грехопадению Адама и Евы в Эдемском саду, когда Ева вкусила запретный плод:

Nature's first green is gold,

Her hardest hue to hold.

[...]

So Eden sank to grief,

So dawn goes down to day.

Nothing gold can stay. [Nothing Gold Can Stay, R.L. Frost]

В результате этого поступка она, Адам, и все их потомки, были навсегда наказаны и изгнаны из Райского Сада. Аллюзия на эту историю указывает на то, что даже в самом «идеальном» месте люди надолго не останутся. По своей природе, листья будет падать на землю, а люди будут падать нравственно.

Строка “*So dawn goes down to day*” – сообщает, что рассвет идет на убыль и переходит в день. Использование лексемы “*down*” в этой строке

заставляет нас задуматься, а не солнце ли заставляет нас встать утром? Не рассвет ли является началом дня? В буквальном смысле, солнце находится у нас над головой с утра. День находится на более низком уровне, потому что, возможно, уже потерял свежесть, цвет и краски рассвета. Рассвет превращается в день, даже если в дневное время гораздо менее впечатляющее зрелище, чем восход солнца. Люди ценят рассветы только из-за их быстротечности.

Последняя строка этого стихотворения отсылает читателя к названию стихотворения и к первой его строке, где упоминался золотой цвет: “*Nothing gold can stay*”. Строка сворачивает все метафорические образы: ранние листья и цветы, сад Эдема, рассвет – ничто из перечисленного не может существовать или длиться долго. Листья, рассветы, мечты, даже материальное богатство, все будет исчезать со временем. Люди будут проходить через взлеты и падения, через жизнь и смерть. Золото – красота, надежда, чудеса – могут существовать, но, как они приходят и уходят, все так как и должно быть. Но даже если мы, в конце концов, теряем красоту золотых листьев, теперь мы будем ценить их значительно больше.

Стихотворение заставляет читателей увидеть себя в золотом сиянии весеннего восхода солнца, напоминая нам, что такая красота носит лишь временный характер.

Стихотворение упоминает райский сад, и читатель может представить себя в таком месте. Длинные золотые ветви ивы склоняются над землей и колышались на нежном утреннем ветру, цветы растут повсюду, птицы, пчелы, и бабочки порхают вокруг, и утренний туман делает все волшебным. Но все слишком недолговечно: цветы увядают, деревья превращаются из золотых в зеленые. Наша повседневная жизнь выдергивает нас из рая.

Стихотворение У. Одена *Autumn song* начинается с образа быстро падающих листьев, что указывает на быстротечность времени:

Now the leaves are falling fast,
Nurse's flowers will not last;

Nurses to the graves are gone,
And the prams go rolling on. [Autumn song, W.H. Auden]

Если вспомнить, что уподобление человека листу дерева достаточно традиционно для английского мировосприятия, то аллегорическая связь листопада и ухода из жизни станет очевидна.

9. ВРЕМЯ – ПУТЬ (29)

Концепт «ПУТЬ» является одним из первостепенных концептов, попадающим в круг рассмотрения, при исследовании метафорического освоения времени.

Название поэтического произведения Р. Фроста *Going for Water* может означать, что его герои находятся в поиске того, что им не хватает, того, что им нужно, чтобы выжить, например, вода.

Двое детей отправляются за водой к ближайшему ручью, потому что колодец около их дома пересох:

The well was dry beside the door,
And so we went with pail and can
Across the fields behind the house
To seek the brook if still it ran; [Going for Water, R.L. Frost]

Герои ищут ручей, но сомневаются в его существовании: “*To seek the brook if still it ran;*”.

Герои, отправляясь на поиски воды, понимают, какую свободу они обретают, уходя из дома в лес. Они могут скрыться от ответственности, смеяться и играть. Они находят поход за водой с одной стороны, надеясь приятно провести время, а с другой не таким приятным, потому что им все равно придется возвращаться домой.

Хотя герои и отправились в надежде найти ручей, и когда они, наконец, добрались до него, ручей превратился в «серебряный клинок» (*a silver blade*), как будто оказался замороженным:

A note as from a single place,
A slender tinkling fall that made

Now drops that floated on the pool

Like pearls, and now a silver blade. [Going for Water, R.L. Frost]

В стихотворении присутствует сопоставление изображений, связанных с жемчугом (“*like pearls*”) и серебряным клинком (“*now a silver blade*”). Жемчужина символизирует невинность, чистоту, а серебряный клинок ассоциируется с насилием. Это может символизировать разочарование героев, так как результат их путешествия не принес им ничего кроме разочарования.

В стихотворении *Nothing Gold Can Stay* Р. Фрост описывает раннюю весну:

Nature’s first green is gold,

Her hardest hue to hold. [Nothing Gold Can Stay, R.L. Frost]

Весна как время года пройдет, а свежие, золотистые, а потом и зеленые краски этого сезона исчезнут. Эта строка может являться отсылкой к стихотворению того же автора *The Road Not Taken*, которое было опубликовано семью годами ранее, чем это поэтическое произведение. В том стихотворении герой стоит на развилке двух тропинок, только место действия происходит поздней осенью: “*Two roads diverged in a yellow wood*”. Но герой не может стоять там вечно, и он должен выбрать дорогу. Р. Фрост считает, что ранняя весна должна быть самым ценным временем года в нашей жизни, потому что мы еще имеем шанс выбрать путь, по которому будем следовать, а осенью сделать выбор гораздо сложнее, так как больше половины года уже прошло, и начать все заново уже почти не представляется возможным.

Соответственно, начало нашей жизни «золотое время», так как все возможности в мире еще открыты для нас. Его труднее всего удержать (“*hardest to hold*”), поскольку оно не длится вечно, ведь мы должны принимать решения о том, какой дорогой нам следовать.

В стихотворении Р. Фроста *The Road Not Taken* лирический герой находится на распутье, не зная, какой дорогой ему следует идти дальше, и имея желание пойти обеими:

Two roads diverged in a yellow wood

And sorry I could not travel both

[...]

Then took the other, as just as fair,

And having perhaps the better claim

Because it was grassy and wanted wear;

Though as for that the passing there

Had worn them really about the same, [The Road Not Taken, R.L. Frost]

В конце концов, герой пошел путем, который выглядел более перспективным, он не знал, что какой из них лучше. Тот факт, что одна тропа была менее истоптанной (*“less travelled by”*) не означает, что она резко отличалась от другой. Герой считает свой выбор справедливым, хотя выбирая между двумя дорогами, или двумя развитиями событий в жизни, дороги были разные, но потенциально они одинаково хороши (*“as just as fair”*).

Далее герой по-прежнему находится в неопределенности, когда он объясняет, что выбранный им путь лучше. Об этом свидетельствует лексема *“perhaps”*. Затем он сообщает, почему – похоже, что тропа травянистая и не выглядит проторенной.

В следующих строках становится понятно, что тропы используются в равной степени, если присмотреться, много людей предпочли следовать именно этой дорогой: *“Though as for that the passing there / Had worn them really about the same”*.

В следующей строфе этого же стихотворения мы видим, что обе дороги одинаковы:

Oh, I kept the first for another day!

Yet knowing how way leads on to way,

I doubted if I should ever come back. [The Road Not Taken, R.L. Frost]

Похоже, что герой уже пожалел о выборе пути: “*Oh, I kept the first for another day!*”

Герой знает, что одна дорога может привести к другой, и в конечном итоге вы оказываетесь очень далеко от того, где вы начали (“*way leads on to way*”). Из-за этого, он сомневается, что будет возможность когда-нибудь вернуться и выбрать другой путь: “*I doubted if I should ever come back*”.

В любом решении жизни, мы хотим застраховать себя, думая, что мы всегда сможем вернуться и попробовать другой вариант позже. Но иногда наши решения ведут нас к другим решениям. Людям свойственно думать, что мы всегда сможем вернуться куда-либо и начать все заново. Но герой знает, реальность такова, что как только вы сделали выбор, этот выбор будет вести вас все дальше и дальше, очень трудно будет потом вернуться и начать все сначала.

В следующей строфе того же поэтического произведения читатель совершает прыжок во времени:

Two roads diverged in a yellow wood

[...]

I shall be telling this with a sigh

Somewhere ages and ages hence:

Two roads diverged in a wood, and I –

I took the one less traveled by,

And that has made all the difference. [The Road Not Taken, R.L. Frost]

Мы не можем определить возраст героя, но слова “*ages hence*” предоставляет возможность понять, что с того момента, когда герой делал свой выбор по какому пути ему идти прошло несколько лет.

Герой признает, что этот выбор может в конечном итоге определить всю жизнь. Он не совсем уверен, что бы его ожидало, если бы он пошел по другой тропе.

Мы понимаем по тону поэтического произведения, что эта история с дорожной развилкой в лесу имеет значение для героя, так как он рассказывает много лет спустя. “*A sigh*” – этот вздох, который может быть одним как вздохом сожаления, так и удовлетворения от выбранного героем пути. Мы никогда не узнаем этого.

“*Two roads diverged in a wood, and I*” – эта строка повторяется с первой строкой стихотворения, за исключением лексемы “*yellow*”, но с добавлением “*and I*”. Строка напоминает нам о том, что выбор между двумя различными путями бывает крайне важен в нашей жизни. Также мы видим нерешительность в словах героя, так как после “*and I*” стоит тире. Это позволяет нам понять, что о том, что собирается сказать герой дальше очень важно.

Приняв решение пойти по тропе, которая меньше проторена, герой подверг себя большому риску, но этот путь в конце мог иметь потенциальное вознаграждение для него: “*I took the one less travelled by*”. Так как меньше людей ступали по той тропе, герой не сможет избежать всех опасностей и рисков, которые его подстерегают, более того, он может даже потерпеть неудачу в прохождении этого пути. В то же время, он может обнаружить нечто таинственное и чудесное, идя по ней, что-то, что не обнаружили раньше. Это небольшая, казалось бы, незначительная разница склонила героя выбрать менее изведанную тропу.

Сейчас герой оглядывается на свой пройденный жизненный путь, но не сообщает читателю, плохим он был или хорошим. Он просто знает, что его выбор важен – и что любой выбор может повлечь за собой коренные изменения в жизни человека.

Лирический герой стихотворения Р. Фроста *Stopping by Woods on a Snowy Evening* находится вдали от дома, потому что ему нужно пройти еще много миль, прежде чем он сможет отдохнуть и положить голову на подушку:

The woods are lovely, dark and deep.

But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep. [Stopping by Woods on a Snowy Evening,
R.L. Frost]

Герой, должно быть, действительно далеко от дома, потому что он чувствует потребность в том, чтобы повторить тот факт, что ему нужно будет преодолеть мили, прежде чем оказаться дома: “*And miles to go before I sleep,*”. Однако, когда он повторяет эту строку во второй раз, мы слышим лексему “*sleep*” более отчетливо, нежели мы его слышали строкой ранее. Может быть “сон” будет окончанием этого дня для героя. С другой стороны, две последние строки с повторяющейся лексемой “*sleep*” также могут считаться метафорой смерти. В любом случае, эти строки заставляют нас думать о том, каким блаженством будет для героя, наконец, оказаться в постели после столь долгого похода. Более того, контекст в этих строках также можно рассмотреть как жизнерадостный. Мили можно понять не только как долгий путь, но и как долгую и счастливую жизнь, которую предстоит прожить. Благодаря предлогу *and* ремой в этой строке станет не *sleep*, а *miles to go*. Долгота дифтонга в сочетании с двумя сонантами дают ощущение долгой дороги, песни-жизни.

A shilling life will give you all the facts:

How Father beat him, how he ran away,

What were the struggles of his youth, what acts

Made him the greatest figure of his day: [Who’s Who, W.H. Auden]

Жизнь мужского образа протагониста в стихотворении У. Одена *Who’s Who* характеризуется обесценивающим эпитетом “*a shilling life*”. Однако обилие глаголов, идущих вверх по градации достижений, дают немногословное, но чёткое представление о его деятельности. Не подающее надежд начало жизни (*Father beat him; he ran away; struggles of his youth*) привело к необходимости предпринять меры, которые, в итоге, сделали его героем своего времени; “...*what acts / Made him the greatest figure of his day*”.

Of how he fought, fished, hunted, worked all night,
Though giddy, climbed new mountains; named a sea –
Some of the last researchers even write

Love made him weep his pints like you and me. [Who's Who, W.H. Auden]

Последовательность глаголов, по принципу градации, рисует путь к успеху: *fought; fished; hunted; worked all night; climbed new mountains; named a sea*. Тем не менее, любовь заставила лирического героя стихотворения *Who's Who* почувствовать себя бессильным: “*Love made him weep his pints like you and me*”.

10. ВРЕМЯ – ПОВСЕДНЕВНОСТЬ/ОБЫДЕННОСТЬ (21)

And make us happy in the happy bees,
The swarm dilating round the perfect trees.

And make us happy in the darting bird

That suddenly above the bees is heard, [A Prayer in Spring, R.L. Frost]

В этих строках стихотворения Р. Фроста *A Prayer in Spring* используется анафора, а также тоекратное повторение слова *happy*. Суть данных строк сводится к тому, чтобы показать счастье в простых повседневных вещах, таких как “*the swarm of bees*” или “*the darting bird*”, которые либо ускользают от взгляда человека, озабоченного повседневностью, либо вовсе могут стать неким раздражающим фактором.

В стихотворении *A Patch of Old Snow* Р. Фрост обращает внимание на природную составляющую, а именно на снег:

There's a patch of old snow in a corner
That I should have guessed
Was a blow-away paper the rain
Had brought to rest.
It is speckled with grime as if
Small print overspread it,

The news of a day I've forgotten –

If I ever read it. [A Patch of Old Snow, R.L. Frost]

В первой строфе стихотворения Р. Фроста, герой замечает пятно снега и сразу приходит к выводу, что это что-то другое: “*There's a patch of old snow in a corner*”. Снег был когда-то красивым символом зимы, но теперь, после некоторого времени он лежит на земле как грязь, как грязная, всеми забытая и старая газета. Герой стихотворения чувствует себя виноватым, заявив, что он “должен” (“*should*”) признать снег; он “должен” признать красоту зимы.

Во второй строфе, героя быстро подрывает сожаление, о котором говорится в первой строфе путем рационализации его первоначального вывода о снеге. Грязь на снегу выглядит точно так же, как мелкий шрифт газеты, поэтому герой не несет ответственность за свою ошибку: “*It is speckled with grime as if / Small print overspread it,*”; красота зимы присутствует только в безупречном белом снегу, а не на старом снегу, который может быть легко перепутан чем-нибудь другим.

В последних двух строках стихотворения *A Patch of Old Snow*, рассказчик дает еще более подробное обоснование своего поведения, признав, что он редко читает газеты. Также герой отмечает, что он никогда не помнит новости дня, даже если читал газету. Красота зимы и вчерашние новости одинаково игнорируются. Каждый день газеты сообщают нам о новостях, которые заставляют чувствовать печаль и другие негативные эмоции, но мы почти никогда не проявляем инициативу, чтобы изменить ход некоторых вещей в мире. Уже на следующий день мы сминаем газету, выбрасываем и забываем о новостях навсегда.

Один лист сменяет другой в стихотворении Р. Фрост *Nothing Gold Can Stay*:

Then leaf subsides to leaf. [Nothing Gold Can Stay, R.L. Frost]

В то же время разнообразные оттенки листьев со временем становятся однообразными, что может являться напоминанием о том, что время не

щадит никого и ничто, и что с возрастом наша жизнь становится однообразнее и монотоннее, как и листья.

Люди становятся старше и больше не восхищаются красотой деревьев и листьев осенью, не смотрят на них с широко раскрытыми глазами, как это делают дети. Вместо этого, смена времен года становятся обыденной вещью, жизнь приобретает монотонный цвет.

Во второй части стихотворения У. Одена *Who's Who* описывается «предмет восхищения», который ведёт вполне заурядный образ жизни:

With all his honours on, he sighed for one
Who, say astonished critics, lived at home;
Did little jobs about the house with skill
And nothing else; could whistle; would sit still
Or potter round the garden; answered some
Of his long marvellous letters but kept none. [Who's Who, W.H. Auden]

Любые достижения меркнут перед лицом любви, которая, несмотря на героизм и приложенные старания: “*With all his honours on, he sighed for one*”, не придаёт особого значения успехам воздыхателя: “...; *answered some / Of his long marvellous letters but kept none*”.

В самом начале стихотворения У. Одена *Musée des Beaux Arts* слышны рассуждения о знаниях, хорошо известных Старым мастерам:

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully
along; [Musée des Beaux Arts, W.H. Auden]

Лирический герой рассуждает о двух соседствующих планах бытия: с одной стороны, это трагедия, вызванная страданиями, с другой, – это бездушная и безразличная повседневность. Образ обыденности складывается за счёт цепочки из глагольных метафор: “*While someone else is eating or opening a window or just walking dully along*”.

They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree. [Musée des Beaux Arts,
W.H. Auden]

Далее обнаруживаются образы страшных мучений (“*the dreadful martyrdom*”), за которыми скрываются страдания и трагедии, которые происходят где-то, в то время как собаки и лошади продолжают вести свою обычную жизнь.

Лирический герой стихотворение У. Одена *Lullaby* говорит, что души и тела не имеют границ, когда влюбленные лежат вместе:

Soul and beauty have no bounds:
To lovers as they lie upon [Lullaby, W.H. Auden]

Кажется, что влюбленные разделяют тела и души друг с другом, так как они находятся в объятиях друг друга. Герой дает нам понять, что их история является «обычным» явлением, что их любовь является естественным ходом вещей.

11. ВРЕМЯ – НЕВЕДОМАЯ СИЛА (5)

"In the burrows of the Nightmare
Where Justice naked is,
Time watches from the shadow
And coughs when you would kiss. [As I Walked out One Evening,
W.H. Auden]

Эта строфа в стихотворении У. Одена начинается так, как будто герой оказывается в подземном жилище, где обитают ночные кошмары: “*In the burrows of the Nightmare*”. Кошмар (*Nightmare*) и справедливость (*Justice*) графически выделены заглавной буквой, что делает эти неодушевленные понятия персонажами в стихотворении. В итоге и справедливость, и время находятся во власти кошмара. Справедливость ничем не скрыть. Время и

справедливость идут рука об руку. Время может быть жестоким, но справедливым. Это относится ко всем. Время знает, что может превратить поцелуи влюбленных в хриплый кашель: “*And coughs when you would kiss*”. Время знает, что оно имеет нечто такое, что сможет победить даже самую сильную любовь.

"Where the beggars raffle the banknotes
And the Giant is enchanting to Jack,
And the Lily-white Boy is a Roarer,
And Jill goes down on her back. [As I Walked out One Evening,
W.H. Auden]

Суть этой строфы заключается в том, что время имеет возможность изменить все: бедных сделать богатыми, врагов – друзьями, ребенка – взрослым, невинное – опытным.

"O stand, stand at the window
As the tears scald and start;
You shall love your crooked neighbor
With your crooked heart." [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Любовь, в отличие от времени, подвержена негативным изменениям. В этих строках за метафорическим образом соседа (*neighbor*) скрывается любимый человек, при этом как любящее сердце (*heart*), так и сам возлюбленный характеризуются эпитетом “*crooked*”, который в очередной раз подтверждает, что время способно всё изменить. Эта строфа выделяет последние слова, произнесенные часами в стихотворении У. Одена *As I Walked out One Evening*, об этом свидетельствуют кавычки. Речь часов заканчивается тем, что нам нужно принять любовь, чтобы мы любили друг друга как можно лучше с нашими кривыми, смертными и обреченными сердцами.

Эти строки в стихотворении У. Одена *Lullaby* могут показаться поначалу пугающими по причине разрыва фраз:

Time and fevers burn away

Individual beauty from
Thoughtful children, and the grave
Proves the child ephemeral: [Lullaby, W.H. Auden]

Такая стихотворная форма известна как анжамбеман: фразы следует читать до знаков препинания, игнорируя разрывы фраз на некоторое время. Такое несовпадение синтаксической паузы создает поток мыслей. Такая форма создает ощущение непрерывности поэтического произведения. Первые три строки сообщают, что изменения и события, которые происходят с течением времени, такие, например, как лихорадка или болезни (“*fevers*”), которые отнимают здоровье и красоту у детей. Красота детства заканчивается. Люди взрослеют, стареют и, в конце концов, умирают.

12. НОЧНОЕ ВРЕМЯ – ОДИНОЧЕСТВО (25)

На первый взгляд, стихотворение Р. Фроста *Good Hours* является простым описанием обыкновенной вечерней прогулки, но в нём есть несколько скрытых смыслов. На поверхности лежит незамысловатая история о том, как лирический герой, решил прогуляться поздним зимним вечером в одиночку:

I had for my winter evening walk –

No one at all with whom to talk, [Good Hours, R.L. Frost]

“*But I had the cottages in a row / Up to their shining eyes in snow*” – в этих строках используется олицетворение домов, а также того, что происходит внутри них:

But I had the cottages in a row

Up to their shining eyes in snow.

And I thought I had the folk within:

I had the sound of a violin;

I had a glimpse through curtain laces

Of youthful forms and youthful faces. [Good Hours, R.L. Frost]

Герой чётко представляет себе жизнь, которая, скорее всего, кипит за занавесками окон: *“I had a glimpse through curtain laces / Of youthful forms and youthful laces”*. Ему даже удаётся расслышать звуки играющей скрипки: *“I had the sound of a violin”*.

I had such company outward bound.

I went till there were no cottages found.

I turned and repented, but coming back

I saw no window but that was black. [Good Hours, R.L. Frost]

Несмотря на то, что герой был один, ему удалось найти компанию, которую нарисовало его воображение: *“I had such company outward bound”*. На обратном пути героя к дому картина меняется, жизнь в тёмных окнах затихает: *“I turned and repented, but coming back / I saw no window but that was black”*.

Over the snow my creaking feet

Disturbed the slumbering village street

Like profanation, by your leave,

At ten o'clock of a winter eve. [Good Hours, R.L. Frost]

В полнейшей тишине даже хрустящий от снега звук шагов нарушает спокойствие деревенской улицы: *“Over the snow my creaking feet / Disturbed the slumbering village street”*. Если смотреть глубже, то в стихотворении можно раскрыть склонность героя к одиночеству, некоторой изоляции от людского общества. На всём своём пути герой окружён людьми, но его присутствия они не замечают. Когда же он достигает того места, где нет людей (одиночества, воссоединения с собой) и возвращается назад, надеясь увидеть ту же самую картину, сюжет меняется, и теперь лирический герой чувствует себя некой обузой даже из-за скрипа своей обуви. Стихотворение раскрывает классическую идею об одиночестве в толпе.

Р. Фрост в поэтическом произведении *Stopping by Woods on a Snowy Evening* использует звуки, чтобы рассказать историю и помогает уловить настроение лирического героя:

Whose woods these are I think I know.

His house is in the village though;

He will not see me stopping here

To watch his woods fill up with snow.

[...]

Between the woods and frozen lake

The darkest evening of the year.

He gives his harness bells a shake

To ask if there is some mistake.

[...]

The woods are lovely, dark and deep.

But I have promises to keep,

And miles to go before I sleep,

And miles to go before I sleep. [Stopping by Woods on a Snowy Evening,
R.L. Frost]

Только в первой строфе звук *w* обращает на себя внимание семь раз: *woods* (2), *know* (1), *will* (1), *watch* (1), *with* (1), *snow* (1). Звук “*w*” нежный и убаюкивающий.

Мы чувствуем, что звуки в последней строфе имеют связь с дилеммой героя: он разрывается между своими обязанностями, которые он обещал выполнить: “*But I have promises to keep,*” и соблазнительным спокойствием природы: “*The woods are lovely, dark and deep*”. Выделенные звуки в строках: “*He gives his harness bells a shake / To ask if there is some mistake*” заставляют нас представить попытки лошади разбудить своего хозяина, чтобы тот вернулся к реальности, стряхнув с себя чары леса. Также обольстительный звук “*s*” в двух последних строках стихотворения заставляют нас ощутить, насколько заманчива, бывает природа.

Мы представляем себе темный вечер, возможно, около 17:00 вечера, время зимнего солнцестояния (конец декабря): “*The darkest evening of the*

year”. Хотя герой не сообщает, о причинах своей поездки, но мы представляем, что он выехал из деревни, чтобы провести какую-нибудь деловую встречу в городе: “*His house is in the village though;*”. По всей видимости, он задержался в пути и теперь пойман в сети, словно заколдованный. Единственным источником света, и своего рода надежды вырваться из власти чар леса является уходящее солнце и сверкающий белый снег, ведь у героя нет фонаря или факела с собой.

Лирический герой едет по маленькой дороге или тропинке, используемой сельскими жителями, сбиваясь с пути и оказываясь на поляне, которая граничит с одной стороны с озером, а с другой – темными лесами: “*Between the woods and frozen lake*”. Звук “*k*” в лексемах *lake* и *darkest* имитируют звук треска льда, напоминая нам об опасном местоположении героя.

Вечерний сумрак контрастирует с белизной снега. В лесу нет домов поблизости, которые герой может заметить в поле зрения. Его маленькая родная деревня (*village*) находится в милях от него: “*And miles to go before I sleep*”, и он не может слышать ничего кроме хруста снега под ногами, завываний ветра, еще иногда звуков колокольчиков на сбруе его лошади: “*He gives his harness bells a shake*”. Он совершенно один.

Герой в начале стихотворения Р. Фроста *Acquainted with the Night* сообщает, что он был знаком с ночью. Лексема *acquainted* говорит о том, что он только лишь познакомился с ночным временем суток, но не больше. Таким образом, герой знаком с ночью, но он не говорит, что она ему нравится. Сообщается только то, что он познакомился с ней.

Герой вышел из дома и зашел обратно, где бы он ни был – шел дождь: “*I have walked out in rain – and back in rain*”. Герой повторяет фразу “*in rain*” дважды. Это повторение заставляет нас чувствовать себя несчастными, так как хождение в дождь ночью не приносит радости.

“*I have outwalked the furthest city light*” – в этой строке герой говорит нам, что он прошел мимо огней города, которые остались вдалеке. Сейчас

там, где он идет во тьме. Мы находимся настолько глубоко в недрах этой ночи, что не видно ничего, даже проблесков городского света, которые бы как-то освещали путь героя.

I have looked down the saddest city lane.

I have passed by the watchman on his beat

And dropped my eyes, unwilling to explain. [Acquainted with the Night,
R.L. Frost]

В первой строке второй строфы того же стихотворения герой просто смотрит на переулок, который выглядит грустным: “*I have looked down the saddest city lane*”. Конечно, мы знаем, что улицы не могут иметь чувств, но герою этого стихотворения настолько грустно, что даже улица кажется ему печальной.

Мы не получаем никаких сведений о том, что делает этот переулок таким грустным. Мы можем лишь представить себе, что все окна домов заколочены, что там нет людей. Все, что мы знаем это то, что герой идет по этой улице в ночное время.

Улица не просто грустная, а самая грустная (“*the saddest city lane*”), которую когда-либо видел герой, подобно тому, как свет городских огней был не просто далеко, но дальше всего возможного (“*the furthest city light*”). Герой хочет, чтобы мы знали, что вид ночи, которую он описывает не просто темный и одинокий, но самый темный, самый одинокий, который можно себе представить.

Далее герой стихотворения прошел мимо сторожа, который, вероятно, какой-то полицейский или охранник: “*I have passed by the watchman on his beat*”.

Эти строки в стихотворении единственные, когда лирический герой находится в физическом присутствии другого человека. Тем не менее, полицейский не является дружелюбным человеком, и вряд ли хотелось бы его встретить, бродя темной ночью. Сторож кажется столь же холодным и далеким, как и все остальное в стихотворении.

Герой смотрит вниз, избегая взглядом сторожа, потому что он не хочет, чтобы что-либо объяснять, а именно причины его пребывания на улице в ночное время: *“And dropped my eyes, unwilling to explain”*. Может быть, он просто бродит по улице, находясь при этом как будто в ловушке собственного одиночества, поэтому он не хочет объясняться по этому поводу с другим человеком. Эта строка дает в надежду, что герой вступит в контакт с другим человеком, и что сделает его ночь чуть менее одинокой. Но герой проходит мимо, пытаясь избежать встречи со сторожем и остаться незаметным. Герой оставляет эту сцену без объяснений, как и множество вещей в этом стихотворении, так и останется неясным.

I have stood still and stopped the sound of feet

When far away an interrupted cry

Came over houses from another street, [Acquainted with the Night,

R.L. Frost]

Герой вдруг неожиданно останавливается, так чтобы не было слышно звука своих собственных шагов. Немного сбивает с толку то, что он говорит *“the sound of feet”*, а не *“the sound of my feet”* – как будто его ноги были не прикреплены к его телу. Возможно, он эти слова расположен таким неудобным образом, чтобы подчеркнуть, что герой не чувствует своих ног, как будто они существуют отдельно от него. В конце концов, он чувствует себя немного отстраненным от мира.

Герой стихотворения заставил нас почувствовать себя подавленными из-за дождя, темноты, грустных городских переулков, и сторожа, которого необходимо избегать. Герой молчит, и даже лишает нас звука собственных шагов.

“When far away an interrupted cry” – эта строка рассказывает нам, почему герой остановился. Он услышал звук вдалеке, что-то вроде “прерванного крика”. Этот звук не был бы странным, если бы мы его слышали в городе полном людей, но действие стихотворения происходит

ночью, и герой остановился, услышав вопль, и хочет выяснить источник этого звука.

“Came over houses from another street,” – мы видим, что крик доносится издали, возможно, с другой улицы. Скорее всего, именно поэтому звук был прерван, потому что он должен был совершить свое путешествие, отразившись от всех домов. Звук этого крика был искажен расстоянием.

Крик был не для героя. Герой остановился, чтобы послушать прерванный крик, который слышится вдалеке, где-то над домами на другой улице:

But not to call me back or say good-bye;

And further still at an unearthly height,

A luminary clock against the sky [Acquainted with the Night, R.L. Frost]

После всех этих усилий, остановки на месте, это был всего лишь случайный крик. Она не имеет ничего общего с героем. Это просто одинокий крик одинокой ночи.

В результате обе возможности для героя хоть как-то вступить во взаимодействие с людьми не увенчались успехом. Он увидел сторожа, но избежал с ним контакта, он услышал крик, но он был не для него.

“And further still at an unearthly height” – в этой строке мы смотрим на небо, что, вероятно, означает, что герой находится где-то на “неземной высоте”. Опять же, мы видим образ одиночества: *“further still”*. Это напоминает нам о *“the furthest city light”* и крике, пришедшему издали (*“When far away an interrupted cry”*). Но теперь мы смотрим на то, что герой находится на неземной высоте, далеко от всех.

Герой находится на “неземной высоте” со светилом часов в небе: *“A luminary clock against the sky”*, – но мы не можем быть уверены, что это такое на самом деле.

Лексема *“luminary”* часто используется, чтобы описать что-то действительно яркое или светящееся. Но это также означает что-то, что находится на небе такое, как солнце, звезды и луна. В то время как эти часы

могли быть просто большой башней с часами в центре городской площади, герой говорит нам, что эти часы как светило, и что они находятся на “неземной” высоте. Так как действие стихотворения происходит в ночное время, герой, вероятно, говорит о луне.

Герой в начале стихотворения познакомился с ночью. Вероятно, он пытался выяснить, сколько времени по месту нахождения Луны в небе:

Proclaimed the time was neither wrong nor right.

I have been one acquainted with the night. [Acquainted with the Night,

R.L. Frost]

Луна провозглашает время (*proclaimed the time*). “*I have been one acquainted with the night*” – эта строка повторяется с первой строкой стихотворения – круг замкнулся. Тем не менее, мы читаем эту строку иначе, чем когда мы увидели ее впервые. Теперь мы знаем, что герой знаком с ночным дождем, темнотой, сторожем, жуткими криком.

Кажется, что стихотворение, которое называется *Acquainted with the Night*, будет иметь много общего с темнотой, но это стихотворение может быть прочитано как метафоричное описание депрессии и одиночества. Тем не менее, свет луны является символом надежды на избавление от этих состояний.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Метафорические модели с отличными сферой-источником и сферой-мишенью

Здесь представлены полные результаты исследования метафорических моделей в поэтических произведениях У.Х. Одена и Р.Л. Фроста, которые отличаются сферой-источником и не вписываются в полной мере ни в антропоморфную, ни в натуроморфную, ни в экзистенциальную метафору. Таких метафорической моделей насчитывается три: ЖИЗНЬ – ЧАСТЬ ВРЕМЕНИ, ЛЮБОВЬ – НАЧАЛО НОВОЙ ЖИЗНИ, ЛЮБОВЬ – ПРИБЛИЖЕНИЕ КОНЦА, с 10 контекстами и 27 метафорическими словоупотреблениями.

1. ЖИЗНЬ – ЧАСТЬ ВРЕМЕНИ (3)

Vaguely life leaks away [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Жизнь утекает, наделяя время (через метонимию «жизнь как время») текучестью в стихотворении У. Одена *As I Walked out One Evening*: “*Vaguely life leaks away*”, т.е. характеристикой, свойственной воде – это то, что нельзя удержать в руках, то, что неподвластно людям.

Life remains a blessing

Although you cannot bless. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Однако, несмотря на пессимистичное настроение в отношении вечности любви и общеразрушительную силу времени в стихотворении У. Одена *As I Walked out One Evening*, можно обнаружить метафору, дающую надежду на оптимизм: “*Life remains a blessing / Although you cannot bless*”. Здесь снова звучит метонимия “жизнь как часть времени в целом”, которая показывает, что, хотя время разрушительно по своей природе, есть та его часть, которая является “благословенной” (“*blessing*”). И этой священной частью времени является жизнь, даже если мы этого не осознаём. Идея, что жизнь есть благо, независимо от того, насколько усердно мы могли бы спорить или молиться, все же мы бессильны «благословить» себя или кого-

либо еще с властью, чтобы избежать окончательного торжества Времени над земной жизнью.

2. ЛЮБОВЬ – НАЧАЛО НОВОЙ ЖИЗНИ (12)

В стихотворении Р. Фроста *Putting in the Seed* можно предположить, что, раскрывая акт любви через природные образы, задумка автора заключалась в том, чтобы показать его естественность, красоту, а главное – чудо, которым это действие обычно завершается, – начало новой жизни.

You come to fetch me from my work to-night

When supper's on the table, and we'll see

If I can leave off burying the white

Soft petals fallen from the apple tree [Putting in the Seed, R.L. Frost]

“*You come to fetch [...] when supper's on the table...*” – здесь раскрывается естественное распределение ролей между мужчиной и женщиной: он работник, она – хранительница очага. “*...the white / Soft petals from the apple tree*” – является отсылкой к сюжету об Адаме и Еве, которые предались соблазну.

How Love burns through the Putting in the Seed

On through the watching for that early birth

When, just as the soil tarnishes with weed,

The sturdy seedling with arched body comes

Shouldering its way and shedding the earth crumbs. [Putting in the Seed,

R.L. Frost]

“*How Love burns through Putting in the Seed*” – эта строка показывает акт любви, как естественный процесс, который после того, как посажены семена, даёт свои плоды. “*When, just as soil tarnishes with weed*” – даже когда кажется, что затраченные усилия не дали свои плоды. “*The sturdy seedling with arched body comes / Shouldering its way and shedding the earth crumbs.*” – В этих двух строках отражено чудо зарождения новой жизни.

How Love burns through the Putting in the Seed

On through the watching for that early birth

When, just as the soil tarnishes with weed,
The sturdy seedling with arched body comes
Shouldering its way and shedding the earth crumbs. [Putting in the Seed,
R.L. Frost]

“*How Love burns through Putting in the Seed*” – эта строка показывает акт любви, как естественный процесс, который после того, как посажены семена, даёт свои плоды. “*When, just as soil tarnishes with weed*” – даже когда кажется, что затраченные усилия не дали свои плоды. “*The sturdy seedling with arched body comes / Shouldering its way and shedding the earth crumbs.*” – в этих двух строках отражено чудо зарождения новой жизни.

3. ЛЮБОВЬ – ПРИБЛИЖЕНИЕ КОНЦА (12)

Лирический герой стихотворения У. Одена *As I Walked out One Evening* видит у железнодорожного моста влюблённую пару: один из влюблённых выражает другому свои чувства:

And down by the brimming river
I heard a lover sing
Under an arch of the railway:
Love has no ending. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

При этом стоит отметить, что его слова сравниваются с напеванием песни: “*I heard a lover sing*”. Основная тема песни – вечность любви. Во фразе “*Love has no ending*” содержится метафора “*ending*”, сопоставление любви с тем, что гипотетически имеет возможность прийти к финалу, как будто это какая-то история.

Следующие строки того же стихотворения продолжают речь одного влюбленного другому:

"I'll love you, dear, I'll love you
Till China and Africa meet,
And the river jumps over the mountain
And the salmon sing in the street, [As I Walked out One Evening,
W.H. Auden]

Первый утверждает, что любовь не будет ждать до окончания времен: континенты встретятся (*“China and Africa meet”*), реки сольются в одну, перепрыгнув горы (*“And the river jumps over the mountain”*), и в довершение ко всему рыба запоет (*“And the salmon sing in the street”*). Ощущение песни создаётся при помощи нескольких стилистических приёмов: лексических повторов (*“I’ll love you, dear, I’ll love you”*), а также при помощи анафоры, которая встречается не только в начале первой строки этой строфы, но в начале последующих строф в речи влюблённого:

I’ll love you, dear, I’ll love you

Till China and Africa meet,

And the river jumps over the mountain

And the salmon sing in the street,

“I’ll love you till the ocean

Is folded and hung up to dry

And the seven stars go squawking

Like geese about the sky. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

В этой же строфе У. Оден использует олицетворение, перенося свойства человека, его качества на отвлеченные понятия и неодушевленные предметы, чтобы описать чувства, которые испытывает влюбленный к своей возлюбленной более ярко и передать идею о бесконечности любви.

В следующей строфе один из возлюбленных продолжает выражать свою любовь другому, используя на этот раз океан и звездное небо как точки сравнения:

“I’ll love you till the ocean

Is folded and hung up to dry

And the seven stars go squawking

Like geese about the sky. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Один собирается любить другого пока океаны не высохнут: *“I’ll love you till the ocean / Is folded and hung up to dry”*. Океан сравнивается с чистым бельем, которое вывесили сушиться. Получается, что природный мир (океан)

становится частью человеческого (прачечная). Далее в третьей строке строфы семь звезд, которые автор сравнивает с кудахтаньем гусей, возможно, является отсылкой к библейским семи звездам из Книги Откровения: “*And the seven stars go squawking / Like geese about the sky*”. Каждая звезда представляет собой ангела, который принадлежит к одной из семи церквей раннего христианства. Также семь звезд могут относиться к Плеяде в созвездии Тельца. Эти звезды часто называют Семь сестер. Ярчайшие скопления звёзд получили свои имена в честь семи сестёр Плеяд древнегреческой мифологии. В любом случае семь звезд имеют культурное значение (библейское или астрологическое). Тот факт, что звезды, которые были на небе миллионы лет до появления человека и, вероятно, еще столько же пробудут, максимально усиливает идею о том, что у любви нет и не может быть конца, по мнению влюблённого.

It was late, late in the evening,

The lovers they were gone;

The clocks had ceased their chiming,

And the deep river ran on. [As I Walked out One Evening, W.H. Auden]

Лирический герой из начала стихотворения возвращается, чтобы сказать последнее слово. Здесь он вновь сообщает нам о своих наблюдениях. В первой строфе стихотворения был вечер, возможно, закат. В конце стихотворения темно. Повторение лексемы “*late*” также создает ощущение темноты: “*It was late, late in the evening*”. В последней строфе влюбленных нигде не найти, часы пробили, наступила тишина: “*The clocks had ceased their chiming*”. Влюбленные ушли не только в буквальном смысле, но и в переносном смысле: “*The lovers they were gone*”. Темнота, как и тишина часто представляют собой смерть. Темнота настигла сцену. Влюбленные ушли, но также они оказались мертвы.

Благодаря многочисленным приёмам, в поэтическом произведении У. Одена *As I Walked out One Evening* четко прослеживается зависимость любви от времени. Одним из доказательств является то, что, даже говоря о

любви, влюблённый герой измеряет силу и вечность своих чувств, используя метафоры, связанные с концептом времени. В результате чего, в противопоставлении любви и времени любовь проигрывает по многим аспектам.