

МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

ШЕЛЕСТЮК ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА

Семантика художественного
образа и символа
(на материале англоязычной поэзии
XX века)

Специальность 10.02.04 — германские языки

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор С.М.Мезенин

Москва 1998

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ.....	2
ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И СИМВОЛ	
КАК ЗНАКОВЫЕ КОНЦЕПТЫ.....	19
1. ИЗ ИСТОРИИ ВОПРОСА: ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ СИМВОЛОВ И ОБРАЗОВ.....	19
Изучение языковых символов.....	20
Изучение художественных образов и символов в речи.....	33
2. ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА, ЕГО ОСНОВНЫЕ СВОЙСТВА И ФУНКЦИИ, ТИПОЛОГИИ ОБРАЗНОСТИ.....	40
3. ПОНЯТИЕ СИМВОЛА, ЕГО ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ. СВОЙСТВА И СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА.....	45
3.1. Формально-семиотический и многозначный символ.....	45
Функции символов.....	46
3.2. Основные свойства символа.....	47
Образность.....	47
Мотивированность.....	48
Комплексность содержания символа и равноправие его значений.....	53
Имманентная многозначность.....	56
Архетипичность символа и его встроенность в структуру мифа	58
Универсальность символа в отдельно взятой культуре и перекрест символов в различных культурах.....	60
3.3. Анализ семантических связей и точек корреляции прямого и переносного значения в некоторых архетипических символах	61
4. СИМВОЛ, ОБРАЗ И ТРОП В ЯЗЫКЕ И РЕЧИ.....	65

4.1. Структура лексического значения слова и символическая аура в нем: культурно-стереотипная, архетипическая, субъективно-концептуальная.....	73
ГЛАВА 2. ОБРАЗ И СИМВОЛ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	84
1. ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ ОБРАЗА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.....	86
1.1. Особенности семантики образа-автологии и его место в структуре поэтического произведения.....	86
1.2. Семантика образов-тропов и их место в структуре поэтического произведения.....	99
2. ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ СИМВОЛА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ.....	108
2.1. Филологическая типология символов.....	108
2.2. Структура поэтических символов, виды семантической транспозиции в них, типы символов в соответствии с видом транспозиции.....	118
2.2.1. Основные типы символов по признаку микросемантических связей между реализуемыми в нем значениями.....	120
2.2.2. Подробный анализ примеров метонимической символики в поэзии.....	127
2.2.3. Подробный анализ примеров метафорической символики в поэзии.....	136
3. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ СОСТАВ И ТИПИЧНЫЕ СХЕМЫ ТРАНСПОЗИЦИИ В СИМВОЛАХ И ТРОПАХ.....	146
3.1. Типичная схема транспозиции в символах и ее модификации.....	146
3.1.1. Модификации основной схемы транспозиции в символах (с -> а): абстрактный символизм, символизм единичных конкретных и собирательных понятий.....	150
3.2. Типичные схемы транспозиции в образах-тропах.....	159

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	172
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	191
Источники иллюстративного материала.....	200
Использованные словари.....	201
ПРИМЕЧАНИЯ	203

ВВЕДЕНИЕ

Центральные понятия нашего исследования, художественный образ и символ, недостаточно четко очерчены в лингвистической литературе. Вместе с тем, им посвящены многочисленные исследования в других областях гуманитарного знания, прежде всего, в философии, семиотике, психологии, филологии, мифопоэтике и фольклористике. Данная работа претендует на концептуальную разработку этих явлений с точки зрения лингвистики.

Прежде всего покажем правомерность объединения символа и образа в рамках одного исследования. Художественный образ и символ — очень близкие понятия. По определению С.С.Аверинцева, «всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ)» [Аверинцев 1968]. Образ выходит за рамки своего буквального смысла, но не идет дальше расширения и обобщения, качественно нового содержания он не выражает [Арутюнова 1988:149]. Символ же, в самой общей формулировке, предполагает использование конкретного образного содержания в качестве формы иного (иных), как правило, более отвлеченного(-ных) или абстрактного (-ных) содержания(-й) так, что все означаемые имеют одно и то же звуковое выражение. Символ «вырастает» из образа, когда сигнификат последнего обобщается до высокой степени отвлеченности; либо начинает условно выражать некий органически с ним не связанный абстрактный смысл. Художественный образ и символ объединяет и сфера их употребления — поэзия, художественная литература, фольклор. Исходя из всего вышесказанного, мы считаем целесообразным изучать эти комплексные знаковые понятия параллельно в рамках одного исследования.

В качестве второго шага необходимо обосновать попытку их изучения с точки зрения лингвистической семантики. Вопрос об уместности лингвистического изучения образа и символа закономерен постольку, поскольку оба эти понятия онтологически принадлежат нелингвистической реальности: они изначально складывались параллельно и в переплетении с языковой

системой, но всегда относились к культуре в целом, являясь знаками ее многочисленных субкодов. И художественный образ, и символ вырастают из чувственного образа, который, обладая некой семиотической потенцией, порождает разнообразные знаки и семиотические понятия, структура которых создается взаимодействием (органическим или конвенциональным) принципиально разных планов — плана выражения (означающего) и плана содержания (означаемого)» [Арутюнова 1990: 22]. В число этих семиотических концептов входят знаки в строгом смысле слова, в частности, языковые знаки; сложные знаки — символы как культурные константы; семиотические процессы — метафоры, метонимии; а также неустойчивые сложные знаки дискурса — художественные образы, индивидуально-авторские символы, тропы.

Художественный образ как результат объективизации и опредмечивания сенсорных восприятий людей (то есть, чувственных образов, отражений внешнего мира) — это знак, указывающий на свой собственный референт, создаваемый, главным образом, с целью эстетического выражения и воздействия; это «единство предмета с его эстетически ведущим признаком, благодаря чему он способен представлять не только себя, в то же время, оставаясь собой» [Арутюнова 1988]. Художественная образность — феномен преимущественно художественного творчества, его «всеобщая категория», «специфический для него способ и форма освоения жизни, «язык» искусства и вместе с тем — его высказывание» [КЛЭ 1968].

Символ также основан на объективизации чувственных образов, при этом образ или изображение начинает выражать некую идею, эзотерический, сакральный смысл. По мнению В.Н.Топорова, когда вещь приобретает символическое значение (плат, гребень, лента, пояс, кольцо и т.п.) или употребляется прежде всего как символ (крест, венок, знамя, другие материализованные и включенные в парадигму знаки и т.п.), «мир вещей подключается к сфере духовного и человеческого как особый язык и симболярий». Утверждая глубинную связь «вещного» и «знакового», В.Н.Топоров цитирует А.Ф.Лосева: «Логос есть принцип, имманентный вещам,

и всякая *res* таит в себе скрытое, сокровенное Слово» [Топоров 1995в: 98]. Выражаясь языком семиотики, символ есть конвенциональный условный знак, репрезентирующий помимо собственного денотата также связанный с денотатом, но качественно иной, большей частью, отвлеченный и абстрактный референт.

Как и образность, символизм также внутренне присущ художественному творчеству, но это отнюдь не единственная сфера его существования. Изображение в символе может быть начисто лишено «художественности» (например, в некоторых ритуальных и культовых символах). Более того, символ может представлять собой естественный объект или артефакт. Вообще, ввиду повышенной семиотичности, символ востребуется очень многими сферами человеческой деятельности.

Художественный образ и символ, являясь семиотическими концептами, не обязательно имеют означающее в виде языковой формы, это один из частных, хотя и доминирующих способов выражения некоего содержания, присущего им. Поэтому понятно игнорирование или, точнее, сознательное избежание структурно-семантического анализа данных явлений лингвистической семантикой (единственным хорошо освоенным ею материалом являются тропы — особый вид образов). Возникают вопросы: как соотносятся эти явления и язык? Можно ли проводить глубинный анализ их семантики? Не лучше ли, помня о комплексности и расплывчатости их содержания, изучать их описательно в рамках филологии или осуществлять их синтактико-прагматический анализ в рамках лингвистики текста? Может ли структурно-семантический анализ обогатить знание о существенных характеристиках символов и образов наряду с данными философии (в том числе, философии языка), логики, психологии и эстетики?

Рассмотрим вопрос об отношении образа и символа к лингвистической реальности. Связь понятий несомненна и, вероятно, носит многоплановый характер. Вопрос рассматривался западной гуманитарной наукой в различных ипостасях: лингвистически ориентированным психоанализом Фрейда-Юнга с

торжеством идеи лингвистической структуры бессознательного (т.е. символического) у их последователя Ж.Лакана; гештальт-психологией Х.Вернера; структурной антропологией К.Леви-Строса, проводящей мысль о взаимовлиянии языка и символической функции (человек сначала превращает свое действие в объект, называя его, затем восстанавливает его в качестве символа для последующей номинации, поступательно чередуя действие и познание); логико-прагматическим учением Л.Витгенштейна («для распознавания символа в знаке нужно обращать внимание на его осмысленное употребление» [Витгенштейн 1994]); герменевтикой, пытающейся преодолеть «нелингвистическую природу символического» [Рикер 1995]; вплоть до постмодернистской деконструкции, возвысившей означаемые текста до уровня смыслопорождения так, что суть символизма (который, впрочем, как таковой нигде не рассматривается) предстает в произвольном исторически-, лично- и, главное, текстово-обусловленном наложении взаимодействующих смыслов (см. об этом, например, [СЗЛ 1996]). Все эти взгляды, многие из которых можно охарактеризовать как лингвоцентрические, проливают свет на причастность символа, а также образа, к языковой реальности.

Обобщенно, современное видение проблемы таково. Для человеческого сознания язык структурно дан как набор означающих, словесная структура. Язык в аспекте актуализированной речи вынуждает индивидуальную психику наделять слово смыслом во имя понимания и сообщения, то есть коммуникации. Это осмысление и, главное, закрепление смысла за неким означающим и его воспроизведение возможно благодаря бессознательному, представленному как структура смыслов, или символических означаемых (Ж.Лакан), либо как неструктурированное смысловое пространство (поле, континуум), питательная среда для индивидуальной речи, произведения. Они связываются с означающими (данными в сознании) посредством некоего универсального набора правил, организующих индивидуальный лексикон и позволяющих превращать его в сознательную речь (то, что К.Леви-Строс называл «символической функцией»). Вся процедура происходит на

парадигматической оси и носит характер «объективирующего» ассоциирования, в результате которого осуществляется номинация и сигнификация¹.

В современной психологии этот процесс описывается как сложная система «двойного кодирования», когда бессознательное (аналоговая система, образное континуальное мышление) синергетически взаимодействует с сознанием (дискретной системой, символическим, вербальным, цифровым мышлением), взаимопреобразуя коды друг друга посредством внутренней речи [Цапкин 1994]. Например, во сне внутренняя речь преобразует вербальную информацию, скрытые мысли, в аналоговые поверхностные структуры (перцептивные образы), в бодрствующем же состоянии перцептивные образы (внешние и квазиперцептивные внутренние) переводятся на язык дискретной системы. Подобная процедура прослеживается также в творческой деятельности и в восприятии образной информации.

Еще З.Фрейд и Ж.Лакан отметили такие отклонения от однозначного осмысливания и смыслового восприятия, как конденсация и смещение. Эти важнейшие правила бессознательного отражаются в языке и речи в виде метафоры и метонимии (Р. Якобсон). Иная трактовка метафоры у когнитивной лингвистики, которая воспринимает метафору не как отклонение, но как закономерность (см. работы по «концептуальной метафоре», которая определяется как проекция (mapping) знаний из сферы-источника в новую осваиваемую сферу благодаря набору онтологических соответствий) [Lakoff 1993]².

Символ обнаруживает несомненную тропеичность — перенос, транспозицию, проекцию семантических признаков с одного значения на другое. При этом за исключением гипо-гиперонимической и синекдохальной символизации прямое и переносное значения и соответствующие им понятийные поля (сферы) в символе весьма различного характера. Однако, логика выбора сфер и транспозиции в большинстве случаев символов общепонятны, поэтому тропеичность символа — не отклонение, а закономерность. Конечно, наряду с метафорой и метонимией существует

абerratивная символизация, основанная на паронимии³, а также такой путь символизации, как свободная ассоциация. Но метафора, предполагающая сходство референта с агентом по обязательным и необязательным (потенциальным, свободным) семантическим признакам и включающая синестезию, и метонимия, понимаемая широко как любой тип логической связи между понятиями за исключением метафорической и включающая, помимо прочих, синекдоху, гипо-гиперонимию и энантиосемию, выстраивают ассоциативные ряды, которые обладают своеобразной логикой (логикой мифа) и гораздо более распространены.

В свете всего сказанного символизация и десимволизация представляются нам как работа внутренней речи по кодированию/декодированию единиц с дополнительным ассоциативным (метафорическим и метонимическим) комплексом в означаемом. Символ же как многосмысловая единица представляет собой сложную образно-вербальную сущность с дополнительным ассоциативным комплексом в означаемом.

Символ может материально являться как симптом — образ, сновидение, слово, действие, либо как сигнал, когда он сознательно включается в произведение как единица формирования подтекста. В основе символов зачастую лежат, помимо стереотипных и индивидуальных образов, юнговские архетипы: генетически фиксированные древние образы, являющиеся достоянием «коллективного бессознательного», которые воплощаются в различных материальных формах, в частности, в художественном творчестве [Юнг 1990].

Мы показали, как относятся образное и символическое к лингвистической реальности. Пришло время определить, какими методами располагает наука для изучения образа и символа, с тем, чтобы выявить возможности их изучения средствами лингвистики, в частности, структурной семантики. Одним из древнейших методов, по сей день остающимся основным, является интерпретация, герменевтическое толкование. Как указывалось выше, дуализм языкового и психического в символе обусловлен деятельностью внутренней

речи. Анализ внутренней речи в психоанализе сродни интерпретации в герменевтике. Сравним высказывания об интерпретации теоретика психоанализа и герменевтики. Ж.Лакан: «Лежащий на поверхности симптом является символом угасшего конфликта и целиком разрешается в анализе языка. он и есть язык, речь которого должна быть освобождена [Лакан 1995: 39]». П.Рикер: «Интерпретация находится на стыке лингвистики и нелингвистики, языка и жизненного опыта...» Лингвистика движется в замкнутом и самодостаточном универсуме и всегда имеет дело с соотносящимися друг с другом значениями, с соотношениями знаков, которые истолковываются один через другой; а «герменевтика работает в режиме рассекречивания универсума знаков» [Рикер 1995: 100]. Иначе говоря, понимание связано с объяснением, а значит, опосредовано знаками и символами.

Как мы можем видеть, языку отводится роль важнейшего инструмента интерпретации, универсального интерпретанта. Но метаязык гуманитарных наук — сам продукт культуры и истории. Слова несут слои культурно-исторических смыслов. Смысл текста понимается диахронически различно. К тому же, даже в научном дискурсе происходит замещение первичного дискурса из-за предпочтения отдельных идей (центрации) и порождения новых вторичных означаемых. Впечатляющи демонстрации искажения и подмены смысла, проведенные постмодернистами (например, [Johnson Barbara 1980, 1987]). Эти проблемы находят свое отражение в работах Ж.Дерриды, отстаивающего относительность привилегированного положения «Трансцендентального Означаемого» — порождения устаревшей западной логоцентрической традиции, стремящейся во всем найти порядок и первопричину, то есть, «навязать смысл» [Derrida 1976]. «Знакоборчество», лишение поэтического знака всякой референции знаменует для постмодернистов творческую свободу означающего и залог оригинальности, но ставит под сомнение возможность интерпретации⁴.

Характерен взгляд постмодернистов на художественное произведение в целом и знак художественного произведения в частности как на «симулякр»

некого оригинала, «копию копии», сходную по форме, но не по сущности: «Сходство сохраняется, но оно возникает как внешний эффект симулякра, поскольку симулякр строится на дивергентных сериях, резонирующих друг с другом [Делез Ж. 1993]. Подчеркнем, что речь идет не о смысловой глубине *символа*, а о смысловом порождении означающих *симулякра* в результате столкновения друг с другом при расширении и распространении контекста. Таким образом, критик-деконструктивист не смотрит вглубь зеркального коридора смысла, а обращает внимание на смыслы, порождаемые вербальным взаимодействием.

Впрочем, даже деконструкция может становиться конструктивной, что подтверждает произошедшая из нее практическая дисциплина — интертекстуальная стилистика, довольно успешно осуществляющая «межтекстовый подход» к изучению семантики поэтического текста. Идея интертекстуальности, автором которой является Ю.Кристева, восходит к концепции М.Бахтина о диалоге как двигателе познающей мысли, согласно которой гуманитарное познание рассматривается как диалогическое взаимодействие между изучаемым текстом и обрамляющим его контекстом. Ю.Кристева несколько трансформировала положения М.Бахтина. У Кристевой, любой текст рассматривается как результат бесконечного диалога с другими текстами. Ю.Кристева: «Каждый текст строится как мозаика цитат, каждый текст является результатом усваивания и трансформации другого текста» (цит. по [Ильин 1989]). Эта мысль согласуется и с выводами позднего Р.Барта о равноправном полилоге культурных «голосов» в тексте (понимаемом им как питательная среда, порождающая знак, «галактика означающих») [Барт 1989]. Текст рассматривается не как законченный, застывший продукт, а производство, включенное в другие коды и тем самым связанное с обществом и историей межтекстовыми ассоциациями, основные средства которых — цитата, аллюзия и т.д. [Атлас 1993, Ильин 1989]. Заметим, однако, что мы не вполне разделяем идею интертекстуальности как объяснение «типичности» художественной образности и символики. Встать на этот путь — значит подменить идею об

изоморфизме стереотипных и архетипических образов и об универсальности стереотипных и архетипических смыслов идей о бесконечном включении чужих образов и смыслов в свой контекст.

Заметим, что проблема достоверной интерпретации весьма актуальна для нашего предмета — символов и образов. Надо сказать, что в *langue*, где, как мы покажем далее, виртуально существуют архетипические и культурно-стереотипные символы, возможна культурно-историческая фасеточность и постепенная изменчивость символических смыслов, а в *parole* есть большая вероятность субъективизма в восприятии образности и понимании символики, что, в общем, способствует искажению или деструкции смысла. В гуманитарной традиции существует несколько подходов к изучению художественных единиц, которые, каждый по своему, пытаются найти оптимально достоверный метаязык толкования образности и символики. Мы считаем структурно-семантический анализ образов и символов одним из наиболее надежных способов их интерпретации.

Мы не отрицаем важности синтаксического и прагматического аспектов образности и символики в тексте и предполагаем отвести им достойное место в исследовании. Однако, было бы неправомерным вытеснять семантический анализ этих явлений синтактико-прагматическим анализом на основании их семантической «избыточности» и нередуцируемости до денотативного значения (художественный образ характеризуется обобщением и расширением сигнификативного компонента значения (смысловой насыщенностью), а символ — амбивалентностью, соединением дискретных значений денотата и референта). Нередко эта «избыточность» диктуется *внутренними* законами слова — символа и образа — как единицы виртуального кода не в меньшей степени, чем контекстом. Семантико-концептуальные законы, сопровождающие становление этих единиц, представляют для нас основной интерес и дают реальные основания для их строгой классификации.

Объектом предлагаемого диссертационного явления являются художественные образы и символы, взятые в аспекте их семантической структуры и способов номинации в них.

Предметом исследования является образность и символика в англоязычной поэзии XX века. Основное внимание уделялось универсальным символам-константам и индивидуально-авторским символам (символическим переменным), при этом учитывались и национально-исторические особенности символики Великобритании и США.

Актуальность данной работы связана с назревшей необходимостью применить строгие методы, разработанные лингвистической семасиологией и теорией номинации, для выявления структурных и номинативных закономерностей такого семиотического концепта, как символ, что оптимально достижимо в сопоставлении его с художественным образом, включающим в себя автологию и троп. Семантико-концептуальные законы, сопровождающие становление этих единиц, представляют для нас основной интерес и дают реальные основания для их строгой классификации.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые:

- 1) делается попытка полного и всестороннего исследования свойств символа и образа как семиотических концептов;
- 2) исследуется семантика символа на уровне его внутренней структуры и механизма номинации в нем;
- 3) дается подробная лингвистическая типология символов на основании семантических связей между реализуемыми значениями;
- 4) дается последовательная типология художественной образности;
- 5) выявляются закономерности концептуального состава и типичных схем транспозиции в символах по сравнению с тропами;
- 6) выдвигается гипотеза о представленности символа в структуре языкового знака.

Следует отметить, что тропеическая образность была хорошо изучена семасиологией и теорией номинации. Семантические особенности образа-

автологии как текстового знака, чье содержание задается денотатом и сигнификатом соответствующего языкового знака, а также определяется контекстом, были изучены в меньшей мере. И наконец, символу практически не уделялось внимания со стороны семасиологии и теории номинации. Мы попытались восполнить пробелы в исследовании образов и символов и выявить неосвещенные стороны в их семантике.

Цель исследования — концептуальная разработка символа и образа с точки зрения семасиологии и ономасиологии. В связи с реализацией названной цели поставлены задачи:

- определение понятий, анализ основных свойств образа и символа как семиотических концептов;
- изучение семантической структуры художественного образа и символа;
- рассмотрение их представленности в системе языка;
- анализ художественного образа и символа как самостоятельных знаков речи, а именно, поэтического текста;
- выявление закономерностей концептуального состава и типичных схем транспозиции в символах и тропах;
- разработка классификаций образности и символики.

В качестве материала исследования в главе I используются лексемы различных языков для сопоставления языковых форм, соответствующих определенным символическим значениям, и выявления их этимонов. В главе 2 используется материал англоязычной поэзии XX века. Мы сочли логичным отбирать поэтические тексты по принципу наибольшей представленности образов, тропов и символов в поэзии тех или иных поэтических направлений. В этой связи бросается в глаза наметившаяся в первой четверти двадцатого века антиномия имажизм-символизм. Большинство поэтов этого времени, за исключением бескомпромиссных сторонников имажизма типа Э.Паунда и Х.Д. или символиста-теоретика У.Б.Йетса, испытывали влияние обоих течений. В отношении образов и тропов наиболее показательными являются произведения Э.Паунда, Т.Э.Хьюма, Т.С.Элиота, У.Х.Одена, Д.Томаса, Р.Фроста, Т.Ретке,

У.К.Уильямса, У.Стивенса, Э.Э.Каммингса. Язык символов наиболее характерен для поэзии У.Б.Йетса, Т.С.Элиота, У.Х.Одена, Р.Фроста, Э.Э.Каммингса, У.Стивенса и Т.Ретке, Х.Немерова, Т.Ганна. Большая часть поэтических текстов, отобранных для анализа образов (включая тропеические образы) и символов, принадлежат перу вышеуказанных поэтов.

В ходе исследования в качестве основных методов использовались: метод компонентного анализа для описания структуры значения образа и символа; метод анализа семантических связей и точек корреляции прямого и переносного значения в сложных знаках типа символ и троп (Ц.Тодоров, Ж.Дюбуа, Е.Л.Гинзбург); в случае древних символов — метод сравнительно-исторического анализа вербальных форм символа в комбинации с изучением места символа в структуре мифа и реализуемых в нем архетипов (М.М.Маковский); при анализе речевой образности и символики — методы исследования образных средств языка С.М.Мезенина и методы комбинаторной семантики М.В.Никитина. Эти методы дополняются методом «направленной рефлексии в понимании текста» [Богин 1994], или «филологической экзегезы» [Ricoeur 1976, Todorov 1982a], предлагаемым герменевтикой.

Теоретическое значение работы заключается в выявлении основных закономерностей семантики образности и символики, включая: а) основные свойства и функции образа и символа; б) семантические структуры тропа и символа в сопоставлении; в) механизмы транспозиции в символах и тропах и особенности семного взаимодействия внутри них; г) концептуальный состав символов и тропов; д) направленность концептуального перехода в них. Наибольшее теоретическое значение, с нашей точки зрения, имеют предложенные классификации образности и символики.

Практическая значимость работы состоит в привнесении строгих методов лингвистики в анализ единиц поэтических текстов, в возможности осознанного понимания читателем сущности и формирования художественной образности и символики и, следовательно, более тонкого анализа текста; в повышении эрудиции студентов относительно типов образности и символики вообще, а

также конкретной архетипической и культурно-стереотипной символики и символов определенных авторов. Основные положения исследования получили апробацию в УрГУ в учебном курсе «Стилистика английского языка» и «Интерпретация текста».

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии.

Композиция работы.

Глава I.

В параграфе 1 исследуются основные подходы к исследованию символов и образов.

В параграфе 2 определено понятие, рассмотрены функции, проанализированы основные свойства художественного образа, дана типология образности.

В параграфе 3 определено понятие, рассмотрены функции, проанализированы основные свойства символа, а также показаны семантические связи и точки корреляции прямого и переносного значения в некоторых архетипических символах.

В параграфе 4 символ, образ и троп рассматриваются в языке и речи. Мы представили семантическую структуру символа и образа как единиц языка и речи, а также рассмотрели структуру лексического значения слова и символическую ауру в нем.

В главе 2 мы обратились к художественному образу и символу как самостоятельным знакам поэтического текста.

В параграфе 1 рассматриваются особенности семантики образа в поэтическом произведении, представлены яркие примеры образности англоязычной поэзии XX века, проанализированы семантика и место в структуре поэтического произведения автологических и тропеических образов.

В параграфе 2 рассматриваются особенности семантики символа в поэтическом произведении. Здесь предлагается филологическая классификация символов; анализируется структура поэтических символов, виды семантической

транспозиции в них и предлагается лингвистическая типология символов в соответствии с видом транспозиции.

В параграфе 3 мы рассматриваем концептуальный состав и типичные схемы транспозиции в символах и тропах.

ГЛАВА I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И СИМВОЛ КАК ЗНАКОВЫЕ КОНЦЕПТЫ

1. ИЗ ИСТОРИИ ВОПРОСА: ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ИССЛЕДОВАНИЮ СИМВОЛОВ И ОБРАЗОВ

Рассмотрим подходы к изучению символов и образов. Анализ имеющейся литературы позволил выделить четыре основных парадигмы в исследовании символики: таксономическую, структурно-семиотическую, структурно-поэтическую и герменевтическую. В рамках двух первых парадигм исследуются символы, которые мы обозначили термином «языковые».

Языковые символы — символы, объективно фиксируемые словарями как факт тезауруса людей. Они подразделяются на два подтипа — культурно-стереотипные символы и древние символы-архетипы. Культурно-стереотипные символы — символы современности, понятные всем представителям данной культуры, с прозрачным либо полупрозрачным основанием переноса. Символы-архетипы — символы, основанные на древнейших пралогических, мифологических либо первичных бессознательных представлениях о мире, с затемненным основанием переноса. Главными общечеловеческими символами-архетипами являются отец-небо, мать-земля, яйцо, змея, рыба, солнце-глаз, виноградная лоза, дерево (росток), вода (ритуальное омовение), путь или дорога и странствие, парящая птица, круг или шар. Эти символы не являются продуктом одной культуры, а действуют в культурах, разделенных во времени и отличных по историческому развитию [Wheelwright 1968].

В рамках структурно-поэтической и герменевтической парадигм исследуются, помимо языковых, чисто речевые символы — окказиональные символы, творения поэта.

Основные парадигмы исследования художественных образов, которые представляют собой главным образом речевое явление, создают структурная поэтика, герменевтика и лингво-стилистика.

Изучение языковых символов

Тема языковых символов, главным образом, архетипов пронизывает значительный пласт научной литературы, объединяющий этнографию, культурологию, лингвистику, мифопоэтику и фольклористику, а также отчасти психоанализ. Всю массу работ, так или иначе затрагивающих языковые символы, мы объединили в две группы: таксономические и структурно-семиотические.

Таксономические исследования предполагают выявление набора символических единиц на основании эмпирического наблюдения, и классификацию, выведенную из анализа свойств объектов (индуктивно) или дедуктивно на основе логических принципов.

Архетипичность символа понимается в этих исследованиях по-разному (в связи с разным пониманием слова «архетип»), хотя, по существу, эти понимания представляют собой две стороны одного и того же явления⁵. С одной стороны, в символе отражаются «образы бессознательных содержаний», значительную часть которых составляют архетипы, понимаемые как генетически фиксированные древние образы и социо-культурные идеи, которые являются достоянием «коллективного бессознательного» и лежат в основе творчества [Jung 1986]. Эти первичные образы и идеи воплощаются в виде символов в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства или в виде симптомов в снах и бредовых фантазиях. С другой стороны, вербально выраженное означающее древних символов обнаруживает архетипичность этимона — древнюю, первичную языковую форму.

Выделяются по крайней мере три таксономических подхода к исследованию архетипической символики: 1) психо-мифо-филологический, инициированный К.Г.Юнгом; 2) этнографо-мифологический в духе Э.Тейлора, Дж.Г.Фрэзера; и 3) этимолого-мифологический в духе М.Мюллера (исследующий символы-архетипы на основе выявления зависимостей между внутренней формой слова и мифологемой и анализа древних номинаций), включающий элемент компаративистики.

Психоаналитическая классификация архетипов К.Г.Юнга (ему мы обязаны современным пониманием этого слова) до сих пор служит основой изучения символики для многих ученых-психологов, филологов, этнографов и др. Для Юнга архетипы в первом значении — гипотетическая модель, бессознательное устремление, по проявлениям которой можно судить о ее существовании. Основные черты архетипов — нуминозность (непроизвольность), бессознательность, автономность, а также генетическая обусловленность. Архетип также есть «мифологическая фигура», при более тщательном анализе — «обобщенная равнодействующая бесчисленных типовых опытов ряда поколений» [Юнг 1996: 57]. Архетип во втором значении — изначальные образы бессознательного, совпадающие повсеместно и на протяжении всей истории повторяющимися мотивами. Выделив ограниченное число архетипов (тень, Анима и Анимус, герой, дурак, мудрый старик (старуха), Прометей и т.д.), Юнг не разработал полной теории архетипических моделей. Теория Юнга была продолжена архетипической психологией Дж.Хиллмана.

Постюнговская инвентаризация культурных архетипов осуществлялась, например, М.Бодкиным, Дж.Кэмпбеллом, М.Элиаде, Н.Фраем, Дж.Стрелкой, Ф.Уилрайтом, В.Хиндерером, М.Якоби и другими представителями «мифологической» критики 60-80-х гг. Теоретической базой для них была аналитическая психология К.Юнга, экстраполированная на литературные, в основном языковые символы (по выражению М.Якоби, *психические архетипы воплощаются в «тысячах возможных символов»* [Jacoby 1969]). Кроме того, мифокритики изыскивали новые архетипические образы и идеи, разрабатывали теорию языкового символа. Н.Фрай строит свою теорию на дедуктивной основе, исходя из «общей связности» литературы как единого организма [Frye 1973]. Составные части этого организма — «образы, способы, типы выражения» (modes), мифы, жанры и символы, в том числе и символы «архетипической фазы». Мифология, по Фраю, выступает как структура, замкнутый и цельный мир⁶. Миф перемещается в литературу, точнее,

перевоплощается в ее жанровую структуру. Т.о. литература вырастает на мифологическом фундаменте и является единой в своей «архетипической раме».

Свои изыскания об архетипах Фрай предваряет утверждением о «конвенциональности любой поэзии»⁷. Такие пронизывающие литературу на протяжении всей ее истории стержни — архетипы — первичные образы прежде всего физической природы: море, лес, луг; времена года, восход, закат, посев, сбор урожая; рождение, инициация, брак, смерть. Поэзия «подражает» физической природе как циклическому процессу, вернее, цивилизации, ибо точкой отсчета является человек в мире, важен «процесс обретения человеком человеческой формы», выделения его из природы. Чистейшие архетипы, по Фраю, встречаются в наивной поэзии — пасторалях, песнях, наивных драмах и деревенских романах.

М.Якоби исходит в анализе символов из «ценности» и «оценки». Так, архетип «наивысшего блага», связанный с целью, для достижения которой необходима мобилизация психической и физической энергии, проецируется в символике сказочных сокровищ, охраняемых драконом, золотого руна; философского камня, таинственного гермафродита Ребиса в алхимии, царства Божия, Нирваны, гностического оживотворяющего *Nous'a* в религии [Jacoby 1969].

По Ф.Уилрайту есть три группы архетипических символов: символы, связанные с урановым божеством и его хтонической противоположностью, а также связанные с «вечной идеей странствования» [Wheelwright 1968]. При анализе Уилрайт охотно опирается на исследования М.Мюллера, утверждающие архетипическую связь между понятиями на основе анализа этимологической формы. Например, в доказательство того, что перед ранним разделением индоевропейских языков идеи отцовства, небесного света (ясного дня) и живительного дождя объединились в фигуре Бога, он приводит этимологические параллели: лат. *Jupiter* — греч. *Zeus-pater* — санскр. *Dyaus-pitar* (ясный отец).

Таксономические классификации мы находим в эволюционистских этнографических доктринах символов, мифов и ритуалов, включая работы А.Куна, Э.Тайлора, Дж.Г.Фрэзера, которые утверждали мистичность, непостижимость связей в мифологической и ритуальной символике логическим мышлением и опирались на интуитивный анализ этимона слова и эмпирического материала. Сюда же входит теория первобытного мышления Л.Леви-Брюля [Леви-Брюль 1994]. Последний четко выразил убеждение в непостижимости архаических «коллективных представлений» с точки зрения логики современного человека, ибо они «пралогические», основанные на бессознательном. Место логических законов занимают мистические «партиципации», сопричастие, единство человека и мира, тотемической группы и стороны света, цветов, ветров, т.д., мышление древних не различает «я» и «не я», субъективного и объективного, сон и явь, человека и его имени, тени, т.д. и потому произвольно ассоциирует их. При этом коллективные представления главенствуют над личным опытом и здравым смыслом, нет потребности в рациональном объяснении явлений. Напротив, первобытное мышление «подчеркивает мистические свойства, таинственные силы и скрытые способности существ и явлений, ориентируясь на элементы, которые, на наш взгляд, имеют чисто субъективный характер, хотя в глазах первобытных людей они не менее реальны, чем все остальное» [Леви-Брюль 1994: 37]. Именно непостижимость пралогических ассоциаций первобытных и примитивных этносов обуславливает тот факт, что Леви-Брюль воздерживается от толкований мифов, архетипических представлений и ритуальной символики, не систематизирует их, а лишь дает им эмпирическое описание⁸.

Таксономический характер носят также этимолого-мифологические работы русских лингвистов прошлого века по фольклору и мифологии, перекликающиеся с концепцией о возникновении мифов в результате «болезни языка» М.Мюллера, например, А.Н.Афанасьева, который с разной степенью достоверности интуитивно выводил мифологические (архетипические) связи на основании сопоставления внутренней формы слов (напр., соответствие «мозг,

мзга» — дождливая, облачная погода — «мозг» человека сопоставляется с мифом о происхождении неба из головы божества (Брамы, Имира, Атласа), также «заря» — «зреть, взор» (связь глаз со стихией света), «гореть» — «жар» — «жрать» (солнце — карающее божество) [Афанасьев 1982: 41, 53, 61].

В настоящее время этимологические исследования в области индоевропейской мифологической символики проводятся М.М.Маковским [Маковский 1996а, 1996б]. Согласно его наблюдениям, символическая связь «волосы — огонь» (ср. древнее представление о соответствии волос стихии огня, пробуждению и росту примитивных сил) подкрепляется сходством этимонов соответствующих означающих: англ. *hair* «волос», но и.-е. **ker* — «гореть», гот. *tagl* «волосы», но и.-е. **teg* — «гореть» и др. Из древних мифов — о звездах-обиталищах душ умерших, о людях, переместившихся на небо и ставших звездой или созвездием (напр., Каллисто) — вышел символ «звезда — душа», который также подтверждается сходством этимонов соответствующих означающих: хет. *wallas* «звезда», но лит. *veles* «души умерших», англ. *moon*, но лат. *manes* «души умерших», др.-англ. *tungol* «звезда», но русск. дух, душа.

Все эти таксономии представляют большой интерес, ибо при рассмотрении отдельных единиц архетипической природы и классификации архетипов они акцентируют динамику соединения символического смысла с вещественно-образной или языковой формой. Одни наблюдают за сменами литературных жанров и проявлениями архетипического символизма в литературе. Другие изучают символические замещения в тотемизме, ритуалах, табу. Третьи проводят углубленный диахронический анализ мифологической символики и параллельный анализ этимологий, выявляя зависимости между внутренней формой слова и мифологемой. Последний подход обеспечивает важную предпосылку углубления нашего понимания непрямой номинации. Возьмем один из известных примеров взаимозависимости языка и мифа. Греч. *δαφνη* — «лавр», а также «Дафна» восходит к санскритскому корню *Ahana* — утренняя заря также, как и миф о Дафне, преследуемой Аполлоном и превращающейся в

лавровое дерево, восходит к более древнему мифу о боге солнца, гонящегося за своей невестой, утренней зарей [Свасьян 1989:120].

Для второго, *структурно-семиотического* направления характерно стремление свести архетипы к «пучкам» парадигматических и синтагматических связей, которые первобытное мифологическое мышление усматривает в предметном мире. Интегрирующую основу для этого направления, в которое входят лингвистика, культурология и этнография, составляет синтез взглядов Э.Кассирера и К.Леви-Строса.

Уже у Э.Кассирера можно найти зачатки структурализма. Известно, что вслед за выдвинутым Лейбницем идеалом — «универсальной (знаковой) характеристикой» для познания, Э.Кассирер в философии символических форм поставил целью изучение «грамматики» символической функции культуры и выводил смысл из «актуальности форм»: «Содержание духа заключается только в его выражении; идеальная форма может быть распознана только по и в совокупности чувственных знаков, которые служат ее выражению [Кассирер 1995: 178]». Символические формы — это структуры, наполняемые «функцией духа» — интеллектуальными символами. Такие формы обнаруживаются в разных «модусах»: в языке, мифе, искусстве, религии, научном познании. Символы же, в которых отдельные дисциплины рассматривают и описывают действительность, представляют различные выражения одной и той же «фундаментальной духовной функции», это каждая отдельная «энергия духа, посредством которой наличному бытию придается определенное «значение», своеобразное идеальное содержание» [ibid.: 168], благодаря которой интеллектуальное содержание значения связывается с чувственным знаком и становится внутренне его частью. Отдельные формы «автономны», во многом они сохраняют свою особенность и своеобразие. Формы упорядочены в «ряды» в соответствии с их общим «качеством» по закону симультанной связи. Каждая форма имеет свой «модус», между проявлениями формы в разных модусах — «последовательная (суксесивная)» связь (например, время в физике, метр и ритм в музыке, т.д.). Формы единства — формы пространственной, временной,

предметной связи — объединяют культуру во всех модальностях, оставаясь первичными по отношению к целому «сплаву»: «Содержательные моменты, вступающие друг с другом в ассоциации, все же остаются по своему смыслу и происхождению разделимыми... В прогрессирующем опытном познании они консолидируются во все более прочные союзы и группы, однако их содержание как таковое впервые дано не через посредство группы, а до него [ibid., 197]».

Кассирер выдвинул идею «конструирования» символического мира в зависимости от модальности (язык, миф, искусство, религия, научное познание и т.д.): «...из потока сознания извлекаются сначала определенные устойчивые основные образы..., частью понятийной, частью наглядной природы; вместо текущего содержания появляется замкнутое в себе застывающее единство формы» [ibid.:181] (то есть, по Кассиреру, «значение»). Он попытался рационально проанализировать мифологическую форму мышления, исходя из идеи моделированности космоса у первобытных народов на основе оппозиции «сакрального — профанного» и ориентации по свету. Он предположил, что в основе мифологического мышления лежит неразличение причинно-следственных связей и связей сходства/смежности.

Формализм Кассирера — в сведении символического смысла к форме. Форма, по его мнению, автономна и постигается имманентно, в процессе экспликации законов ее структурирования. При этом автономность становится «идолом» системы Кассирера, гласящей, что форма может быть понята только через самое себя. Кассирер признавал изоморфизм символических форм, символическое представительство знака в разных модальностях, но пытался не редуцировать смысл одной формы к другой, так что смысл оказывался равным форме. По справедливому замечанию К.Свасьяна, «пафос изложения не уместается в пределах грамматики, и поскольку насущным остается вопрос о смысле символических форм, то самый этот смысл сводится к грамматике и замуровывается в актуальности форм»[Свасьян 1989: 220, 221].

Собственно структурный подход к архетипическим сущностям — через миф — основал К.Леви-Строс. Он рассматривал символику уже не в плане

замкнутой формы, а как «пучок» парадигматических отношений с символическими значениями. Общеизвестно его описание мифологического мышления в терминах «бриколажа» — использования для означивания ограниченного набора «подручных средств», которые могут быть то означающими, то означаемыми: «...Суть мифологического мышления состоит в том, чтобы выразить себя с помощью репертуара, причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного; как никак приходится этим обходиться, какова бы ни была взятая на себя задача, ибо ничего другого нет под руками.» [Леви-Строс 1994: 126]. Элементы мифологической рефлексии расположены на полпути между «перцептами» и «концептами». Бриколаж подразумевает опосредование между образом и понятием знаком, точнее, замещение понятия знаком, что составляет особенность мифологического познания и логику «первичного» мышления. Знак не создает нечто совсем новое, он может быть извлечен из-под обломков одной системы для создания другой. «Мифологическое мышление ... разрабатывает структуры, расставляя события или, скорее, остатки событий, тогда как наука... создает в форме событий свои средства и результаты благодаря структурам, производимым ею непрерывно, — благодаря своим гипотезам и теориям» [ibid.: 130]. Если понятие в научном познании выступает как «оператор для открытия целостной совокупности, с которой работают» то значение действует как «оператор ее реорганизации», реаранжировки (логика типа «калейдоскоп», конкретная логика). Обычно «подручные средства» связаны с чувственными образами, но могут иметь и абстрактные символические значения. По верному наблюдению Е.М.Мелетинского, у Леви-Строса эти значения (которые по-праву можно считать архетипическими) структурно обусловлены (не генетически обусловлены, как у Юнга) [Мелетинский 1983].

На основании этнографических данных Леви-Строс заметил, что весь предметный материал вписывается в бинарные оппозиции, расположенные на разных уровнях: оппозиции логики чувственных качеств, оппозиции логики форм, оппозиции абстракций, вычленение которых возможно через выявление

сходства и «несовместимости» чувственных свойств. Закономерностью мифологического мышления является медиация — метафорическая подмена фундаментальных противоположностей более узкими оппозициями. Преобразования метафоры завершаются метонимией. Например, метафорическое подобие отношения сексуальное и пищевое (могущее быть представленным, например, в оппозициях брачные запреты — пищевые запреты, инцест — каннибализм), «общим деноминатором» которого является «соединение посредством дополнительности», находит воплощение и в языках, и в ритуалах, и в мифах, причем миф, представляющий собой метафорическое соответствие реальности, воплощается в ритуале — метонимическое соответствие (метонимическое преобразование: например, ритуальное поедание человека, похитившего женщину своего рода). В рамках этой оппозиции и миф о *Vagina dentata* [ibid.]. Такова система «порождающей семантики» мифа, бесконечные трансформации, создающие мифологическую иерархию (дерево классификационных систем, по Леви-Стросу). Любопытны ономастологические наблюдения антрополога: например, о «метафоричности», театральности кличек собак и «метонимичности» диалектных имен птиц (Марго — сорока, Жако — попугай и т.д.): «когда отношение между видами (человеческим и животным) социально мыслится как метафорическое, то отношение между соответствующими системами наименований принимает метонимический характер; когда же отношение между видами мыслится как метонимическое, то системы наименований принимают метафорический характер» [ibid.: 275].

Теория поуровневых оппозиций стала реальной основой изучения мифологии, которая предстала одним из семиотических кодов для обозначения универсальных понятий и идей. В этом отношении понятийная структура предстает как каркас, арматура, наполняемая метафорическими образными содержаниями. При этом вертикальные (парадигматические) оси с узловыми предметно-понятийными точками, репрезентирующими иерархию кодов (например, вегетативный, зооморфный, антропоморфный, астральный, цветовой, числовой и т.д.), восходят к более общим и абстрактным идеям (либо

в обратной иерархии, нисходят к бессознательным архетипическим образам), а горизонтальная (синтагматическая) ось представляет собой «морфологическую» структуру мифологического сюжета — общемифологическая цепь рождение-развитие-деградация-смерть или частномифологические цепи потерь, космических или социальных ценностей и их приобретений, связанных между собой действиями героев. Возьмем, например, миф о находящемся на небе отце — «сияющем небе», оплодотворяющем обожествляемую землю (часто в противоположность светлому богу -»темную», «черную») как женское божество — мать [Иванов, Топоров 1988], в котором усматриваются следующие парадигматические звенья: отец — небо — дневное сияющее небо (*deiuo) — бог — оплодотворяющий, мать — земля — «темная», «черная» богиня — рождающая.

Структурно-семиотический метод, произошедший из лингвистики, через этнографию и мифологию возвращается в лингвистику в новой, культурологической ипостаси. Современная отечественная культурология в основном признает структурную обусловленность мифологического. Архетипы в этой структуре воплощаются в предметно-понятийных точках, которые коррелируют на вертикальных осях с другими аналогичными точками.

Вся сложная структура, образно, архетипическая сеть, которую принято называть «моделью мира»⁹, включает ряд классификаций, элементы которых одновременно коррелируют между собой как по-разному закодированные одни и те же понятия [Иванов, Топоров 1988], [Цивьян 1990], [Яковлева 1994]. Таким образом, одно и то же содержание может быть передано средствами растительного, животного, минерального, астрономического, кулинарного, абстрактного и т.п. кодов или же воплотиться в разные сферы деятельности — религиозно-юридическую, военную, хозяйственную и т.д. В мифологических структурах господствует «глобальный и интегральный детерминизм», возможно создание «концептуальных матриц» с «классификаторами» (животные, растения, первоэлементы и т.д., организованных с помощью набора «операторов». В этом свете символы можно рассматривать как классификаторы

на определенной оси мифологической наррации: например, в общих трехчленных мифологических схемах вселенной рыбы служат основным зооморфным классификатором нижней космической зоны, крупные животные — средней, птицы — верхней космической зоны [МНМ 1988]. Отдельные классификаторы условно-символически описывают ситуацию и объединяются в целые комплексы, обнимают разные сферы бытия [Иванов, Топоров 1988].

Модели мира описывают основные космологические параметры, прежде всего, пространственно-временные. Отечественными культурологами раскрыты особенности концептуализации пространства и времени мифологическим и научным (историческим) мышлением [Успенский 1994, Толстая 1991, Яковлева 1994, Лотман 1988, Топоров 1995а, б]. Выявляются различия между мифологическим восприятием времени как цикла, в котором «постоянно повторяется один и тот же онтологически заданный текст», и историческим — линейным и необратимым — восприятием времени как эволюции [Успенский 1994, Толстая 1991]. Е.С.Яковлева, анализируя на конкретных примерах языковое отражение категорий «время», «пространство», «знание», «восприятие» носителями русского языка, добавляет такую характеристику времени, как активность — пассивность («пора» как движение, процесс vs. «время» как состояние) [Яковлева 1994].

Что же касается пространства, отмечается различие между геометрическим (ньютоновским) и семиотическим (лейбницевским, по Лотману, художественным); физическим (трехмерным, гомогенным, протяженным) и умозрительным пространством («бытийным квазипространством»). Ценны выводы о прерывности, структурированности «художественного пространства» [Лотман 1988, Топоров 1995], о «вторичности» семиотического пространства по отношению к объектам, поскольку оно конституируется ими, «воспринимается «через эманацию вещей, его заполняющих», для него важно «положение наблюдателя», «характер и условия восприятия» т.д. [Яковлева 1994].

Отмечается повышенная иконичность и символичность пространственной лексики, пространственная схема может превращаться в абстрактный язык,

способный выражать разные содержательные понятия [Лотман 1988]. Например, оппозиции «верх-низ», «широта-узость», «даль-близость» способны к «пространственной» реализации абстрактных представлений, духовных, психофизических и подобных сущностей. Это пространство названо Е.С.Яковлевой «пространством инобытия» [Яковлева 1994]¹⁰.

Культурологов привлекают как индивидуальные образы пространства/времени как литературные, культурно-исторические и «психоментальные» феномены, так и пространство/время в качестве универсальных «архаичных» схем мифологического мышления, например, [Топоров 1995а, b]. Практически всеми учеными отмечается пространственно-временной синкретизм, заимствования «пространственной» лексики временной сферой (сравните также многочисленные метафорические проекции типа пространство-время Дж.Лакоффа). А.Я.Гуревич отмечает, что «временные отношения начинают доминировать в сознании [человека] не ранее XIII в. В предшествующий же период самое время воспринималось в значительной мере пространственно. Именно пространство, а не время было организующей силой художественного произведения» (цит. по [Яковлева 1994: 95]).

Отвлечшись от художественной стороны пространственных характеристик, отметим, что эти базовые физические параметры вселенной подлежат преимущественно зрительному восприятию. Однако, они доступны и другим человеческим чувствам. Мы объединили бы космологические и некоторые «семантические» параметры ([Иванов, Топоров 1988]) и предложили бы для описания модели мира набор параметров, которые соответствовали бы пяти основным органам восприятия: вид и пространственное положение, звук, вкус, поверхность, запах. Каждому параметру соответствует набор оппозиций, например, (звук) тихий-громкий, низкий-высокий; (вкус) кислый-солёный, сладкий-горький; (поверхность) гладкая-шершавая, холодная-горячая; (запах) резкий-тонкий и т.д. Внутри этих оппозиций наблюдается своеобразный перенос — **синестезия**, т.е., ассоциирование физических ощущений определенной модальности восприятия, вызванных внешними воздействиями, с

физическими ощущениями другой модальности восприятия на основании интенсивности, эмоциональной окрашенности, оценки, например, переход тактильных ощущений в слуховые — резкий звук, запах; зрительных в слуховые, обонятельные — тонкий клен, голос, запах (о синестезии [Empson 1930, Ullmann 1957]).

В терминах языковой номинации синестезия — это транспозиция имени признака на признак на основании сходных коннотаций. Часто синестезическая транспозиция распространяется на более абстрактные и общие ситуации, далекие от непосредственного чувственного восприятия (например, *high/low as spacial characteristics — high/low post, broad/narrow as dimentional characretistics — broad/narrow mind, etc.*). Как транспозиция на основании *сходства* коннотаций синестезия является типом метафоры.

Пространственно-временной синкретизм, заимствования «пространственной» лексики временной сферой, также основан на синестезии. Мы полагаем, что универсальность переноса пространственной лексики на временную сферу имеет психологическое объяснение. Время является объектом аудиального восприятия, пространство же — объектом зрительного восприятия. Замечено, что аудиальное восприятие артикулирует свои образы с бóльшим трудом, чем зрительное. Вероятно, поэтому и отмечается такое количество пространственно-временных переносов. Эти переносы отражаются и в символах. Вот несколько примеров пространственно-временных и предметно-процессуальных переносов в поэтической символике: «море-вечность», «река-движение, жизнь» в «The Dry Salvages» Т.С.Элиота, «комната-неподвижность», «коридор-движение» в стихотворении «The Nature of an Action» Тома Ганна.

Нельзя не упомянуть и изыскания относительно символизма моделей мира нумерологического характера, прежде всего по китайской нумерологии. Китайской космогонической системе свойственна тотальная числовая оформленность. Китайская нумерология, формализованная теоретическая система, элементы которой — математические и математикообразные объекты, числовые комплексы и геометрические фигуры, связанные, однако не по

законам математики, а символически, ассоциативно, фактуально, эстетически, мнемонически, суггестивно и т.д. [Кобзев 1994: 25]. Любопытно, например, такое культурологическое соответствие. Три фундаментальных числа — 2, 3 и 5, совмещающие функции порядковых и количественных числительных, объединяют в своей семантике два ряда символично-онтологических значений: в количественном смысле главными эквивалентами 2 являются силы инь и ян, 3 — небо, земля, человек, 5 — вода, огонь, дерево, металл, почва, в порядковом же смысле двум соответствует земля, трем — небо, пяти — почва [Кобзев 1994: 95].

Изучение художественных образов и символов в речи

Обратимся теперь к исследованиям образов и символов в тексте, «речевым» символам и образам, семантика которых во многом, действительно, определяется «игрой означающих». Образ и символ в тексте (неважно, рассматривать ли последний как дискурс или как знак) раскрываются прежде всего как контекстно-обусловленная данность. Возьмем символ. Если в культуре он живет как априорная полиреферентность, совмещение значений и может быть образно представлен, в терминологии физики, как образование с достаточно высокой степенью энтропии, то в тексте его энтропия уменьшается, а вероятность превращений семантического ядра увеличивается (эти превращения и объединяются под термином «смысл»).

Интерпретация смысла в тексте действительно таит опасность субъективизма. Это признавалось уже неокритиками, для которых интерпретация представляла важный предмет дискуссии. Такие теоретики «нового критицизма», как И.А.Ричардс, Т.С.Элиот, Т.Э.Хульм, утверждали несводимость поэтического языка к «научно верифицируемым пропозициям». В обход логического анализа новокритики обратились к психологии — поэзия есть форма познания, но познания чувственного — эмпирической интроспекции. Ценность поэзии, по их мнению, — во вдохновении определенных эмоций, идей, настроений [Berman 1988]. Постмодернистская

деконструкция (по Ж.Деррида, деструкция+реконструкция) считает корнем зла «внеположенность исследователя тексту». Отвергая традиционные методы интерпретации и критики, деконструкция ратует за «сопротивление метафизичности текста», организуемое на его же поле и его же средствами. Маргинальные, подавляемые мотивы выделяются в противовес «основному», очевидному направлению текста.

С нашей точки зрения, однако, больший интерес представляют конструктивные подходы к интерпретации единиц текста в современной гуманитарной мысли. Теория дискурса предлагает для интерпретации два направления: внутриязыковой анализ знаков вторичного означивания, означивания в плане речевого сообщения — семантический, и надъязыковой анализ текстов и художественных произведений — метасемантический, который будет надстраиваться над семантикой высказывания (Э.Бенвенист). Этот уровень предполагает поиск смысла, подтекста или (бесконечный) ряд импликаций в исходном конкретном понятии. Философская герменевтика видит выход в «предельной открытости» интерпретации [Рикер 1995]. Процедура толкования в герменевтике описывается в терминах «герменевтических кругов», что означает, по Дильтею, «такое продвижение вперед, которое переходит от восприятия ... частей к попытке захватить смысл их целого, чередующейся с попыткой, исходя из смысла этого целого, точнее определить и сами части» (цит. по [СЗЛ 1996: 202]). Если отдельные части не становятся понятнее, их общий смысл определяется заново, и так до тех пор, пока не исчерпывается целиком весь смысл, который заключается в «данных проявлениях жизни (или текста)». Хотя герменевтика успешно толкует, или осуществляет «экзегезу», символики библейских текстов [Ricoeur 1976, Todorov 1982a], с нашей точки зрения, она не обеспечивает строгих методов анализа, ратуя за субъективные решения и зачастую приспособлявая анализ к каждому индивидуальному случаю. Этот подход не дает сущностного представления о единицах с комплексным содержанием, таких как символ.

Филологическая ветвь герменевтики — филологическая герменевтика (ФГ) — унаследовала основные положения философской герменевтики, но привнесла в нее некоторые новые нюансы. Любое слово в тексте воспринимается ФГ как феномен со «смыслом» сверх узувального лексического значения, причем этот смысл может быть множественным, в зависимости от уровня понимания текста. Такой метод интерпретации смысла выступает как альтернатива изучению семантики амбивалентных единиц «вглубь». Посмотрим, оправдан ли этот метод для изучения символов и образов в тексте.

В основном ФГ восприняла положения феноменологии Э.Гуссерля, а также М.Хайдеггера и Х.Г.Гадамера и заимствовала большую часть категориального аппарата у Гуссерля: интенция и интенциональность, рефлексия, значащее переживание, горизонт смыслов, ноэма, т.д., расширяя рамки философской герменевтики положениями об отношении именованного Г.Фреге. Как видим, традиционные, во многом схоластические приемы филологии удалось «научкообразить» за счет философских проекций и интенциональной логики. ФГ акцентирует направленную рефлексивность в понимании текста с целью распрямления его смысла. По утверждению Г.И.Богина, понимание основывается на интенциях сознания, обращенных на предметные представления — образы (дореклексивное сознание) и «схемы чистого мышления», преобразующие образ в смысл (рефлексивное сознание) [Богин 1994]. Основная процедура ФГ — рефлексивное *описывание* смыслов второго уровня, ее основная цель — выявление «метасмыслов» и «метасредств» их опредмечивания. При этом отрицается таксономия смыслов, возможность их исчисления, исключаются понятия импликаций и аналогичные им (глубинное напряжение, подтекст, затекст, т.д.) [Галеева 1994].

В отличие от стилистики декодирования и прагматилистики ФГ мыслит текст и его элементы не как знаки или как пропозициональные структуры, а скорее, как объекты творческого процесса рефлексии. ФГ строго разграничивает «значение», «содержание» и «смысл» и относит их соответственно к семантизирующему, когнитивному и распрямляющему (высшему) уровням

понимания. В центре ее внимания — не значение (денотативный компонент знака) и не содержание (область пропозиции), но *смысл* [Богин 1993]. Каждая фраза и слово в тексте являет некий смысл (сигнификат, интенционал), который при распрямляющей рефлексии осознается как метасмысл. Смысл отдельного компонента текста трактуется и познается в увязывании его с другими компонентами и текстом в целом, а также благодаря индивидуальному тезаурусу интерпретатора и кросс-культурным ассоциациям.

В общем, нам импонирует антропоцентрическая позиция ФГ, с ее приверженностью живой, «духовной лингвистике» как пути субстанциального освоения текста и неприятием мертвых логико-психологических построений (в чем так часто можно упрекнуть, например, лингвистику текста, стилистику декодирования (например, [Молчанова 1988]). Творческая, неструктурированная рефлексия о смыслах текста на стыке риторики и лингвистики, действительно, эстетически привлекательна и ценна этически (ибо высшая цель рефлексии, по Г.И.Богину, — «формирование «топосов души»»). Однако, это опять же сугубо феноменологический подход, не затрагивающий сущности вещей. Исключив из сферы своего интереса два «низших» уровня понимания (уровень значения и уровень содержания), ФГ открывает тылы для критических обвинений в поверхностности, субъективности и т.п. Нельзя отрывать надъязыковой анализ текста от языкового анализа знаков.

Напомним, что Фреге, представивший базовые компоненты отношения именованности — смысл, имя и денотат в виде функциональной зависимости, где аргумент — смысл, а означаемое (денотат) — значение функции, основывал свой метод на принципах *однозначности*, *предметности* и *взаимозаменяемости* [Frege 1962]. В поэзии и литературе первый принцип, естественно, нарушается, благодаря повышению возможности «сигнифициции» (термин Р.Барта, цит. по [Балашов 1983]) — превращения отдельного означаемого в (поэтические) означающие следующего знака и, таким образом, сближения означаемого и означаемого. При этом далеко не всякий смысл, порожденный «игрой» окружающих знаков, является денотатом

(значением) имени, зачастую он так и остается смыслом¹¹. С точки зрения современной интенциональной семантики этот «смысл» соотносится с понятием импликационала и предполагает *потенциальную* содержательную наполняемость слова при некотором его содержательном постоянстве, обеспечиваемом интенциональным ядром, а не референциальный сдвиг, который сопровождает появление переносного значения при вторичной номинации. Вот эти потенциальные ассоциативные смыслы и описывает ФГ.

Однако, если в повествовательном прозаическом тексте, где знаки тесно взаимосвязаны, смысл знака часто больше зависит от позиции знака, чем от денотата¹², то в поэзии слова чаще находятся в образной и символической изоляции, они самоценны как *имена и знаки*. В этом случае нельзя игнорировать значения, их статус поднимается до уровня содержания и смысла. Чрезвычайно важной становится вторичная косвенная номинация. Как известно, в качестве имени (плана выражения) при вторичной номинации выступает уже готовая языковая форма, поэтому вторичное использование слова в роли названия опосредовано и мотивировано его предшествующим значением¹³. Уже в случае метафоры и метонимии прямое и переносное значения, их взаимодействие имеет эстетическую и смысловую ценность. Что же касается символа, представляющего собой динамичный комплекс равноценных прямого и переносного значений, то в нем роль «семантизирующего уровня понимания» чрезвычайно важна. В случае художественного образа-автологии, конечно, нельзя говорить о полнозначной вторичной номинации с новым производным значением, но образ ценен сам по себе как имя и знак, поскольку он выдвигает свой референт как особо важный в тексте.

Вообще, сам термин «смысл» в отношении символов следует расширить. Символический смысл как потенция к множественной референции определяется не контекстным окружением слова, а способностью слова генерировать значения на уровне имени. В архетипических символах, которые часто встречаются в поэтических текстах, таких как «змея», «огонь», «весь», вторичные символические значения, отнесенные к другому референту,

неизменно воспроизводятся подсознанием при актуализации, причем в символе со-существуют несколько значений, они иерархизированы и структурированы. Значения существуют имманентно и узуально, «смысл» же предполагает всю перспективу новых производных значений. Культурно-исторические и конкретно-прагматические доминанты определяют ракурс, высвечивают направление смыслового поиска, который кажется истинным («has truth-value», по Фреге).

Становление новых символических значений происходит благодаря «кристаллизации» смысла. Вторичная номинация, переводит смысл в значение, связывает области прагматики и семантики. Претерпев «кристаллизацию», значения вписываются в культурно-историческую систему концептов. Образ и символ становятся знаками, воплощая в семантике и прагматико-синтаксический аспект. Процессы наслоения и кристаллизации смысла чередуются следующим образом: «Завершив описание прагматики или находясь близко к его завершению, парадигма начинает новый виток спирали — описанием семантики, за которым последует, вероятно, описание синтактики, но уже обогащенное прагматикой, и, наконец, снова описание прагматики на новом, более высоком уровне» [Степанов 1985: 225]. Иначе говоря, начав с «эгоцентрических слов», культура переходит к описанию имен, затем — к логико-предикативному описанию языков, и, наконец, снова возвращается к описанию «эгоцентрических слов» с новыми культурными наслоениями. При этом философы языка считают, что «концепты «символа» и «символизма» входят прежде всего в сферу именной парадигмы философии языка» [Руденко 1993: 137]. А.Ф.Лосев определяет символ как высшую степень «именитства», ономатизма [Лосев 1993: 700].

Структурная поэтика Ю.М.Лотмана предлагает взамен герменевтических кругов и поуровневого толкования смысла строгий структурно-семантический анализ. Этапы структурного анализа логически упорядочены. Это аксиоматизация — нахождение не подлежащего дальнейшему доказательству основания для деления системы на элементы — по определенному параметру;

диссоциация — обоснованное разделение по установленному в результате аксиоматизации основанию исследуемого объекта на элементы структуры; ассоциация — нахождение связи между элементами структуры; идентификация — определение по существенным признакам элементов типа отношений между ними; интеграция — рассмотрение всей совокупности элементов, составляющих систему, не как простой суммы, а как единого целого. Заметим, однако, что структура и внутренняя семантика самих элементов текста, таких как образ и символ не находится в фокусе внимания структурной поэтики.

Что касается изучения образа и символа лингвистическими дисциплинами, то следует отметить следующее. Традиционная лексическая стилистика (стилистическая семасиология, парадигматическая семасиология) в силу пресловутой надъязыковости образа и символа их практически не изучала. В нетрадиционных подходах, как и в случае ФГ, фокус внимания сместился от значения к контекстно обусловленному смыслу: стилистика декодирования, прагмалингвистика, лингвистика текста изучают в большей степени, чем конкретные образы и символы, сами явления имплицитности и амбивалентности¹⁴ и разделяют убеждение в том, что семантика знака художественного произведения по существу подчинена синтактике и прагматике. При этом даже языковые символы могут восприниматься как порождения дискурса, не имеющие языкового статуса сложных знаков, или как часть имплицитивной иерархии текста. В первом случае их семантика сводится к предметным значениям (и, как у слов с «нулевой» семантикой, расширяется область их синтактики и прагматики). Во втором случае предполагается включение предметных значений слов в обусловленные авторской интенцией иерархические построения смысла (имплицатуры) (например, у Молчановой Г.Г. [Молчанова 1989]).

Выход из пределов филологии, поэтики и прагмалингвистики и лингвистики текста в область лингвистической семасиологии и ономасиологии обеспечивает «сущностную» трактовку образа и символа. В центре нашего внимания находится субстанциональная сторона художественного образа и

символа как знаковых явлений, синтаксически равных имени, синтагме и пропозиции, их семантическая структура и номинативные процессы, происходящие в них. Синтактика и прагматика этих явлений отходят на второй план, хотя несомненно учитываются как неотъемлимые стороны любых знаков.

2. ПОНЯТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА, ЕГО ОСНОВНЫЕ СВОЙСТВА И ФУНКЦИИ, ТИПОЛОГИИ ОБРАЗНОСТИ

Источником всех семиотических концептов является чувственный образ — отражение предметов и явлений реального мира. Он предполагает тождество самому себе, означающее и означаемое в нем не обособляются, неразделимы как явление и сущность. Чувственное восприятие сменяется представлением, «воспоминанием» о чувственном образе (ср. термины «гештальт», «прототип» и «образ-схема», обозначающие аналогичное понятие в западной гештальт-психологии [Werner, Kaplan 1964], когнитивной психологии [Rosch 1978] и когнитивной семантике [Lakoff, Johnson 1980, Langaker 1991]). Осознание внутренней формы образа, его «дифференцированной, выдвинутой стороны», выводит образ в разряд знаков. Образ начинает мыслиться отвлеченно от материи, использоваться как схема. Первоначальное знаковое использование образа порождает иконические знаки, для которых свойственно сходство между означаемым и означающим. В естественных языках «образная» иконичность встречается в звукоподражаниях, редупликациях [Якобсон 1983].

Образ становится символом в узком смысле слова, то есть, «условным, конвенциональным знаком», когда разделяются референт и его условное обозначение. По мнению Х.Вернера, «протосимволы» — образы, визуальные и вербальные схемы, жесты и др. — трансформируются в символы благодаря «прогрессивной дифференциации передатчика (vehicle) и референциального значения»; обратный процесс связан с их «дедифференциацией» [Werner, Kaplan 1964]. Отметим важнейшую роль слова, означающего образ. Слово — основная «семиотическая формула того или иного образа» [Маковский 1996: 18].

«Художественный» образ является прежде всего иконическим знаком: для него свойственно сходство между означаемым и означающим. Взаимодействие плана содержания и выражения в нем не условное, а «органическое» — художественный образ указывает на некоторое содержание, и в то же время слит с ним [Арутюнова 1990: 22]. Такое сходство характерно для изображения действительности в живописи, скульптуре, кино, театре и т.д. [Якобсон 1983]. Художественный образ в словесном выражении, в поэзии и литературе, является на первом уровне символическим (словесным) знаком, а на втором уровне — иконическим знаком.

Функции художественного образа:

В формально-семиотическом аспекте основной функцией образа является функция *иконическая*.

Функция эстетического выражения и воздействия: художественный образ может выдвигать собственный референт как особо значимый в тексте благодаря соответствующему контексту и просодии.¹⁵

Коммуникативная функция: художественная образность служит формой художественного или мифологического представления, языком ритуала, мифа, художественного творчества и вместе с тем его высказыванием.

Основные свойства художественного образа — обобщение и расширение первичного «чувственного» содержания. Обобщение художественного образа не равно обычному логическому обобщению за счет включения гипонима в гипероним (типа «чтобы обобщить понятие «звезда», надо включить объем данного понятия в объем понятия «небесное тело»)), которое предполагает отбрасывание от признаков исходного понятия всех признаков, присущих только предметам, составляющим объем этого понятия [Кондаков 1971]. Логическое обобщение предполагает расширение денотата (объема понятия), но сужение сигнификата (содержания понятия).

Обобщение художественного образа также предполагает схематизацию и расширение денотативной стороны значения имени, составляющего образ, но гипосемы при этом не отбрасываются и сужения сигнификата не происходит.

Напротив, сигнификат имени образа расширяется: наряду с денотативными признаками значения (гипер— и гипосемой) в него могут неограниченно включаться дополнительные признаки, порождаемые повышенной метонимической имплицативностью и метафорической ассоциативностью имени в тексте («сигнифицицией»). Расширение интенционала образа за счет предметно-логических ассоциаций влечет за собой неограниченную генерацию переносных метонимических значений читателем. Расширение интенционала образа за счет ассоциаций по сходству способствует порождению переносных метафорических значений.

Такой образ очень схож с «содержательным понятием» С.Д.Кацнельсона, который, по определению, идет дальше формального (т.е., минимума общих характерных признаков, необходимых для распознавания предмета) и охватывает все новые стороны предмета, его свойства и связи с другими предметами, обладает «синтетической общностью» [Кацнельсон 1965: 18]. Вероятно, образы и есть поэтические аналоги содержательных понятий.

О.М. Фрейденберг, исследовавшая особенности античного художественного образа и понятия, подчеркивала, что античные понятия получали становление как образы с отвлеченной функцией: «...конкретность получает отвлеченные черты, единичность — черты многократности, бескачественность окрашивается в резко очерченные, сперва монолитные качества, пространство раздвигается, вводится момент движения от причины к ее результату... В любой античной метафоре переносный смысл привязан к конкретной семантике мифологического образа и представляет собой ее понятийный дубликат» [Фрейденберг 1978: 189].

Аналогичную мысль встречаем у Винокура, раскрывавшего специфику поэтического образа: образ «есть сразу и то, что он есть с точки зрения его буквального обозначения, и то, что он представляет собой в более широком его содержании, скрытом в его буквальном значении... Буквальное значение слова в поэзии раскрывает внутри себя новые, иные смыслы совершенно так же, как

расширяется в искусстве значение описываемого единичного факта до степени того или иного обобщения» [Винокур 1991: 28].

Однако, не все художественные образы являются обобщенными или содержательными. Ряд образов носят иллюстративный или чисто экспрессивный характер. Первые служат для наиболее точной передачи денотативной информации текста, вторые отвечают задаче выразительного описания и повествования, в них форма часто важнее содержания. Импликационные и ассоциативные рамки иллюстративных образов жестко заданы контекстом и не отличаются повышенной сигнифицицией. Импликационные и ассоциативные рамки экспрессивных образов задаются ассоциациями с формальной и коннотативной стороной имени (синестезическими ассоциациями).

Все сказанное позволяет нам дать обобщающее определение художественного образа вообще и художественного образа, выраженного словом, в частности. **Художественный образ есть знак искусства и литературы иконического типа, то есть, указывающий на свое содержание и в то же время слитый с ним.**

Художественный образ может быть **сигнификативным или содержательным** — образом с обобщенным денотативным и расширенным сигнификативным содержанием, обладающим повышенной сигнифицицией, то есть, метонимической имплицативностью и метафорической ассоциативностью.

Художественный образ может быть **денотативным, конкретно-фактологическим**, без обобщения денотативного содержания и расширения сигнификата за счет сигнифициции, служащим для наиболее точной передачи фактической информации.

Наконец, он может носить **коннотативный и формоцентрический** характер, то есть, быть экспрессивным и служить для выразительного описания и повествования¹⁶.

Классификации художественной образности. Наиболее общей классификацией образности является классификация А.Ф.Лосева [Лосев

1982:31-65]. В связи с шестью семиотическими феноменами языка, литературы и искусства — автологией, стертой метафорой и метонимией, аллегорией, диафорой, символом и мифом — он выделял: 1) нулевую образность, свойственную «аниконической», чисто лирической или абстрактной поэзии; 2) индикаторную образность, указывающую «на факт бытия картины, а не на самое картину как особое явление, «например, « подошва горы», «ножка стола»; 3) аллегорическую образность, красочное иллюстрирование абстрактной мысли, в котором тождество между образом и абстрактной мыслью «есть тождество структурно-функциональное, но никак не субстанциональное»; 4) метафорическую образность, для которой характерно «полное равновесие», равноценность абстрактного и конкретного; 5) символическую образность, не имеющую самодовлеющего значения, а свидетельствующую о чем-то другом, «субстанционально не имеющем ничего общего с теми непосредственными образами, которые входят в состав метафоры»; наконец, 6) мифологическую образность, являющуюся реальностью *per se*.

Мы предлагаем типологию образов по ряду других оснований:

На основании отсутствия/наличия семантической транспозиции и соответственно, совпадения/несовпадения денотата с референтом образы подразделяются на автологии и тропы.

- На основании фантастичности (инобытийности: сказочности или сюрреалистичности) и реалистичности мы выделяем фантастичные и реалистичные образы.

- На основании повторяемости и способности образа создавать определенный коннотативный колорит мы выделяем образ-эмблему — образ, употребляемый автором неоднократно в текстах с одинаковыми коннотациями, но без импликации абстрактного содержания, отличного от его собственного обобщенного содержания.

• На основании синтаксической сложности образа мы выделяем образ-имя, образ-синтагму, образ-пропозицию. Образ, соответствующий пропозиции или ряду пропозиций, представляет собой поэтическую картинку. Последняя может быть по семантике описательной и сюжетной, а по синтаксису — а) с четко выраженным ядерным образом, к которому присоединяются (примыкают) вспомогательные образы, б) без ярко выраженного центрального образа, состоящие из однородных образов с отношением сочинения между ними.

Все эти типы образов будут подробно рассматриваться в главе 2.

3. ПОНЯТИЕ СИМВОЛА, ЕГО ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ. СВОЙСТВА И СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

3.1. Формально-семиотический и многосмысловой символ

Из всех многочисленных определений символа наиболее релевантным нам представляется семиотическое определение (ибо семиотика как общенаучная дисциплина дает определения любых знаковых концептов), поэтому мы возьмем его за основу. С этой точки зрения термином «символ» обозначаются два основных понятия:

1) в формально-семиотическом и формально-логическом смысле это а) знак, порождаемый установлением связи означающего и означаемого по условному соглашению и, таким образом, представляющий собой единство материально выраженного означающего и абстрактного означаемого на основе конвенциональной, но мотивированной связи, либо это б) графический знак формально-языкового описания (напр., NP и VP, обозначающие грамматические категории);

2) в широком семиотическом смысле символ есть многосмысловой

конвенциональный мотивированный знак, репрезентирующий помимо собственного денотата также связанный с денотатом, но качественно иной, большей частью, отвлеченный или абстрактный референт так, что первичное и вторичное значение объединяются под общим означающим. Термин «символ» в этом втором значении и является основным объектом нашего внимания.

С этим определением согласуется определение Ю.Лотмана, согласно которому символ связан «с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного, содержания» [Лотман 1987: 11]).

Функции символов

- В формально-семиотическом аспекте основной функцией символа является функция *репрезентативная* — функция означивания референта денотатом.

- Гносеологическая (рефлексивная) функция отражает познание идейной стороны предметного мира, постижение смысла в видимом, сущности в явлениях¹⁷. Становление этой функции в познании материального мира освещается Ю.М.Лотманом, В.В.Ивановым, Б.А.Успенским, В.Н.Топоровым и др. Представим некоторые выводы, которые мы сделали на основе прочитанных работ.

На этапе раскола между сознанием и бессознательным сопричастность («партиципации» Леви-Брюля) окружающим предметам и существам перестает быть непосредственной, происходит попытка объяснить то, что раньше не нуждалось в объяснении, а непосредственно переживалось. Символизм есть первый этап «цементирования» этого раскола (В.В.Иванов). Символизация знаменует обозначение дискретных компонентов материального мира и обеспечивает их упорядоченное осознание.

- Коммуникативная функция: в условно-знаковых системах, кодах (включая индивидуально-авторские мифологии), символы служат для сообщения об имплицитном факте либо об идеальном его смысле;

- Магическая функция: функция замещения символом эзотерического и табуированного.

- Эстетическая функция означает создание определенного впечатления и настроения у адресата с помощью использования символики. Эстетическая функция занимает менее видное место в числе функций символа по сравнению с художественным образом.

Чтобы представить символ во всей полноте его свойств, необходимо расширить его «семиотическое» понимание за счет определений, даваемых ему в других областях знания. Помимо знаковости, в гуманитарной традиции акцентировались такие свойства символа, как образность (иконичность), мотивированность, комплексность содержания символа и равноправие значений в нем, «имманентная» многозначность и расплывчатость границ значений в символе, архетипичность символа, его универсальность в отдельно взятой культуре и перекрест символов в культурах разных времен и народов, встроенность символа в структуру мифологии, литературы, искусства и других семиотических систем. Проясним каждое из этих свойств символа.

3.2. Основные свойства символа

Образность

Многие ученые апеллируют к понятию символ через образ: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа... Предметный образ и глубинный смысл выступают в его структуре как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа... Переходя в символ, образ становится «прозрачным», смысл

«просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» [Аверинцев 1968].

По утверждению Н.Д.Арутюновой, уже художественный образ выходит за рамки своего буквального смысла, но не идет дальше расширения и обобщения, качественно нового содержания (в отличие от символа) он не выражает [Арутюнова 1988:149]. Художественный образ-икон становится символом, когда он начинает выражать смысл, отличный от его непосредственного содержания. Это происходит в тех случаях, когда а) сигнификат образа обобщается до высокой степени отвлеченности либо когда б) денотат образа начинает использоваться для условного выражения некоего органически с ним не связанного абстрактного смысла.

Мотивированность

Мотивированность символа касается отношения между конкретным и абстрактным элементами символического содержания. Мотивированность является отличительной особенностью символа по сравнению с языковым знаком, в котором связь между означающим и означаемым произвольна и конвенциональна, она же сближает символ с другими мотивированными семиотическими явлениями — тропами метафорой и метонимией¹⁸. По определению Гегеля, в знаке «связь между значением и его выражением представляет собою связь, установленную только совершенно произвольным их соединением. ...Выражение, знак вызывают в представлении некоторое чуждое ему содержание, с которым он отнюдь не должен находиться в какой-то необходимой специфической связи...». В символах же нет «безразличия друг к другу значения и его обозначения, так же как искусство состоит... в связи, родственности и конкретной сплетенности значения и облика» [Гегель 1938: 313].

Большинство мыслителей прошлого выделяли аналогию как основу связи между конкретным и абстрактным понятиями в содержании символа.

Например, по мнению И.Канта, символ возникает как представление по одной только аналогии. В отношении символа аналогию следует представить как уподобление понятий (значений) на основе общности их семантических признаков, благодаря чему возможен перенос (транспозиция) имени конкретного, частного понятия (значения) на абстрактное, общее. Это сближает символ с другими мотивированными семиотическими явлениями — тропами, прежде всего, с метафорой.

Э.Кассирер одним из первых отметил роль метафоры в символическом конструировании реальности [Cassirer 1946]. Он утверждал, что изоморфизм символических форм, представительство символа в разных модальностях возможно благодаря «радикальной метафоре», переносу «энергии духа» с одной конкретной формы на другую. Такое «метафорическое» понимание символических форм стояло в оппозиции интуитивистскому и эмпирическому подходам в духе М.Мюллера, А.Куна, а также Э.Тейлора, Дж.Г.Фрэзера, Л.Леви-Брюля, которые утверждали мистичность, непостижимость связей в мифологической и ритуальной символике логическим мышлением и опирались на интуитивный анализ этимона слова и эмпирического материала.

«Статический» принцип описания символа через метафору характерен для Ф.Уилрайта, который предположил, что символ есть «стабилизированная метафора». Он выделил два типа символов — стено-символ или блок-символ, в котором изначальное «диафорическое различие» нейтрализуется, но утрачивается и момент общности между означающим и означаемым (это символы математики, формальной логики), и «напряженный, экспрессивный символ», в котором «изначальное диафорическое различие и качество сохраняется и обогащается» [Wheelwright 1960: 7].

«Революционный переворот» в понимании роли тропов, в частности, метафоры, начавшийся в конце пятидесятых годов, оказал заметное влияние на развитие представления о символе. Напомним вкратце суть этого переворота.

Р.Якобсон, исследовавший два типа афазии, заметил, что основные нарушения ассоциирования (по сходству и по смежности/включению)

отражаются в речи в виде метонимии (включая синекдоху) и метафоры¹⁹. То же наблюдается при творческой трансформации сходств/смежностей. Якобсон сделал вывод об универсальности метафоры и метонимии как важнейших семиотических механизмов, происходящих на разных осях языка (парадигматической и синтагматической). Работы Якобсона «Два аспекта языка и два типа афазии», а также «Метафорический и метонимический полюсы» вскоре стали классическими источниками для европейского структурализма [Jakobson 1956]. Как следствие открытия Якобсона появилось множество работ по «основным тропам», разрабатывалась теория семантических транспозиций, были исследованы синекдоха и ирония, появились теории «первотропов» (например, [MPP 1982, ТМ 1983, МТ 1993, Henry 1971, Schofer, Rice 1977, Meyer 1993]).

Выделение двух основных механизмов ассоциирования — метафоры и метонимии — имело большое значение для исследования символа, обозначило «динамический» подход к его описанию. В числе пост-якобсоновских работ, затрагивающих мотивацию символических значений, следует выделить исследования П.Рикера [Ricoeur 1969], К.Леви-Строса [Леви-Строс 1994] и Ц.Тодорова [Todorov 1982b]).

По мысли П.Рикера, символ есть феноменологическое (речевое) проявление языковой полисемии. Символическая амбивалентность возникает в комбинации двух фактов — лексического (полисемии) и контекстуального, когда контекст допускает реализацию «нескольких различных и даже противоположных значимостей с одним и тем же именем» [Ricoeur 1969: 72]. Полисемия и символизм характеризуют строение и функционирование языка. Сходство и смежность реальных составляют главные связи между значениями многозначного слова, следовательно, эти же связи наиболее выражены в символах.

Структурная антропология К.Леви-Строса имплицитно выводит о метафорической связи значений в символе. Как уже указывалось в параграфе 1 Главы 1, посвященном истории вопроса, Леви-Строс называл в качестве его

закономерности медиацию — метафорическую подмену одних противоположностей другими, как правило, фундаментальных оппозиций — более узкими оппозициями [Леви-Строс 1994]. Медиация (метафора) объясняет аналогии в мифах, относящихся к разным семиотическим кодам. В свете этого подхода символ каждого конкретного кода представляется звеном в парадигматической цепочки значений, связанных метафорическими отношениями на основе общих деноминаторов.

Ц.Тодоров признает роль такого типа переноса, как метафора, для формирования символа, но акцентирует также важность таких тропов, как метонимия и синекдоха (понимаемая им широко, включающая, кроме отношения *pars pro toto* и обратного, отношения «предмет-признак» и «признак-предмет»). Опровергая непостижимость символических связей, он отмечает, что кажущееся отсутствие тропов (как механизмов транспозиции) в символе лишь свидетельствует о присутствии тропов, отличных от метафоры, а именно, метонимии и синекдохи [Todorov 1982b: 242]. У него мы находим выразительные примеры семантического описания «примитивных» символов, например, символа «красная луна — царь» (отраженного в представлении о том, что рожденный под красной луной должен стать царем): кровь символизирует власть (метонимия), красный цвет символизирует кровь (синекдоха), определенная фаза луны символизирует красный цвет (синекдоха), люди, рожденные в эту фазу, символизируют ее (временная метонимия). Символическая «конверсия» разворачивает цепочку символов, причем каждый «символизуемый термин» символизируется другим и захватывает термины предыдущих процессов [Todorov 1982b: 245].

Вероятно, такие формы аналогии как метонимия, синекдоха, а также синестезия присущи уже первобытному домифологическому мышлению, которое Леви-Брюль назвал «пралогическим» [Леви-Брюль 1994], основными свойствами которого являются синкретичность, отождествление разнородных предметов, подмена отношения каузальности отношением смежности, отождествление части и целого, вещи и ее свойства, вещи (лица) и ее знака или

имени. Они лежат в основе той примитивной символики, которая носит, помимо репрезентативного, еще и замещающий тотемический характер, когда воображение следует за тотемом [Тайлор 1989]. Метафора как аналогия между «передатчиком» и «референтом» символа появляется при переходе к мифологическому мышлению, когда сопричастность («партиципации» Леви-Брюля) окружающим предметам и существам перестает быть непосредственной, происходит попытка с помощью мифа объяснить то, что раньше непосредственно переживалось (об особенностях мифологического мышления см. в [Фрейдберг 1979, Маковский 1996]). В этот период появляются метафорические символы, своеобразные мифологические концепты, возникающие как элементы «мифологического текста». При переходе мифа в категорию «жанра» они становятся категорией метаязыка. В этом случае символы принадлежат уже не мифологическому, а дескриптивному сознанию [Успенский 1994: 306].

Приведем пример сочетания раннего метонимического и более позднего метафорического символизма. Змея, пресмыкающееся, ползающее по земле — символ земли, плодородия, вселенной, также одно из символических воплощений подземного божества. Это метонимический символизм на основе корреляционной точки «земля». Более поздний метафорический символизм — «змея-сатана». Он основан на переносах «быстрый — хитрый», «изогнутый — лукавый» по аналогии физических и психических процессов: хитрый — быстро соображающий, изогнутый — говорящий не напрямик, изменяющий смысл (ср. серб. хитар — «быстрый», лукавый — «изогнутый», лук — «дуга, излучина реки»). Так образовался символ, приписывающий божеству земли новые, негативные качества.

В связи с метафоричностью символа нельзя не упомянуть направление, практически не зависимое от европейского подхода к исследованию метафоры — когнитивную семантику (Лакофф, Джонсон, Лангакер, Тернер и др.). Обращаясь к «концептуальной метафоре», когнитивная семантика фактически исследует онтологию современных символов и осуществляет таксономию

основных типов символических переносов. С нашей точки зрения, переносы БОЛЬШЕ ЕСТЬ ВЕРХ, МЕНЬШЕ — НИЗ, ЛИНЕЙНЫЕ ШКАЛЫ ЕСТЬ ПУТИ, ВРЕМЯ ЕСТЬ ВЕЩЬ, ХОД ВРЕМЕНИ ЕСТЬ ДВИЖЕНИЕ, БУДУЩЕЕ ВПЕРЕДИ, ПРОШЛОЕ ПОЗАДИ, СОСТОЯНИЯ ЕСТЬ МЕСТА В ПРОСТРАНСТВЕ, ИЗМЕНЕНИЯ ЕСТЬ ДВИЖЕНИЯ и другие являются той основой, которую предоставляет современная культура для порождения как метафор, так и символики.

Когнитивная семантика делает выводы, важные и в отношении символики, например, о тенденции метафорического проектирования («mapping») происходить на уровне рода («superordinate level») ²⁰, а не на «базовом уровне», категории которого отличаются богатой образностью и имеют больше структурных признаков. Это дает возможность проектировать в осваиваемую сферу максимально насыщенную информацией концептуальную структуру из сферы-источника, включающую множество категорий базового уровня. Например, проекция A LOVE RELATIONSHIP IS A VEHICLE, включает субпроекции базовых категорий: car (long bumpy road, spinning our wheels), train (off the track), boat (on the rocks, foundering), plane (just taking off, bailing out).

Интересен вывод о генерализациях, отражающихся, во-первых, в полисемии, когда обобщаются языковые выражения двух концептов, связанных метафорой (в метафоре LOVE IS A JOURNEY — «dead end», «crossroads» т.д.), во-вторых, в переименовании «выводов»(inferences) относительно состояния концептов в сферах, объединенных метафорой [Lakoff 1993].

Когнитивная семантика отмечает значительные отличия в использовании метафорического проектирования в наши дни и раньше. Например, для алхимических символов характерно не строгое наложение одной сферы на другую в соответствии один к одному, но множественное (pluralistic) использование всех видов метафорических сходств [Gentner, Jeziorski 1993: 448], переименование нескольких сфер.

Комплексность содержания символа и равноправие его значений

Важнейшими свойствами символа являются комплексность его содержания и равноправие реализующихся значений. Как известно, само слово символ происходит от греческого глагола «*symballein*» (складывать) и существительного «*symbolon*» (половинка монеты, которую стороны делили в знак заключения союза и для распознавания «своих» и «чужих»). Символ предстает как конгломерат равноценных значений. Эти свойства символа составляют его принципиальное отличие от аллегии и схемы, а также от тропов.

Комплексность и равноправие значений символа рассматривались в немецкой классической философии, главным образом, Ф.В.Шеллингом. Вслед за ним А.Ф.Лосев подчеркивает, что в символе есть «полное равновесие между «внутренним» и «внешним», идеей и образом, «идеальным» и «реальным»... Если в схеме «идея» отождествляется с «явлением» так, что последнее механически следует за ней, ничего не принося нового..., а в аллегии «явление» и «образ» так отождествляются с «идеей», что последняя механически следует за явлением, ничего не принося нового..., то в символе и «идея» приносит новое в «образ», и «образ» приносит новое, небывалое в «идею»...» [Лосев 1994: 40].

Комплексность символа диалектически соотносится с его единством — составляющие содержания символа не тождественны самим себе, но дают новую сущность, амальгаму двух значений (понятий). А.Ф.Лосев отмечает: «Хотя это (т.е., символ) и есть встреча двух планов бытия, но они даны в полной, абсолютной неразличимости...» и выше: ««идея» отождествляется не с простой «образностью», но с тождеством «образа» и «идеи», как и «образ» отождествляется не с простой отвлеченной «идеей», но с тождеством «идеи» и «образа» [Лосев 1994: 40].

Итак, с точки зрения структуры смыслового содержания, символы представляются сложными знаками (именами) с единым комплексом в плане содержания, который создается сложением и совмещением значений (в языковом отношении) или концептов (в содержательно-логическом отношении).

В символах действует принцип сложения — совмещения понятий (значений), соответствующий операции сложения множеств в логике. Прямое значение в символе сохраняет свою самостоятельность, его положение по отношению к абстрактным символическим значениям равноправно.

Равноправный статус прямого и переносного значений в символе объясняется онтологически. Образ (представление или конкретное, частное понятие) и идея (общее, абстрактное понятие) поставлены в символическую связь, чтобы взаимно выразить друг друга. Абстрактная идея закодирована в конкретном содержании для того, чтобы выразить абстрактное через конкретное, но и конкретное кодируется абстрактным, чтобы показать его идеальный, отвлеченный смысл. Символизация, связывающая понятия с «представлениями воображения», то есть с конкретностью, обогащает оба противочлена [Мантатов 1980]. Абстрактное, референт, и конкретное, денотат, являются равноправными и одинаково важными объектами восприятия и познания: мышление движется и от конкретного к абстрактному, и от абстрактного к конкретному. Например, «солнце» есть символ «золота», но и «золото» есть символ «солнца». Символическое отношение есть отношение взаимнообратимости [Косиков 1993: 7].

Комплексность свойственна и тропам — знакам вторичной окказиональной номинации, в содержании которых также имеется комплекс, в котором, фактически, сохраняются интенционалы обоих значений. Вместе с тем, в тропах налицо подчиненный статус прямого значения по отношению к переносному. Цель тропа — раскрытие специфических свойств одного понятия через уподобление его другому. В тропе переносное значение — осваиваемая сфера — является основным, в то время как прямое значение — сфера-источник — выполняет функцию средства проекции. С ономаσιологической точки зрения речь идет о переносе признаков денотата прямого значения на референт переносного, причем первый, отдав свои признаки последнему «как бы умирает в нем...» [Косиков 1993: 6]. В аспекте логического содержания основные

принципы, действующие в тропях — включение и пересечение значений, но не сложение-совмещение значений, как в символе.

Имманентная многозначность

Имманентная многозначность символа означает наличие у него смысловой перспективы, цепочек значений, все более абстрактных по мере удаления от исходного значения, а также невозможность постичь его последний, главный смысл. Идея имманентной многозначности символа берет начало в идеалистической религиозной традиции, где она выразилась в идее трансцендентальности религиозного символа. Уже в средние века высказывалась мысль о воплощении божественного смысла на разных уровнях реальности: органическая и неорганическая природа, психическая реальность, метафизическая абстракция. В продолжение этой традиции И.Кант, Ф.В.Шеллинг, Г.В.Ф.Гегель, И.В.Гете высказывались о символе как способе познания истинного, божественного смысла.

По выражению Гете, все сущее имеет некий смысл, который, «совпадая с божественным, никогда не допускает непосредственного познания. Мы созерцаем его только в отблеске, в примере, в символе, в отдельных и родственных явлениях»[Гете 1964: 354]. Явления предметной действительности суть символы, воплощение божественных идей, «образное воплощение абсолютного». Дальнейшее развитие этой идеи принадлежит П.Флоренскому, на западе — М.Хайдеггеру и Э.Гуссерлю.

Имманентная многозначность символа волновала не только религиозные умы. У теоретиков символизма она воплотилась в суждениях о мистичности, эзотеричности символа. А.Белый писал: «Символ многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине... То, что художник объемлет своим символом, остается для ума необъятным и несказанным для человеческого слова» (цит. по [Мантатов 1980: 128]).

Более формальный подход к имманентной многозначности отражает в своем определении символа А.Ф.Лосев. По его мнению, символ подобен

математической функции «с возможным разложением этой исходной функции в бесконечный ряд членов, из которых каждый, ввиду своей закономерной связи с другими членами ряда и с исходной функцией, является как эквивалентным всякому другому члену ряда и самой функции, так и амбивалентным по самой своей природе» [Лосев 1976: 325].

Идея функциональной природы символа находит отражение и в зарубежной науке. В.Хиндерер говорит о аккумуляции значений символа на основании корреляционных точек [Hinderer 1968]. Для К.Леви-Строса символы представляют собой некие узловые точки в структуре мифологической картины мира, заполняемые разными классификаторами в соответствии с иерархией кодов (например, растение для вегетативного кода, животное для зооморфного и т.д.). Главный вывод, который можно сделать на основании этих «формализованных» подходов к символу — не следует искать конечный, предельный смысл символа, надо сосредоточить внимание на доступных для восприятия и понимания производных значениях и на узловых точках, точках корреляции значений в символе.

Свойство имманентной многозначности включает в себя комплементарность символа, которую Ф.Уилрайт обозначил термином «плюрисигнация» — семантическая множественность, которая допускает сосуществование энантиосемичных значений. Закон комплементарности особенно характерен для «примитивных» символов, поскольку коллективное мышление не нуждается ни в использовании, ни в формулировке закона непротиворечивости или закона исключенного третьего [Wheelwright 1968] (такую же мысль встречаем в [Маковский 1996]). Так, курение трубки мира символизирует для индейцев как мир, так и войну, поскольку, в трактовке Уилрайта, дым сходен с облаками: как штормовыми, сулящими беды, так и дождевыми, сулящими урожай — здоровье племени — мир [Wheelwright 1968: 219]. Хрестоматийный пример имманентной многозначности символа в поэзии находим в «Little Gidding» из цикла «Четыре квартета» Т.С.Элиота. Образ голубя символизирует как бомбардировщик, так и Святой Дух (однако, контекст не

допускает реализации значения «голубь мира»). Образ огня символизирует как ад, так и чистилище, страдание и смерть одновременно с духовным очищением.

Наряду с имманентной многозначностью отмечается расплывчатость границ значений в символе. Причиной этого, как отмечает П.Рикер, является то, что в символе встречаются две реальности — лингвистическая и нелингвистическая [Ricoeur 1976]. Сходное мнение встречаем у Ф.Уилрайта, обозначившего это явление термином «мягкий фокус» или амбивалентность, которая существует наряду с ярко сфокусированным центром значения в виде комплекса неясных оттенков («a penumbra of vagueness») [Wheelwright 1968: 220].

Архетипичность символа и его встроенность в структуру мифа

Эти свойства символа уже подробно обсуждались в параграфе 1 главы 1, где речь шла о двух парадигмах в изучении языковой символики: таксономической (эволюционизм, юнгианство, теория мифа как результата «болезни языка») и структурно-семиотической (структурализм). Здесь мы остановимся на возможностях конструктивного объединения двух подходов.

В принципе, структурно-семиотическое направление в изучении символики не отрицает существование архетипов, хотя психоаналитическая основа их выделения пересматривается. По мнению Е.М.Мелетинского, внутреннее становление личности неотделимо от внешнего мира, жизненный путь человека отражается в мифах и сказках в плане соотношения личности и социума, личности и космоса не в меньшей мере, чем в плане конфронтации-гармонизации сознательного и бессознательного [Мелетинский 1994]²¹. Структурная семиотика внесла свой вклад в исследование архетипических символов, таких как Мировое древо, Мировое яйцо, Мировая река, Мировая гора, человек-великан (Пуруша), из частей тела которого возникла вселенная, первопредок демиург — культурный герой, архетипическая оппозиция Космоса/Хаоса и их борьбы (смерть — Хаос — новое Творение — Воскресение), и др.

Наиболее плодотворным представляется комплексный подход к анализу символики, когда структурная мифология и этнография с одной стороны и лингвистический анализ внутренней формы слова (этимона) с другой стороны взаимно корректируют и дополняют реконструкции друг друга. Например, О.Н.Трубачев, опровергая гипотезу о заимствовании языческого слова *raĭ (ср. христианский рай) из иранского (ср. *rauy — богатство), предположил его родство с *gojъ и *reka, т.е., связанность с течением, основываясь, в частности, на реконструированном мифе: «через водный поток, за которым находится «заречный» *raĭъ, перевозили мертвых». Трубачев достраивает мифо-лингвистические соответствия: «*navъ или *navъjъ, которые объясняют преимущественно в связи с чешским, восходят к *navъ (убить), unaviti (убить, умерить), и обнаруживают связь с названием корабля слав. navъ, лат. navis (ср. образ лодки перевозчика Харона). Также, возможно, это одновременное обозначение храма. Если храм — «дом мертвых», то *naus, возможно, «корабль мертвых» [Трубачев 1991: 173-175].

Ученые-этнографы также делают точные лингвистические наблюдения, например, Ю.А.Шилов, говоря о человеческих жертвоприношениях, отмечает расчлененность, измельченность останков и фиксирует схождение семантики и.-е.*mer «умирание» > др.инд.mmati «размалывание», и.-е.*ter — «тереть» > лит.trupeti «дробиться», слав. три, тризна, труп, возводя этот факт к обрядовому уподоблению жертвы зерну и разбрасыванию ее частиц по полю и мифологическому культу Думузи, Адониса, Пуруши, Диониса и т.п.: архетипический смысл ритуала — смерть/возрождение [Шилов 1995: 138].

Наоборот, семантика мифа и ритуала зачастую подтверждается и реконструируется с помощью анализа лингвистических форм. Например, миф об индоарийском божестве Варуна с его приверженностью западу, потустороннему океану и некоему острову подтверждается этимологической реконструкцией *volunъ/*velunъ, *velunъ, свидетельствующей о распространении славянства на запад (ср. украинская Волинь) и выявляющей семантику долинности, низинности и прибрежности [Трубачев 1996: 11]. Эти

мифологические и этимологические разыскания свидетельствуют, в конечном итоге, о праславянской прародине ариев. В аналогичном русле проводит свои исследования А.Голан, который верифицирует мифологическую цепочку «крест-птица Феникс-солнце» сходством этимонов: др.-рус. крес — «оживание», кресиво — «огниво», словенск. кресити — «сверкать» и «оживлять», сербохорв. крийес — «огонь, разводимый накануне Иванова дня» [Голан 1994:102].

*Универсальность символа в отдельно взятой культуре
и перекрест символов в различных культурах*

Ю.М.Лотман, занимавшийся исследованием символа в системе культуры, выделял, наряду с гносеологической функцией символа по чувственно-наглядному воплощению абстрактно-логических понятий и операций, функции сохранения в свернутом виде целых текстов (символ — «важный механизм памяти культуры») и интеграции разных пластов культуры в синхронном разрезе, создания «художественного языка» определенной эпохи [Лотман 1987].

Функция сохранения в свернутом виде целых текстов проявляется в структурной самостоятельности символа, включенного в определенный синтагматический ряд. Символ не принадлежит какому-либо синхронному разрезу культуры — он «пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее».

Функция интеграции разных синхронных пластов культуры связана с устойчивостью символа. Символы определенной эпохи составляют ее «художественный язык» и могут быть найдены во всех областях, имеющих дело со знаковыми системами.

Представленность символа в различных семиотических системах, таких как миф, искусство, религия, литература, фольклор и др. каждой отдельной культуры и перекрест символов в культурах разных времен и народов отражается в большинстве словарей символов. Нами были рассмотрены несколько специальных словарей символов: [Bauer et al. 1987, Biedermann 1989,

Chevalier 1982, Cirlot 1971, Cooper 1986, Garai 1973, HDA 1915, Lurker 1983, Vries 1983, Perez-Rioja 1971].

Часть словарей классифицирует символы по одному или нескольким основаниям: например, «The Book of Symbols» Гараи дает таксономию англосаксонских символов, «Lexikon alter Symbole» Купера рассматривает древние символы, «Lexikon der Symbole» Бауэра делит символы на древние, индийские, символы американских индейцев, древнегреческие, христианские, сказочные, магические, астрологические, алхимические, символы таро и повседневные символы. Другие словари, в частности, «Dictionnaire des Symboles» Шевалье, десяти томник «Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens», «Knaurs Lexikon der Symbole» Бидермана, «A dictionary of symbols and imagery» Эда де Вриса рассматривают языковые единицы во всем комплексе их символических значений. Рассматриваются цветовые, числовые, геральдические, вегетативные, минеральные, териоморфные, и т.д. аспекты символики отдельных слов (понятий) в различных культурах и цивилизациях. Эти словари — результат совместной междисциплинарной работы историков, археологов, искусствоведов, музыковедов, филологов, психологов, религиоведов, фольклористов и т.д.

3.3. Анализ семантических связей и точек корреляции прямого и переносного значения в некоторых архетипических символах

Для определения семантических связей и точек корреляции в символах-архетипах следует вести параллельно семасиологический и фоно-морфемный анализ. Первый из них предполагает а) изучение мифологических контекстов с целью выявления основания переноса и б) исследование типа этого переноса — метафора или метонимия, второй служит для верификации выводов семантического анализа.

Символ-архетип «*звезда — дух*» открывает метонимо-метафорический ряд, основанный на типичном символизме понятия «верх» в оппозиции «верх»-»низ»²². Звезда — небо (метонимическая связь) — душа (метафорическая

связь, основанная на синестезии или юнговской субъективной причинности, когда абстрактная психическая сущность «душа» подсознательно идентифицируется с объектом со свойством «верх» — с небом). Интенционал производного значения символа — «душа» пересекается с областью импликации прямого значения «звезда», точками их корреляции являются семы «высокий, возвышенный». Дальнейшее развитие символа — метонимическое олицетворение «душа-дух».

Вероятно, субъективная причинность, лежащая в основе этого символа, в дальнейшем преобразуется в миф. Сравните древние мифы о звездах — обиталищах душ умерших, о людях, переместившихся на небо и ставших звездой или созвездием (например, Каллисто). В этом случае метафорическая связь между значениями символа преобразуется в мифо-метонимическую.

Сопоставление древних морфем подтверждает связь «звезда — душа»: хет. wallas звезда, но лит. veles души умерших, англ. moon, но лат. manes души умерших, др.-англ. tungol звезда, но русск. дух, душа [Маковский 1995: 34-35].

В библейском архетипе «распятие — Христос» прослеживается сложная взаимосвязь промежуточных символических значений. По утверждению А.Голана, со времен палеолита крест представлял собой идеографическое изображение парящей птицы. В свою очередь, парящая птица была солярным символом (метонимическая ассоциация — смежность в пространстве: солнце и птица *в небе*). Этот факт также иллюстрируется мифом о бессмертной птице Феникс, сгорающей, чтобы воскреснуть в обновленном виде (заход — восход солнца). Связь «крест — солнце» подтверждается морфемным анализом слова крест (лат. crix, crucis): др.рус. крес — «оживание», кресиво — «огниво», словенск. кресити — «сверкать» и «оживлять», сербохорв. крийес — «огонь, разводимый накануне Иванова дня» [Голан, 1994:102]. Первоначально казнь на кресте являлась жертвоприношением богу, символом которого был крест. Связь «крест — жертвоприношение» имеет метонимический характер. Позднее крест стал орудием казни. Но умирание на кресте предполагает воскрешение

(метафорическая ассоциация с птицей Феникс). Таким образом, можно выстроить следующие цепочки:

1. Крест — птица (идеографический символ) — солнце (метонимический символ с корреляционной точкой, «небо») — божество (метонимическое воплощение «солнца») — Бог — жертвоприношение (метонимический символ с корреляционной точкой — «бог») — распятие.

2. Крест — птица с распростертыми крыльями, человек (божество), висящий на кресте и раскинувший руки по сторонам креста (метафора, метонимия) — птица Феникс (мифо-метафора) — Христос (метафора с корреляционными точками «умирание»—«воскресение», метафорическая связь с божеством-солнцем).

Библейский архетип «змея — сатана» также представляет собой комбинацию метонимических и метафорических связей. Змея — пресмыкающееся, ползающее по земле, символ земли, плодородия, вселенной, также одно из символических воплощений подземного божества. С.Ф. греч. δαῦρα — ящерица (>червь, змея) — др.-инд. suga — бог. Это метонимический символизм на основе корреляционной точки «земля».

Параллельно выявляется и более поздний метафорический символизм, который предполагает включение сем импликационала прямого значения «змея» — быстрый и изогнутый — в интенционал значения «сатана»: быстрый — «хитрый» (серб. хитар — «быстрый»), изогнутый — «лукавый» (С.Ф. лук — «дуга, излучина реки»). Сами метафоры «быстрый — хитрый», «изогнутый — лукавый» основаны на аналогии физических и психических процессов (синестезии): хитрый — быстро соображающий, изогнутый — говорящий не напрямик, изменяющий смысл. Так образовался символ, приписывающий божеству земли новые, негативные качества. И в завершение становления архетипа на змею было перенесено мнение о качествах воплощавшегося в ее обличье божества [Голан 1994: 81].

Древнейший архетипический образ «вода, река — речь» обусловлен прежде всего мимесисом (субъективная причинность), но в основе

идентификации — «не только акустический эффект шумно текущей воды, но и образ самого потока реки и речи, последовательного перетекания — развития от начала до конца, до состояния смысловой наполненности» [Топоров 1988], то есть, процессуальность течения воды и хода речи во *времени*²³. Это метафорический символ-архетип. В импликационалах обнаруживаем точки корреляции его значений: (медленное) движение, ход, течение; длительность/долгота; итог — слияние с океаном, наполнение смыслом. Архетип является в многочисленных мифах, например, о Саравасати — главной реке ведийской сакрализованной географии, в персонифицированном виде — богине Реке, которая нередко отождествляется с Вач, персонифицированной речью, также связан с культом Сомы. Есть очевидные фоно-морфологические соответствия: рус. река — речь, тох. A waḡ — вода, жидкость, но и.-е. *uer— «издавать звуки» и др.

Нижеследующие несколько примеров символов-архетипов будут проанализированы более схематически.

Символ-архетип «гора» — «вселенная» основан на мифе о горе как модели вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства. Это мифо-метафора — перенос по предполагаемому сходству формы и структуры, точки корреляции символа — форма и структура. Этот символ верифицируется морфемными соответствиями гот. *fairguni* -гора, но гот. *fairhvus* — вселенная; др.-инд. *таги*-гора, но рус. мир.

Связь архетипов горы и дерева носит скорее синекдохальный характер (дерево на горе или гора, покрытая деревьями) — в этом случае точка корреляции символа соответствует либо содержанию понятия «гора», либо содержанию понятия «дерево». Возможно также, что они выступают как классификаторы-эквонимы, объединенные общим означаемым — «вселенная» (бриколаж). Сравните фоно-морфемные соответствия: др.-инд. *гоhi* — дерево, но англ. *rock* — скала, и.-е. **bherg* — дерево, но нем. *Berg* — гора, гот. *fairguni*, но и.-е. **perk* — дуб.

И дерево, и гора соотносятся с понятием «душа», «дух», так как являются обиталищами богов, душ (умерших), злых духов -основная связь между ними — мифо-метонимия (тип — контейнер-содержимое), точка корреляции символа соответствует содержанию понятия «душа». Например, др.-инд. rohi — дерево, но и.-е. *rek— — дух.

«Слово» — «бог» — добиблейский архетип, основанный на мифе об умирающем и оживающем Логосе-боге (годе). Это мифо-метафора, точки корреляции — ограниченность и повторяемость во времени слова и Логоса. Сравните соответствия др.-ирл. guth голос, но др.-англ. god бог.

Мифологическое происхождение имеет символическая связь «волосы — огонь»: в антропоморфной модели мира волосы соответствуют стихии огня, означая пробуждение и рост примитивных сил («*burgeoning of primitive forces*» [Schneider, цит.по Cirlot 1971]). Основная семантическая связь между значениями — мифо-метафора, точки корреляции — рост, необузданность. Сравните лат. pilus -волос, но и.-е. *pel — гореть, греч. θριξ волосы, но и.-е. *(d) reg — гореть [Маковский, 1995] и др.

4. СИМВОЛ, ОБРАЗ И ТРОП В ЯЗЫКЕ И РЕЧИ

Символ и образ в речи реализуются через посредство языковых знаков. При этом нуминозность (непроизвольность) и универсальность древних и культурно-стереотипных символов, а также большая степень независимости «авторских» символов от контекста, дает все основания считать, что они не есть порождения дискурса, но уже готовые продукты номинации.

Мы считаем, что в речи актуализируются определенные семы, составляющие «символическую ауру» слова, латентно присутствующие в его основном значении; либо самостоятельные «символические» значения слова, аналогичные производным значениям, ЛСВ, основанным на метафоре и метонимии. Специальные символические значения слов соответствуют символическим значениям соответствующих денотатов (образов, конкретных понятий), когда последние включаются в определенные знаковые системы

культуры (мифологии, литературы, поэзии) и которые мы находим в словарях символов [Bauer et al. 1987, Biedermann 1989, Chevalier 1982, Cirlot 1971, Cooper 1986, Garai 1973, HDA 1915, Lurker 1983, Vries 1983, Perez-Rioja 1971]. Возможно, допустимо также говорить об особых «художественно-образных» значениях имен естественных родов и субстанционально-признаковых имен. Во всяком случае, словари образности существуют [ПС 1973]. Рассмотрим вопрос о диалектике существования в языке и речи образов (включая тропы) и символов отдельно.

Образ как первичное «представление» («гештальт», «прототип», «образ-схема») существует в языке как конкретная, «зримая» часть значения имени естественных родов или субстанционально-признакового имени. Возможно, в значениях некоторых слов представлена также поэтико-мифологическая образная константа, отражающая определенный сенсорно-эмоциональный комплекс в восприятии их денотатов (например, основные значения слов *ночь*, *луна*, *осень*). Этот комплекс объясняется в связи с пралогическими, архетипическими и культурно-стереотипными представлениями о предметах.

Вообще же существование художественного образа наиболее жестко ограничено актуализацией в речи, причем семантика отдельных имен, составляющих образ, по значимости отстает перед синтактикой, отношениями между этими именами. В речи художественный образ предстает как знак, имеющий в качестве означающего слово, словосочетание, предложение, текст, и одновременно синтаксически выраженный ими.

Образ-автология не является сложным знаком. Помимо случаев, когда образ сочетается с метафорой, метонимией, символом и другими сложными знаками, мы не можем говорить о комплексе в содержании образа. Но несомненно, образ — усложненный знак, поскольку в нем наблюдается обобщение интенционала и расширением его за счет области импликационала и коннотаций.

Тропы метафора (включая синестезию) и метонимия (включая синекдоху) в виртуальной системе языка чаще рассматриваются как основные механизмы

семантических изменений при вторичной номинации, ведущие к узуально-закрепленному сдвигу денотата, новой денотативной соотнесенности, появлению нового ЛСВ [ЛЭС 1990, ЯН 1977], их можно рассматривать также как категории языка, мышления и восприятия [Хахалова 1997]. О метафоре и метонимии также можно говорить как о «механизмах» семиотических процессов, связанных с символизацией.

Метафорические и метонимические транспозиции возможны благодаря универсальным концептуальным связям, которые базируются на определенных коррелятах в объективном мире и являются их мыслительным отражением [Никитин 1983: 37].

Детально процесс метафоризации можно представить так: в метафоре особо выделяется отдельный вектор, направленный от семантического центра к периферии, семантический центр переносится от интенционала к периферии и фиксируется в некой точке импликационала. В этой точке и происходит зарождение нового значения на основании сходства. Эта точка (точка корреляции, общая семантическая часть) становится также важной частью интенционала новообразованного значения — носителем его различительного признака (его гипосемой), и индуцирует оставшуюся часть интенционала новообразованного значения — гиперсему (или архисему).

Основанием переноса могут быть семы, генеративные возможности которых определяются:

а) симилятивными ассоциациями, связанными с общностью (сходством) предметов и явлений объективного мира по наличным существенным признакам — по функции, форме, строению, свойствам, местоположению, размеру, причине, результату. Областью такой предметно-логической симиляции являются, очевидно, семы «сильного» и жестковероятностного импликационала;

б) синестезическими симилятивными ассоциациями. Эти семы захватывают коннотативный семантический пласт;

в) свободными симулятивными ассоциациями, связанными со сходством предметов и явлений по несущественным признакам. Эти семы относятся к области свободного импликационала значения слова.

Метонимическая транспозиция происходит на основании предметно-логических связей интенционала значения, соответствующих связям сущностей объективного мира: контейнер-содержимое, материал-изделие, причина-следствие, исходное-производное, действие-результат, часть-целое, целое-часть, форма-содержание, предмет-признак, признак-предмет, смежность в пространстве, следование во времени, место в пространстве-событие во времени, место-его обитатели, событие-его участники, мера-измеряемое, измеряемое-мера и т.д.). Соответственно, порождающие семы — точки корреляции, общие семантические части, обнаруживаются в импликативном поле значения (от жесткой до свободной импликации). Они и составляют гипосемы вторичного значения, являются главными спецификаторами в составе его интенционала при метонимическом переносе, равно как и отношение, связывающее денотаты первичного и вторичного значений; оставшаяся часть интенционала вторичного значения составляет гиперсемы. В случае синекдохи все содержание прямого значения составляет гипосему переносного.

По-видимому, в сигнификат производного метафорического и метонимического значения сегментарно проникает и сигнификат исходного. Так происходит расширение сигнификата переносного значения при сужении его денотативного компонента (поскольку сема прямого значения, становясь гипосемой интенционала переносного, как бы оговаривает, обуславливает его)²⁴.

Метафора и метонимия в речи предстают как сложные знаки — имена, значащие синтагмы и пропозиции, возникающие в результате вторичной окказиональной номинации или актуализируемые как готовые продукты вторичной узуальной номинации. Характерной особенностью этих знаков, которую они разделяют с символами, является сложная структура их означаемого. По мнению Э.С.Азнауровой, окказиональная номинация предполагает «приглушение» архисемы, соотносящейся с узуальным денотатом

и «индуцирование» архисемы, соотносящейся с окказиональным референтом [Азнаурова 1977]. Однако, фактически интенционалы обоих значений в содержании тропа сохраняются.

Сложными речевыми знаками — синтагмами и пропозициями являются также:

а) производные от метафоры и метонимии фигуры замещения, обособляемые под названиями антономасии, метафорического и метонимического олицетворения (например, «the clocks deride with grinning faces from the long wall of day» [Aiken], «all that our haggard folly thinks untrue» [Masefield]), метафорического и метонимического эпитета, метафорического и метонимического перифраза, гиперболы, литоты,

б) производные от метафоры и метонимии фигуры совмещения: метафорическое и метонимическое квази-тождество (например, «we are... ribless polyps» [McLeash], «we are all ears»), метафорическое и метонимическое сравнение (например, «mind in its purest play is like some bat» [Wilbur], «She moves like living mercy bringing light» [Masefield]).

Транспозиция при вторичной окказиональной номинации в речи имеет, помимо жестко- и сильновероятностных импликаций и симиляций, два существенных основания, не имеющих места в языке. Она может быть обусловлена:

а) слабовероятностной симиляцией и импликацией (субъективная аналогия, аналогия «по сопоставлению» или «по соположению»). Порождающие семы (точки корреляции) в этом случае относятся к пограничной области слабого импликационала.

б) отрицательной симиляцией и импликацией, обуславливающей несогласованную или контрастную аналогию (семы «отрицательного» импликационала, «негимпликационала»).

На этих основаниях образуются чисто речевые сложные знаки, например, ирония, оксюморон, паронимазия, а также уникальная авторская метафора — диафора, основанная на субъективной симиляции — ассоциациях сходства по

несущественным или субъективно устанавливаемым признакам между предметами и явлениями действительности, в которой, по определению Ф.Уилрайта, «новое значение возникает в результате простого соположения» [Уилрайт 1990: 82].

Эти знаки не имеют аналогов в языке и являются принадлежностью исключительно художественного дискурса. В группу сложных включаются и формальные нереференциальные знаки с крайне высоким коэффициентом стохастичности²⁵, типа поэтических знаков формализма, в которых слова отделяются от референциального значения и используются поэтом так же, как художник использует краски, а музыкант — звуки (например, в «One or Two. I've Finished» Г.Штайн: «There / Why / There / Why / There / Able / Idle») [Dickie 1993].

Тропы выполняют в тексте все функции, присущие художественному образу вообще, и две специфические функции — идентифицирующую и характеризующую. Подробнее о функциях тропов будет говориться в параграфе 3 главы 2, где они будут рассматриваться в связи с их содержательно-понятийным наполнением.

Символ. Западная наука разделяется во мнениях по поводу того, как символ представлен на уровне языка (т.е., языкового кода) и на уровне речи (т.е., реализации этого кода). Выше упоминались наиболее авторитетные взгляды. Согласно одним из них, символы относятся к уровню языка как структурные составляющие бессознательного, налагающиеся на структурные составляющие сознания (означающие, языковые знаки) [Лакан 1995] или в качестве некоего универсального набора правил, организующих индивидуальный лексикон и позволяющих превращать его в сознательную речь («символической функции» [Леви-Строс 1994]). С другой стороны, символы принадлежат к уровню речи, дискурса как феноменологическое выражение языковой полисемии при условии, что контекст «не редуцирует потенциал значения до однозначного употребления», а реализует двусмысленность, «создавая взаимодействие между несколькими точками сигнификации» [Ricoeur 1969: 72]. Выше упоминалась еще одна, радикальная точка зрения относительно символа, согласно которой

символ предстает как совокупность всех контекстов, в которых встречается означающее (Ю.Кристева, Р.Барт).

Мы предполагаем, что в языке как виртуальной системе символ представлен в виде устойчивой «ауры» символических сем вокруг интенционала исходного значения слова, которая носит древний архетипический характер или обусловлена стереотипными для данной культуры ассоциациями. Эта аура многослойна, поскольку в ходе эволюции понятия о предмете (начиная от допонятийного представления) в его содержании происходит наслоение символики, а первичная сигнификация его имени включает различные символические значения.

Этот вывод согласуется с мнением о «стадиальном осмыслении вещи» О.М.Фрейденберг и с мнением М.М.Маковского о симбиозе прошедшего с настоящим в первобытном (и мифологическом) сознании, его неумении «преодолевать пройденное» [Фрейденберг 1978, Маковский 1996]. При актуализации в соответствующем контексте, обеспечивающем воплощение сем «символической ауры» в переносном символическом значении, имя становится символом.

Таким образом, любой древний и культурно-стереотипный символ присутствует латентно в структуре языкового значения, но как знак осуществляется в актуализованной речи, в дискурсе. Кроме того, можно говорить о присутствии в тезаурусе отдельного человека специфических символических констант, которые реализуются в индивидуальных символах — продуктах его творческой деятельности.

Как и простой языковой знак, символы предполагают сочетание структурного-семантического и процессуального (номинативного) моментов, но эти моменты проявляются в них несколько иначе.

Структура актуализированного символа представляет собой единство определенного мыслительного содержания (означаемого) и цепочки фонематически расчлененных звуков (означающего). Особенностью его семантической структуры по сравнению с простым языковым знаком, как уже

упоминалось в 3.2, является «сложность», структурированность означаемого, представляющего собой содержательный комплекс, где первичное денотативное значение само «означивает» значение производное (референциальное).

Динамический (номинативный) момент в символе с некоторой натяжкой можно определить как транспозицию, которая по определению предполагает переход от наличного знака к знаку отсутствующему. Транспозиция основана на восприятии связи между одной и более семантическими чертами означаемых; маркирована семантической несовместимостью микроконтекста и макроконтекста; мотивирована референционной связью подобия, или причинности или включения или противоположения [Schofer, Rice 1977]. В отношении символа релевантными являются метафорические (включая синестезические) и метонимические (включая синекдохальные и гипогиперонимические) связи между агентом (образом) и референтами, а также связи, основанные на паронимическом смешении означаемого. Между референтами возможны метонимические и энантиосемические связи.

Своеобразие транспозиции в символе состоит 1) в возможности устойчивого ассоциирования понятий вне материального означаемого («деструкция знака» З.Фрейда); 2) в неприглушенности, яркости образной, денотативной стороны наличного знака, а следовательно, в семантической совмещенности (и совместимости) микро— и макроконтекстов; 3) транспозиция такого рода — не простой тропеический перенос, но порождение, генерирование нового значения при полном сохранении самоценности первичного. Это касается прежде всего денотативного значения, которое радиально порождает различные значения, вплоть до противоположных, энантиосемичных. Со своей стороны, каждое референциальное значение способно порождать цепочки новых, как правило все более абстрактных значений.

Мотивированность переносного значения в символе — наблюдаемый результат транспозиции в символе. Транспозиции возможны благодаря аналогиям (проекциям из одной сферы в другую по Лакоффу), основанным

главным образом на сходстве, смежности (сопредельности, вовлеченности в одну ситуацию) репрезентирующего и репрезентируемого понятия, а также на отношениях часть-целое и вид-род между ними.

Основная функция символов в речи соответствует функции символов вообще — это репрезентативная функция. О функции символов говорится также в параграфе 3 главы 2, где они рассматриваются в связи с их содержательно-понятийным наполнением.

Структурные модели образов, основных тропов и символов можно представить на основе классических моделей операций с понятиями (множествами), принятыми в логике: 1) обобщение интенционала значения и его расширение в область импликационала — образ-автология; 2) включение интенционала одного значения в другое на правах гипосемы — синекдоха; 3) пересечение импликационала прямого значения с интенционалом переносного и объединение области пересечения — метафора и метонимия; 4) пересечение значений в области коннотаций — синестезия и 5) сложение содержания прямого и переносного значений на основе метонимического (включая синекдохальный и гипо-гиперонимический) и метафорического (включая синестезический) объединения элементов этих значений — символ (здесь метонимия и метафора выступают уже не как знаки, но как механизмы семантических изменений). Кроме того, следует выделить объединение непересекающихся значений на основании сходства их означающих, соответствующее параномазии (об операциях над множествами см. [Кондаков 1971]).

4.1. Структура лексического значения слова и символическая аура в нем: культурно-стереотипная, архетипическая, субъективно-концептуальная

Предмет нашего интереса — как сущность символа и образа, так и их феноменология (то есть их представленность как в языке, так и в речи). Мы считаем необходимым в качестве первого шага выявить их место в структуре

языкового значения и затем рассмотреть их структуру как самостоятельных знаков, явленных в речи. Как указывалось, наиболее приемлемым методом исследования нам кажется метод компонентного анализа. Этот метод отражает семное соотношение внутри простых и сложных знаков и одновременно показывает закономерности взаимоотношения выражаемых ими понятий.

Отношению понятия и значения было уделено достаточно внимания отечественной и зарубежной наукой (в основном, когнитивной семантикой). Наиболее общий вывод — единство значения и понятия заключено в репрезентативном характере языкового знака. Логически ориентированной наукой выявлялись сходства и отличия между (научным) понятием и лексическим значением, как то: значение является аналогом бытового, ненаучного понятия, интенционал значения включает, как правило, различительные черты, интенционал понятия — существенные свойства, значение включает коннотативный компонент, понятие — нет и т.д.

Когнитивная лингвистика также обращается к проблеме отношения понятия и значения. Она видит непосредственную связь между понятиями и значениями. Слова выражают (репрезентируют) концепты. Таким образом, каждое значение есть концепт, хотя и не каждый концепт есть значение. Сам подход к понятиям (концептам) в когнитивной лингвистике несколько иной: она склонна сближать понятийные категории не с «классическими» категориями логики, но с «прототипами», чувственно распознаваемыми примитивными гештальтами.

Когнитивные концепты порождаются и изменяются через свое референционное и предикативное использование. Концепт приобретает соответствие в виде значения языкового знака, когда правила использования этого знака для данного понятия становятся конвенциональными. В значениях фиксируется концепт в том виде, в каком он находится в данный конкретный момент своей эволюции. Согласно одной из современной точек зрения, существуют четыре типа значений, соответствующих четырем типам обозначаемых ими концептов: 1) концептов с четкими краями, основанных на

определениях объекта — а) ориентированных на прототип («bird») и б) ориентированных на признак («prime number»), а также 2) концептов с размытыми краями, основанных на видах применения объекта — а) ориентированных на прототип («house») и б) ориентированных на признак («beverage») [Keller 1996].

Представим модель лексического значения слова (основного имени) и определим в его структуре место символа.

Денотативная сторона значения включает денотат (экстенционал) — класс всех объектов действительности, к которым приложимо данное слово и «компрегензию» — классификацию всех непротиворечиво мыслимых предметов, к которым может быть приложимо слово в данном значении.

Сигнификативный компонент значения составляют:

1. *Сигнификативное ядро-интенционал* — жесткая структура конечного множества значений (признаков), выявляемых только по обязательным, сущностным основаниям. Семантические признаки в интенционале распадаются на две части, связанные родо-видовым (гипер-гипонимическим) отношением. Родовая часть интенционала называется гиперсемой (архисемой), видовая часть — гипосемой (дифференцирующей семой). Например «гора» — массив высокой части суши, гипосема — «высокая», оставшаяся часть — гиперсема.

Интенционал значения обладает большой номинативной, «порождающей» способностью. Так, на основании интенционала основного имени устанавливаются гипо-гиперо-эквонимические связи (логические связи между концептами разного и одного уровня обобщения) с другими именами (понятиями), происходит номинация в языке и речи: сужение и расширение значения. При гипо-гиперонимической номинации общая семантическая часть двух словозначений равна интенционалу одного из них, интенционал одного из понятий включен в другой на правах гиперсемы.

Кроме того, интенционал исходного значения играет главную роль в номинации, основанной на отношениях синекдохи (часть-целое, например, «шляпа, борода» вместо «человек, мужчина»), других случаев метонимии:

контейнер-содержимое (например, чайник — сосуд и жидкость в нем), материал-изделие (например, золото — металл и изделия из него), признак-предмет (например, зелень — цвет и растительность), также, вероятно, форма-содержание (например, «толстая книга-интересная книга»), предмет науки-наука, имя автора-произведение, стиль и т.п. В этом случае интенционал исходного значения становится гипосемой интенционала нового значения (структурно — включается в него), является главным спецификатором в составе его интенционала при метонимическом переносе наряду с отношением, связывающим денотаты первичного и вторичного значений; оставшаяся часть интенционала вторичного значения составляет гиперсемью.

Внешне простое понятие интенционала при ближайшем рассмотрении оказывается достаточно диалектичным. Эта диалектика двойственного характера: а) можно говорить об относительности интенционала в связи с различием референтности и истинности в разных «возможных мирах» (термин С.А.Крипке). Это дает основание логикам говорить о «первичном» и «вторичном» интенционале, идейном (понятийном) и реляционном содержании, приписывании веры («belief ascription»). Пример относительности интенционала: Пьер, верящий, что «Londres est jolie», но считающий, что «London is ugly», не подозревает, что «London» и «Londres» — один и тот же город [Chalmers 1996]. Еще более вескими доказательствами относительности интенционала содержания понятия/значения являются лингво-концептуальные расхождения типа англ. blue — рус. синий и голубой, исп. pez и pescado — англ. fish, англ. it rains — рус. идет дождь и т.д.²⁶; б) относительность интенционала зависит от способа мышления — мифологического или научного: так, понятия ветер, огонь, дерево, река и т.д. у племен североамериканских индейцев, австралийских аборигенов и т.п. будут иметь интенционал, совершенно отличный от соответствующих понятий в европейской цивилизации и т.п. Представления древних также весьма отличались от современных понятий, и ядро этих представлений составляли те образы и первичные идеи, которые сейчас называются «архетипами».

Мы предполагаем, что историческая судьба интенционала понятия (или ядра допонятийного представления) такова, что с эволюцией мышления происходит движение многих ядерных сем к периферии. Благодаря этому движению, вокруг ядра, в слабом импликационале сосредотачиваются «символические» семы, определяющие представления пралогического и мифологического мышления, которые образуют своеобразные наслоения смыслов.

Приведем пример. Представление о солнце и луне как божествах (ср. соответствия этимонов др.-инд. *suar* «солнце», но др.-инд. *sura* «бог»), о глазах на небе, божественном челе (гот. *sauil* «солнце», но ирл. *suil* «глаз», лат. *luna* (**lux-na*) «луна», но валл. *llygad* «глаз»), о человеке, мужчине или женщине (хинди *gham* «солнечное сияние», но лат. *homo* «человек»; др.-инд. *arka-*, арм. *arek* «солнце», но и.-е. **1ag*— «мужчина»; хет. *arma* «луна», но **ar* «мужчина»), а также непосредственная связь этих понятий в древних представлениях со смертью, душами умерших, загробной жизнью, — создают вокруг соответствующих понятий «символическую ауру», которая, в общем, осознается и современными людьми (примеры из [Маковский 1996]). В любом случае, ее наличие подтверждается этимологической и мифологической реконструкцией.

2. Потенциальные семы:

1) жесткий импликационал — вероятностная структура неконечного множества признаков, отражающих существенные предметно-логические («импликационные») связи интенционала. Эти признаки выявляются на основе существенных связей предметов и явлений объективного мира. Связью жесткой импликации является прежде всего связь предмет-существенный признак (свойство или отношение).

Интенционал слова «гора» имплицитно с жесткой вероятностью следующие семантические признаки и отношения: «является частью ландшафта», «содержит горные породы»; «имеет вершину, седловину, плато, гребень, ледник»; специфически-научные признаки типа «складчатая-глыбовая», «вулканическая», и т.д. Все эти признаки — жестко имплицитные

интенсионалом реляционные предикаты, которые предстают как свернутые силлогизмы, суждения и умозаключения, — способствуют порождению метонимий. В этом случае семы жесткой импликации исходного значения становятся гипосемами интенционала нового значения (структурно — включаются в него), являются главными спецификаторами в составе его интенционала.

Примыкающий к жесткому импликационалу сильновероятностный импликационал включает в себя некоторые характеризующие признаки, выделяемые на основе стереотипных культурных ассоциаций. Эти ассоциации обеспечивают а) метафорический сдвиг, сопровождающийся переносом признаков исходного значения слова на производное референционное значение и б) метонимический перенос его имени на референт — смежный или связанный с ним предметными связями объект (например, инструмент-деятель, деятель-результат действия ит.д.), а также логически связанное с ним субстанционально-признаковое, отвлеченное или абстрактное понятие (например, причина-следствие, исходное-производное и т.д.). В случае метафоры происходит пересечение импликационала исходного значения с интенсионалом или жестким импликационалом производного и объединение области пересечения прямого значения с переносным значением. В случае метонимии семы сильной импликации исходного значения становятся гипосемами интенционала нового значения, являются главными спецификаторами в составе его интенционала.

Например, стереотипные ассоциации денотата слова «гора» — высокий, огромный, массивный, великий; неподвижный, неизменный во времени, вечный, древний. Кроме того, горы ассоциируются с трудностями восхождения, длительным во времени преодолением препятствий (следовательно, с выносливостью и мужеством), с движением вверх (следовательно, с развитием), с радостью достижения вершины, с красотой пейзажа, обозреваемого с высоты или наблюдаемого снизу, со здоровым, чистым воздухом, обеспечивающим долголетие. Номинативные возможности слова

«гора» обеспечивают появление культурно-ассоциативных языковых метафор («горы мусора, посуды»), идиоматических метафор («его дела идут в гору»), а также стандартных речевых метафор-эпифор («человек-гора»), олицетворений («горы нахмурились»), эпитетов («суровые горы»); метонимий («парня в горы тяни» = дай ему испытание, «горы лечат» = горный воздух целебен т.д.).

Помимо языковых и узуальных речевых тропов, культурно-стереотипные ассоциации интенционалов значений предоставляют основу для порождения современной повседневной символики. Например, горы являются символом мужества, выносливости, а также здоровья, долголетия (метонимический перенос на основе упомянутых выше причинно-следственных ассоциаций). Кроме того, восхождение на гору является символом достижения мечты, связанное с преодолением трудностей (метафорический перенос на основе сходства физического и психического действия).

Убедительную таксономию современных культурно-стереотипных ассоциаций и соответствующих переносов, характерных для системы понятий европейца, дает, как нам кажется, когнитивная семантика, например, [Johnson, Lakoff 1980, Lakoff 1993] и др. Хотя основным термином, которым оперирует это американское направление, является «концептуальная метафора», фактически оно исследует онтологию не только метафор, но и современных символов. Как отмечается, основные абстрактные понятия в современных концептуальных системах, такие как время, количество, состояние, изменение, действие, причина, цель, понятия эмоций (любовь, гнев) и т.д. артикулируются с помощью концептуальных метафор²⁷. Наиболее важными из них нам представляются переносы базовой пространственной оппозиции «верх-низ», а также пространственно-временные (хронотопические) переносы. Весьма важны также не вошедшие в классификацию переносы, связанные с такими физическими явлениями, как свет (день) и тьма (ночь), на психические явления.

2) свободный и слабый импликационал — набор семантических валентностей (пустых оснований) интенционала, которые заполняются произвольно. С точки зрения М.В.Никитина, свободный импликационал

ограничивается потенциальными семантическими признаками, представленными оппозициями, члены которых являются «конкретными значениями обязательных для данного интенционала оснований». Они не входят в содержание значения и не отрицаются им, «но импликация и тут имеет место» [Никитин 1983: 26]. Члены этих оппозиций выбираются субъективно или не выбираются совсем. У слова «гора» это признаки «высокая-низкая», «с крутым-с пологим склоном», «старая-молодая» и т.п. Свободный импликационал создается содержательно-логическими связями предмет-несущественный признак, смежность в пространстве, одновременность, следование во времени, место в пространстве-событие во времени и т.д.

Мы считаем возможным расширить данное формальное понимание свободного импликационала. С нашей точки зрения, к этой области относятся также признаки, основанные на субъективных ассоциациях, но имеющие основополагающее значение для индивида, поскольку они определяют своеобразие его картины мира. Область свободного импликационала значения особенно важна для творчества, поскольку она предоставляет простор для постижения и своеобразного отражения идейной сущности предметного мира. Эта семантическая область является областью поиска «метафизических» смыслов и питательной средой для индивидуальных концептуальных символов (узловых точек структуры индивидуального поэтического микрокосма). Свободный импликационал, понимаемый как набор сем, определяющих своеобразие картины мира отдельного человека, состоит из переменных признаков.

Мы полагаем, что в этой же семантической области сосредоточена символическая аура, куда входят первичные архетипические признаки, выявляемые диахронически на основе мифологических ассоциаций денотатов. Это те архетипические семы, которые, будучи фундаментальными (интенциональными) в значении слова в свою эпоху, перешли из ядра на периферию значения. Они лежат в основе древних символов и символов, основанных на архетипических образах. Для выявления переносного значения таких символов

часто требуется мифологическая и этимологическая реконструкция (см. примеры, приводимые нами в связи с трактовкой интенционала) и, возможно, данные психоанализа. У слова «гора» архетипические признаки обусловлены архаическими ассоциациями с образом мира, его центром и осью, мифологическими представлениями о вершине горы как обиталище богов, о входе в преисподнюю у подножия горы [МНМ 1988].

3. Несовместимые, конфликтные с интенционалом семы (отрицательный импликационал).

Эта область наиболее удалена от интенционала значения. По отношению к интенционалу эти семы могут быть контрадикторными (антонимическими) и неконтрадикторными. У слова «гора» это — текучесть, газообразность, глубина, ровная поверхность и т.д.

Коннотативный (ассоциативно-образный компонент) компонент разбросан от центра-интенционала (например, в словах, обозначающих эмоции и чувства) до периферии импликационала. Сюда входят узувальные и окказиональные семы, связанные 1) с аффективной стороной слова: эмоционально-оценочные семы и семы интенсивности (полимодалные, т.е., отражающие сходные ощущения при восприятии объектов в разных модальностях, семы, лежащие в основе синестезии), также семы стилистической окраски; 2) с семантическими ассоциациями звуковой формы, обуславливающими фоновизм (звуковые символы - перенос звуковых образов на концепты, относящихся к другим модальностям восприятия - представляют собой наиболее чистый вид синестезии).

В случае слова «гора» это могут быть семы сильной интенсивности (определяемой количественно — высота, массивность, большая величина) и соответствующие эмоциональные семы (величина, подавляющая своей грандиозностью, внушающая страх или, возможно, восторг, благоговение и т.д.). Например, основанный на сходстве ощущений и нервных реакций синестезический перенос визуального образа на концепт, связанный с

кинестетическим восприятием: «груз давит, как гора», на абстрактное понятие, связанное со сложным психическим явлением: «тоска навалилась, как гора».

Логическая и лингвистическая модель объединяют как структурно-семантические, так и процессуально-номинативные моменты. Сами семантические составляющие значения слова можно рассматривать как процессы (в терминологии К.И.Льюиса, эти процессы называются сигнификацией, компрегенсией, денотацией (экстенсией) и интенсией). Они предполагают количественные и качественные изменения мыслимых предметов обозначения и признаков, служащих мыслимым предметом обозначения. Вероятно, эти процессы являются основными путями изменения значения и, в широком смысле, лексико-семантического варьирования слова в языке и речи.

Сигнификация — процесс номинации в системе языка, при котором вследствие выявления дистинктивных черт у денотата имя соотносится с сигнификатом (по В.Г.Гаку, сигнификат — номинат слова в системе языка, его означаемое). Ряд денотатов может иметь сходные признаки, в связи с чем имя может быть соотнесено с целым рядом сигнификатов. Этим объясняется полисемия языковых единиц.

Денотация — процесс номинации в актуализируемой речи, при котором на основании того или иного выделяемого в денотате признака он включается в определенный класс объектов, для которого в языке имеется закрепленное наименование, либо может быть сформировано наименование из существующих языковых элементов.

Денотат — номинат слова в речи, его означаемое. Сигнификат же — промежуточное звено, обеспечивающее сопоставление имени и внеязыкового объекта. В речи один и тот же объект (денотат) может иметь ряд имен с разными сигнификативными значениями (синонимия) [Гак 1977].

Под интенсией понимается процесс формирования сигнификативного ядра и выделения нового языкового значения слова (формирования понятийного ядра и выделения нового понятия).

Под компрегензией (охватом) мы понимаем процесс классифицирования объектов, к которым приложимо имя, на основании анализа их сигнификативных признаков.

Основные механизмы концептуальных изменений — обобщение по аналогии, сужение понятия, сдвиги от интенционала к периферии и наоборот. Семантические изменения (вторичная номинация) — расширение-сужение (гипо-гиперонимический переход), «улучшение»/»ухудшение» значения, метафора, метонимия — совпадают с концептуальными по существу. Исключения составляют коннотативные и нестрогие метафорические сдвиги — значение, в отличие от понятия, часто предполагает эмоционально-оценочную информацию о понятии, а также допускает переименование по сходству несущественных признаков²⁸.

ГЛАВА 2. ОБРАЗ И СИМВОЛ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ЗНАКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В поэтическом дискурсе образы и символы предстают как актуальные знаки. Последующий анализ представляет собой попытку объединить исследование внутренней семантики образов и символов как знаков дискурса с анализом их места в структуре поэтического произведения в целом. Попутно проводятся филологические наблюдения над ключевыми образами и концептуальными символами англоязычных поэтов XX века как индивидуальными синтетическими предметно-идейными единицами мышления.

На первом этапе анализа мы будем привлекать микроконтекст, определяющий предметно-референционную область высказывания, позволяющий судить о том, какие слова употреблены в прямых значениях, а какие своими первичными значениями не вписываются в гипотезу о предметной области сообщения, то есть, употреблены в переносных значениях. Для выявления переносных значений мы будем пользоваться методикой В.Н.Никитина, который предлагает, «руководствуясь знанием мира, его связей, универсальными законами ассоциирования понятий», отбирать из первичных значений такие семантические признаки, которые отвечают гипотезе о строении предметной области, и эти признаки организовывать в семантические структуры вторичных значений [Никитин 1983]. Те семантические признаки, которые логически вписываются в общую картину, и составляют содержание и структуру вторичных значений слов в данном контексте. В случае символов слова предстают как сложные знаки дискурса, в которых прямое значение сохраняет свою самоценность, поэтому мы будем рассматривать общую структуру и содержание этих слов, в совокупности прямого и переносного (переносных) значений. В ходе анализа мы будем привлекать также методику анализа образных средств языка С.М.Мезенина [Мезенин 1984].

Макроконтекст для выявления содержательной области образов и символов варьируется в зависимости от синтаксических и предметно-логических связей исследуемых нами феноменов с другими словами поэтического текста. Например, если образ и символ занимают ядерное положение в «органической форме» стихотворения²⁹, то контекст обычно составляет сверхфразовое единство, эксплицирующее центральный образ или символ. Если в произведении не представлен ядерный элемент (образ или символ), но сам текст может рассматриваться как поэтическая картинка, состоящая из ряда вспомогательных образов, то в этом случае в качестве общего контекста также привлекаются сверхфразовые единства; для подробного семантического анализа вспомогательных образов в составе синтагм используется микроконтекст, так называемый «контекст экспликации» (см. о нем ниже). Этот контекст, равный по объему синтагме или пропозиции, будет достаточным в том случае, если нашей целью является показать своеобразие какого-либо единичного образа, метафоры, сравнения и т.п.

Семантический анализ образов и символов будет сопровождаться филологическим анализом. Мы попытаемся адекватно определить их значимость и смысл в произведении. В ряде случаев мы будем привлекать так называемый «парадигматический контекст» (термин Ц.Тодорова), обусловленный индивидуальным тезаурусом автора, исходя из того, что ключевые образы и символы встроены в структуру индивидуального микрокосма поэта.

Приступая к анализу изучаемых явлений на конкретном материале, объясним выбранную нами последовательность: поэтический образ исследуется первым как актуальный знак, являющийся исходным для других сложных знаков, в частности, символа. Далее анализируются возникшие в результате усложнения «нулевого» образа — автологии тропы, сложные актуальные знаки с комплексом в содержании. Наконец, последним будет исследоваться символ как самый содержательный сложный знак с равноценными значениями в содержании.

1. ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ ОБРАЗА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

1.1. Особенности семантики образа-автологии и его место в структуре поэтического произведения

Структурные особенности поэтического образа как знака поэтического текста задаются его иконической функцией: поэтический образ призван выдвинуть свой референт как особо значимый в поэтическом произведении, сконцентрировать внимание читателя на его семантических признаках. Как указывалось в главе 1, в содержательном образе происходит обобщение и расширение значения.

Если образ неоднократно и с повторяющимися коннотациями употребляется поэтом в разных стихотворениях без импликации абстрактного содержания, отличного от его собственного обобщенного содержания, то можно говорить об образе-эмблеме.

Функцией образа может быть не выдвижение собственного денотата как особо значимого в поэтическом тексте, а использование денотата для точного и выразительного образного описания. В этом случае не наблюдается обобщения интенционала значения образа (имени и синтагмы), а его импликационал расширяется ровно настолько, насколько это допускает контекст образа.

Минимальным синтаксически и наиболее простым по семантике образом в поэтическом тексте может быть автология — имя, имеющее обобщенное значение. Единичный образ-имя, как правило, входит в состав единого развернутого образа — «поэтической картинки». Целостность и единство автологической поэтической картинке определяется тем, что интенционалы всех составляющих ее подчиненных образов логически непротиворечивы или взаимосвязаны в объективной реальности. Они имплицитно друг друга с сильной или свободной вероятностью.

Поэтические картинки могут быть а) с четко выраженным ядерным образом, к которому присоединяются (примыкают) вспомогательные образы,

б) без ярко выраженного центрального образа, состоящие из однородных образов с отношением сочинения между ними. Дополнительными характеристиками поэтических картинок является их сюжетность/описательность и фантастичность (инобытийность: сказочность или сюрреалистичность) и реалистичность.

Приведем примеры поэтических картинок первой группы, то есть, поэтических картинок с четко выраженным ядерным образом.

The Heron
 The heron stands in water where the swamp
 Has deepened to the blackness of a pool,
 Or balances with one leg on a hump
 Of marsh grass heaped above a musk-rat hole
 [Roethke 1958: The Heron].

В данном отрывке из стихотворения «The Heron» Т.Ретке единичное имя «heron» является ядерным образом. Разумеется, оно не изолировано от других элементов поэтической картинке, поскольку включается в качестве аргумента в состав пропозиции. В содержательно-логическом аспекте оно связано со своими непосредственными предикатами — глаголами «stands», «balances», а также с опосредованными предикатами («предикатами предикатов») «in water», «with one leg on a hump of marsh grass» и вспомогательными образами-синтагмами «where the swamp / Has deepened to the blackness of a pool», «a hump / Of marsh grass heaped above a musk-rat hole» отношениями сильной (стереотипной) импликации. Вместе с тем, в отличие от вспомогательных образов, данный образ обладает независимостью и самоценностью. Он является ядром в поэтической картинке, а вспомогательные образы занимают позицию второстепенных по отношению к ядерному, называют признаки его денотата или другое имя, известное отношение к денотату которого составляет признак денотата ядерного образа.

Вот еще один пример поэтической картинки с ядерным образом-именем. Поэтическая картинка представляет собой отрывок из стихотворения «The Bat» того же автора.

The Bat
 He loops in crazy figures half the night
 Among the trees that face the corner light.
 But when he brushes up against a screen,
 We are afraid of what our eyes have seen:
 For something is amiss or out of place
 When mice with wings can wear a human face
 [Roethke 1958: The Bat].

Центральный образ летучей мыши включен в широкий контекст-пропозицию, составляющий единую поэтическую картинку. Как и в предыдущем случае, интенционал центрального образа имплицитно подчиненные образы с сильной (стереотипная импликация) и свободной вероятностью.

Образы цапли и летучей мыши характеризуются обобщением и расширением области импликации за счет повышенной семиотичности, то есть, метонимической и метафорической ассоциативности. Филологические разыскания показывают, что образы цапли и летучей мыши являются, наряду с другими образами природы, эмблемами в картине мира Т.Ретке. В своей поэзии он реализовал идею, согласно которой изучение примет природы есть способ интуитивного познания мира, проникновения в сущность вещей, с природой явно не связанных, в том числе, в глубины человеческой психики. Поэтому в использовании Т.Ретке образности, черпаемой из природы, зачастую угадывается скрытая вегетативная и зооморфная эмблематика, они выступают как «метафорические эмблемы бессознательного» [Kalaidjian 1987]. В частности, образ летучей мыши выступает в обобщенном значении тревожащей тайны природы, слияния человеческого и «субчеловеческого».

Отдельный образ может представлять собой синтаксические конструкции более сложные, чем единичное имя, то есть, синтагмы. Образы-синтагмы

отличаются большой синтаксической связанностью, как правило, это имя и его определение. Образ-синтагма является собственным микроконтекстом и в этом качестве его можно анализировать методами «комбинаторной семантики», которая выявляет закономерности «сложения смыслов» отдельных полнозначных слов (имен), объединяющихся в сложные номинативные единицы. Наиболее распространенные способы взаимодействия лексических значений в синтаксически сложном образе — экспликация и элизия.

Экспликационное словосочетание — подчинительное словосочетание, в котором денотаты имен соотносятся как вещь и ее признак. Экспликант называет признаки, составляющие жесткий, сильновероятностный или свободный фон интенционала экспликандума. Наиболее часто встречающийся в поэзии тип связи между экспликантом и экспликандумом в нетропеическом (автологическом) образе-синтагме — свободная импликация. Реже встречаются случаи сильной импликации, основанной на культурно-стереотипных ассоциациях. Тропы, основанные на метонимическом либо метафорическом переименовании, где номинант имплицитно соотносится номинатом как признак или предикат последнего, либо ассоциируется с ним на основе сходных признаков, обнаруживают с прямым микроконтекстом связи слабой и отрицательной импликации. Следует отметить, что экспликация описывает глубинно-синтаксические, логические отношения денотатов, а не формально-синтаксические зависимости в словосочетании.

Помимо экспликационных словосочетаний существуют элизионные словосочетания, в которых имена называют не вещь и ее признак, а две вещи, связанные некоторым отношением, причем каждое имя описывает свой денотат и ни одно из имен не подвергается переосмыслению. Лексическая элизия отношения между именами предполагает отсутствие полнозначного имени отношения R, а есть лишь полнозначные имена аргументов, связанные подчинительной связью (например, *brother's book*, *addressee of a letter*, *cup of tea*, *books about children*, *road to the sea*, *flight over the sea*). Денотат имени в элизионных сочетаниях специфицируется через отношение, но так, что само

отношение не названо отдельным именем, а назван другой аргумент отношения как спецификатор первого.

В нижеследующем примере содержатся два ядерных образа-синтагмы. Это короткое стихотворение, которым Р.Фрост предваряет один из своих сборников, приглашая войти в свою поэзию:

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.
 I am going out to fetch a little calf
 That's standing by the mother. It's so young,
 It totters when she licks it with her tongue.
 I sha'n't be gone long.-You come too.
 [АмПП 1983: The Pasture]

Образы «the pasture spring» и «little calf» представляют собой синтагмы. В первом случае это элизионное сочетание, аргументы которого называются вне отношения R (элизия имени отношения), само же отношение выражается синтаксическим показателем — порядком слов. Во втором случае мы имеем дело с экспликационным сочетанием, в котором экспликант называет признак, входящий в свободный импликационал экспликандума. Эти образы, являющиеся ядерными в поэтической картинке текста, предцированы остальным контекстом.

Обобщенное значение образов родник и теленок — обязательные атрибуты фермерского труда. При актуализации этих образов по замыслу автора усиливаются определенные семантические признаки их импликационалов, на которые указывает общий контекст произведения: чистота и юность. При этом усиливается и коннотативный компонент значений. Филологический анализ показывает, что это две из многочисленных эмблем сельской местности, выстраивающих поэтический микрокосм Р.Фроста.

Образы могут эксплицироваться с помощью таких специальных средств, как тропы, которые, наряду с выдвижением некоторых сем свободного импликационала имени, эксплицируют семантические признаки, входящие в его

слабый и отрицательный импликационал. В числе экспликантов образов могут быть и символы. Символы эксплицируют сильный (культурно-стереотипный) и свободный импликационал имени. Заметим, что речь здесь идет о тропах и символах -экспликантах (средствах «поэтического живописания», аллюзиях, сигналах), которые сами по себе не являются ядерными, хотя, несомненно, выделяются среди обычных автологичных экспликантов. В этой части им будет уделяться меньше внимания, чем в части, где тропы и символы исследуются как ядерные элементы структуры произведения.

carrying a bunch of marigolds
 wrapped in an old newspaper:
 She carries them upright,
 bareheaded,
 the bulk
 of her thighs
 causing her to waddle
 as she walks
 looking into
 the store window which she passes
 on her way...
 What is she
 but an ambassador
 from another world
 a world of pretty marigolds...
 holding the flowers upright
 as a torch
 so early in the morning
 [Williams 1970: A Negro Woman].

Ряд вспомогательных синтагм можно объединить в два обширных образа-синтагмы, основными экспликандами в которых будут «marigolds» и «a negro woman». Первая группа — центральное экспликационное сочетание «carrying a bunch of marigolds» (трансформы — *bunched marigolds*, *marigolds are carried*), вспомогательные образы «wrapped in an old newspaper» (трансформ — *newspaper wraps*), *(marigolds) carried upright* (трансформ — *upright carrying*). Вторая группа — вспомогательные образы «bareheaded» (трансформ *bare head*), «the bulk of her thighs» (трансформ *bulky thighs*), «(she) looked into the store window» (трансформ

the store window is looked into) эксплицируют признаки-свойства и признак-отношение экспликандума «a negro woman».

В результате обобщения интенционалов вспомогательных образов и расширения их за счет сем импликационалов возникает «сюжетная» поэтическая картинка: простая негритянская женщина несет чудо бесхитростной красоты — ноготки. Отмечается древний мифологический символизм этих цветов — в структуру их значения включены семы «солнце, любовь» (метонимия: ноготки всегда поворачивают свой цветок к солнцу -> любовь к богу солнца Аполлону [МНМ 1988]).

Последующий контекст актуализует метафорическое квази-тождество, уточненное фантастическим, инобытийным образом: «What is she but an ambassador from another world, a world of pretty marigolds». Агент и референт квази-тождества выражены, его основанием, очевидно, является семантический комплекс «представитель необычного, чудесного мира». Квази-тождество дополняется сравнением «holding the flowers upright / as a torch» с выраженными агентом, референтом и основанием.

Then at dawn we came down to a temperate valley,
Wet, below the snow line, smelling of vegetation;
With a running stream and a water-mill beating the darkness
And three trees on the low sky,
And an old white horse galloped away in the meadow
[FBMV 1970: Journey of the Magi].

Стихотворение Т.С.Элиота описывает паломничество волхвов к новорожденному Христу. В приведенном отрывке однородные вспомогательные образы-синтагмы «a running stream, a water-mill beating the darkness, three trees on the low sky, an old white horse galloped away in the meadow» «связаны с основным образом — экспликационным сочетанием «temperate valley» — синтаксической связью подчинения и являются его спецификаторами. Вспомогательные образы в совокупности с центральным представляют собой элизионные сочетания, невыраженные отношения между ними — целое-часть,

между собой вспомогательные образы соединены связями симультанности и смежности в пространстве. Сам образ-имя непосредственно эксплицируется метонимическим эпитетом «temperate» (поэтическая контракция сочетания «valley of temperate climate») и ограничительными определениями «below the snow line, wet, smelling of vegetation».

Актуальное содержание образов в отрывке составляет область сильных (стереотипных пасторальных) и свободных импликационалов значений их имен. Наблюдается усиление коннотативного компонента, сем положительной оценки. В совокупности создается поэтическая картинка прекрасной долины, идиллии, воплощения божьей благодати.

Поэтическая картинка осложнена двумя символами-аллюзиями, отсылающими к христианской семантике и выполняющими в отрывке роль «сигналов», предвестников будущих событий. Это символы:

1. three trees -> three crosses on the Golgotha (метафорическая связь по сходству) -> threefold sacrifice practised in the ancient times (ритуальная метонимия) -> Holy Father, Holy Spirit, Christ; Christ -> death and resurrection, а также другие значения в символике креста и цифры три.

2. а) horse -> chthonic animal, personifying supernatural world (древний архетипический символ);

б) Biblical white horse with the rider Faithful and True who judges and wages war (Rev. 19:11) (аллюзия) -> God (метонимо-метафорический символ, в основе которого ассоциации по смежности (rider), а также по сходству признаков «whiteness-purity» и «physical power-spiritual power»).

До сих пор мы анализировали поэтические картинки, в которых вспомогательные образы группируются вокруг центрального, ядерного. С точки зрения содержательно-логических (импликационных) связей в пропозиции, вспомогательные образы занимают позицию второстепенных по отношению к ядерному. Они имеют значения признака (свойства или отношения), функции, сопутствующего обстоятельства, а также исходного, производного, причины, следствия, инструмента и др. Об их второстепенности свидетельствует

синтаксическая позиция подчинения по отношению к ядерному образу. С точки зрения тема-рематических отношений в пропозиции, ядерный образ составляет тему или первый компонент ремы высказывания, а вспомогательные образы составляют основную рему высказывания.

Однако, есть многочисленные примеры поэтических картинок без ярко выраженного центра. Обычно они состоят их ряда однородных образов-синтагм, связанных между собой синтаксической связью сочинения или подчинения (синтаксис указывает на смысловые связи (импликации) между равноценными по содержанию синтагмами). Приведем примеры.

By the road to the contagious hospital
 under the surge of the blue
 mottled clouds driven from the
 northeast — a cold wind. Beyond, the
 waste of broad, muddy fields
 brown with dried weeds, standing and fallen
 patches of standing water
 the scattering of tall trees
 All along the road the reddish,
 purplish, forked, upstanding, twiggy
 stuff of bushes and small trees
 with dead, brown leaves under them
 leafless vines —
 Lifeless in appearance, sluggish dazed spring approaches —
 They enter the new world naked, cold, uncertain of all
 save that they enter...
 [FBMV 1970, Williams: Spring and All].

Отрывок из стихотворения У.К.Уильямса представляет поэтическую картинку прихода весны. Вспомогательные образы связаны между собой связями подчинения и сочинения. Основные экспликандумы образов — «clouds, fields, weeds, standing water, trees, bushes and small trees, leaves» включены в бинарные сочетания генитивного характера. Экспликанды образов — прилагательные и причастия (blue, mottled clouds; broad, muddy, brown fields; dried, standing, fallen weeds; etc.), а также существительные абстрактного или собирательного характера, некоторые из них (waste, surge, patch) — продукты языковых метафор. Одна из них — экспликанд «surge», имеющий языковое

метафорическое значение «непрощеное вторжение», сохраняет свою метафоричность на уровне речи³⁰.

Интенционалы составляющих образов обобщаются, все они выступают как приметы приближения весны. Эксплицируются такие семантические признаки их свободных импликационалов, как «угроза», «неупорядоченность», «стихийность», «запустение», «безжизненность», акцентируется мрачная цветовая гамма, наблюдается нагнетание отрицательно-оценочной семантики (впрочем, коннотации меняют полюса в конце стихотворения, когда «one by one objects are defined — / It quickens: clarity, outline of leaf»).

Особо выделяется образ «lifeless in appearance, sluggish/ dazed spring approaches/ — They enter the new world naked, / cold, uncertain of all/ save that they enter», субъект которого обнаруживает комбинацию метонимии и метафорического олицетворения: а) анафорическая метонимия (имя процесса «spring approaches» переносится на названные выше сопутствующие ему обстоятельства, а также объекты, включенные в этот процесс): spring approaches -> the surge of the blue mottled clouds, waste of broad, muddy fields, etc. б) метафорическое олицетворение (одушевление), актуализируемое левым и правым микроконтекстом (lifeless (used for living things), sluggish, dazed, enter... naked, uncertain of all).

Watershed
 Get there if you can and see the land you
 once were proud to own
 Though the roads have almost vanished and
 the expresses never run:
 Smokeless chimneys, damaged bridges, rotting
 wharves and choked canals,
 Tramlines buckled, smashed trucks lying
 on their side across the rails;
 Power-stations locked, deserted, since
 they drew the boiler fires;
 Pylons fallen or subsiding, trailing
 dead high-tension wires;
 Head-gears gaunt on grass-grown pit-banks,
 seams abandoned long ago;
 Drop a stone and listen for its splash
 in flooded dark below [Auden 1930: XXII].

Поэтическая картинка — развернутый образ запущенного промышленного пейзажа состоит из однородных вспомогательных образов.

Они представлены экспликационными сочетаниями (экспликандумы существительные и экспликанты глагол, прилагательные, причастия): «roads have vanished, expresses never run, damaged bridges, rotting wharves, choked canals, buckled tramlines, smashed trucks, locked, deserted power-stations, fallen pylons, gaunt head-gears». В данном случае, как и в предыдущем, интенционалы экспликантов принадлежат в основном к области свободной и слабовероятностной импликации интенционалов экспликандумов. Практически все экспликанты имеют в своем сигнификативном значении отрицательные коннотации, которые распространяются на экспликандумы вспомогательных образов и на поэтическую картинку в целом.

В тексте имеется сочетание с переносным, «негемпликационным» значением экспликандума — метафорическое олицетворение (одушевление) «choked canals». Экспликант в нем можно рассматривать как метафорический эпитет. Экспликант выражает основание переноса: «choked»=«blocked, dammed», экспликандум («canals») является агентом переноса. Референт метафорического олицетворения совпадает с агентом как по имени, так и по денотату, но благодаря необычной сигнификации добавляет к этому денотату признаки одушевления.

Заметим, что образ городского пейзажа, в том числе индустриального, является одним из ключевых в поэзии У.Х.Одена. Не достигая качественной новизны переносного значения (как у символа), он выражает обобщенное значение и является для автора эмблемой города как воплощения промышленной цивилизации. Этому образу у Одена неизменно сопутствуют отрицательно-оценочные коннотации.

The chair she sat in, like a burnished throne,
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out

(Another hid his eyes behind his wing)
 Doubled the flames of sevenbranched candelabra
 Reflecting light upon the table as
 The glitter of her jewels rose to meet it,
 From satin cases poured in rich profusion.
 [Eliot 1963: A Game of Chess, 56].

В отрывке из «A Game of Chess» (поэма «The Waste Land») Т.С.Элиота описывается комната, где происходит несвязная беседа героини и повествователя. Начальная строка содержит аллюзию к шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра» и задает общий тон отрывка. Характерная метрика (пятистопный ямб) усиливает его сходство с античными текстами. Общий контекст акцентирует царственную роскошь и мрачноватое величие обстановки.

Синтаксически громоздкая пропозиция состоит из ряда образов-синтагм, связанных друг с другом подчинительными связями, в числе которых, однако, не выделяется ядерного образа, в аспекте содержания они однородны. Синтаксическое подчинение используется Элиотом так, что создается эффект ответвления одного образа от другого, переплетения образов. Наиболее очевидная содержательно-логическая связь между ними — симультанность, смежность в пространстве. Однако Элиот акцентирует еще один своеобразный, суксесивный тип связи между шестью образами — полированным стулом, мрамором пола, зеркалом, канделябром, столом и сверкающими драгоценностями. Они связываются благодаря игре света и зеркальных отражений, и взгляд автора и читателя как бы путешествует от предмета к предмету вместе с лучом света. Следует выделить первый образ-синтагму, экспликандумом в котором является «the chair». Образ эксплицируется, в частности, сравнением «like a burnished throne», представляющим собой гиперо-гипонимический переход с целью привнесения определенных стилистических коннотаций в экспликандум и создания «античного» колорита.

And you would walk out with me to the western corner
 of the castle,
 To the dynastic temple, with water about it clear

as blue jade,
 With boats floating, and the sound of mouth-organs
 and drums,
 With ripples like dragon-scales, going grass-green
 on the water...
 [FBMV 1970, Pound: Exile's Letter].

Отрывок из стихотворения Э.Паунда, описывающего реалии древнего Китая, является «сюжетной» поэтической картинкой без ярко выраженного ядра. Элементы первого образа-синтагмы «you would walk out with me to the western corner of the castle, / to the dynastic temple» представляют собой первый тематический переход, в плане синтаксиса они связаны между собой связями подчинения. Они представляют собой комбинацию ряда экспликационных сочетаний со внутренними связями свободной импликации (трансформы экспликационных сочетаний — you walk out, I am walked out with, a walk to the western corner of the castle) и элизионных сочетаний (western corner, corner of the castle, dynastic temple). Элементы второго образа-синтагмы распространяют рему высказывания («with water about it clear as blue jade, / With boats floating, / and the sound of mouth-organs and drums, / With ripples like dragon-scales, / going grass-green on the water»). Они представляют собой однородные экспликационные сочетания с внутренними связями свободной и отрицательной импликации (в сравнениях), которые содержательно связаны связью simultaneity (смежность в пространстве).

В поэтической картинке особо выделяются сравнения — «water clear as blue jade», «ripples like dragon-scales», а также сравнение-эпитет «grass-green (ripples)». В первом и третьем случаях выражены все три члена сравнения (агент, референт и основание), во втором случае основание не выражено, но может быть восстановлено, это — сходство формы, сверкание.

Филологический ракурс показывает, что образы такого рода, как правило, не обнаруживают аналогии с «содержательными понятиями», не обобщаются и не отличаются повышенной семиотичностью, их импликационные рамки достаточно жестко заданы контекстом. Своеобразие «живописания»

выдающегося поэта-имажиста обусловлено, с одной стороны, его эстетизмом, с другой — его приверженностью к конкретности: Паунд придерживается принципов историчности и фактологичности, достаточно скуп, но чрезвычайно точно пользуется тропами, использует внутреннюю красочность слов.

1.2. Семантика образов-тропов и их место в структуре поэтического произведения

Тропы могут быть как вспомогательными, так и ядерными в поэтической картинке. В первом случае тропы являются не более чем экспликантами образов референтов, используемыми для характеристики их денотатов. Интенционалы прямых значений таких тропов, как и у стертых, «этимологических» тропов, «приглушаются», на первый план выдвигаются семантические признаки, которые не противоречат характеризруемому образу референта. Хотя прямые значения тропов не сводятся на нет, наблюдается своеобразное «затухание» образа агента. Это особенно характерно для истинных метафор и метафорических эпитетов. В приведенных выше примерах мы имели дело именно с такими видами тропов.

Однако, зачастую имя агента не просто эксплицирует референт, но и акцентированно выдвигает свой собственный денотат, тем самым делая его «вторым», а иногда и «главным» ядром в поэтической картинке. При этом лексическое распространение образа агента может занимать значительное место в стихотворении. Это особенно характерно для квази-тождеств, образных сравнений, олицетворений, развернутых метафор, а также метонимий. Продолжим иллюстрацию образности примерами такого рода.

A touch of cold in the Autumn night
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.
I didn't stop to speak, but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children
[FBMV 1970, Hulme: Autumn 71].

Стихотворение принадлежит перу английского поэта-имажиста Т.Э.Хьюма. Поэтическая картинка создается четырьмя ядерными образами — образами-референтами «ruddy moon» и «wistful stars» и образами-сравнениями «red-faced farmer» и «town children».

Экспликанты имен в синтагмах «ruddy moon» и «wistful stars» представляют собой метафорические эпитеты. В отношении механизма переносов эпитетов следует отметить следующее: в первом случае семантический признак «red» (основание), являющийся гипосемой интенционала прямого значения эпитета «ruddy», переносится на референт «moon»; во втором случае коннотативный (эмоционально-оценочный) компонент вычленяется из интенционала прямого значения эпитета wistful — «sad, gloomy, thoughtful» и переносится на референт «stars» (синестезический перенос). Оставшиеся семы прямых значений метафорических эпитетов «ruddy» и «wistful», относящиеся к негампликционалу референтов, приглушаются.

Последующее распространение синтагм в виде метафорических сравнений-олицетворений актуализирует прямые значения «ruddy» и «wistful» в полном объеме, создавая эффект «перекрещивающихся образов»: «(I) saw the ruddy moon lean over a hedge / Like a red-faced farmer» и «round about were the wistful stars / With white faces like town children». В сравнениях-олицетворениях наблюдается поэтическое переподчинение предикатов, когда признак агента используется для обозначения признака референта, а отсылка к денотату агента помогает правильно осмыслить этот признак в сочетании с референтом. Два образа сравнений, представленные элизионными сочетаниями «red-faced farmer» и «town children» и распространенные синтагмами «lean over a hedge» и «with white faces», не приглушаются, сохраняют свою яркость.

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough
[Barbarese 1993: 307-308].

В поэтической картинке, представленной знаменитым двустрочным стихотворением Э.Паунда, содержится фигура совмещения, чьи элементы практически независимы, полностью обособлены, что проявляется даже в пунктуации. Данное стихотворение содержит идеальный с точки зрения автора троп, подобный китайской идеограмме, сложный образ, который соединяет вместе группу равноценных элементов без предикации. Впрочем, очевидно, что даже в отсутствие необходимых формальных признаков (глагола-связки, союза сравнения) допустимы лишь две трактовки этого тропа: метафорическое сравнение/ квази-тождество с выраженным агентом (petals) и референтом (faces) и отсутствующим основанием. Этим основанием, вероятно, является сходство цвета и формы, а также аналогичная эстетическая оценка агента (образа сравнения) и референта. Семы основания сравнения «oval, white», составляющие свободный импликационал агента входят в референт как гипосема его интенционала.

По свидетельству самого Паунда, стихотворение задумано как инструмент видения, слова расположены так, чтобы репрезентировать смысл «с физической непосредственностью» [Barbarese 1993: 307-309]. Как уже упоминалось выше, образность такого рода, в соответствии с канонами имажизма, не является обобщенной, «понятийной». Образы отличаются конкретностью и точностью, диапазон импликаций расширяется в основном за счет коннотативного компонента, сигнификативный компонент не расширяется дальше, чем это позволяет контекст.

Выше приводились примеры тропов, в которых агент, образ сравнения, составляет «второе ядро» поэтической картинке. Однако, он может составлять главное или единственное ядро поэтической картинке. Такой образ-троп используется для классификации и характеристики предмета или лица, выраженного местоимением либо именем собственным, чей денотат не обусловлен читательской пресуппозицией, неопределенен, вымышлен, или для идентификации обобщенного конкретно-понятийного референта с

неопределенной или схематичной образностью (например, люди, вещь, цветок).

Приведем пример.

for any ruffian of the sky
your kingbird doesn't give a damn -
his royal warcry is I AM
and he's the soul of chivalry

in terror of whose furious beak
(as sweetly singing creatures know)
cringes the hugest heartless hawk
and veers the vast most crafty crow

your kingbird doesn't give a damn
for murderers of high estate
whose mongrel creed is Might Makes Right
— his royal warcry is I AM

true to his mate his chicks his friends
he loves because he cannot fear
(you see it in the way he stands
and looks and leaps upon the air)
[cummings 1962: for any ruffian...]

Денотат агента (прямое значение) антропо-зооморфной метафоры «kingbird» (царственная птица, «птица-король») составляет единственный ядерный образ в поэтической картинке. Денотат референта (переносное значение), некое лицо, косвенно выраженное притяжательным местоимением «your», не вызывает определенного зрительного образа. Основанием переноса являются, очевидно, такие семантические признаки, как «царственность», «благородство». Поэтическая картинка представляет собой развернутую метафору, носящую характер аллегии: ядерный образ эксплицирован, помимо прочего, вспомогательными образами — зооморфными метафорами «the hugest heartless hawk, the vast most crafty crow, his mate, his chicks», антропоморфными метафорами и эпитетами внутри зооморфной метафорической рамки «ruffian of the sky, royal warcry, heartless (hawk), most crafty (crow), murderers of high estate, (mongrel) creed, friends» и антропоморфными аллюзиями «true to his mate..., loves, cannot fear».

Следует особо остановиться на строках «whose mongrel creed is Might Makes Right — his royal warscry is I AM». Метафорический эпитет «mongrel» переносит семантический признак «unworthy, low», входящий в сильный импликационал прямого значения «mongrel», на эксплицируемое имя «creed», оставшиеся семы, составляющие отрицательный импликационал прямого значения, «приглушаются». Эпитет «royal» эксплицирует признак «noble, full of dignity» у имени «warscry». Представляют интерес своеобразные девизы — жизненные кредо героев. Если «Might Makes Right» является обычным суждением, единственной аномалией которого является чрезмерная смысловая уплотненность, уподобляющая его арифметической формуле, то «I AM» предстает как метонимический символ, в котором смысловые приращения дополняются импликациями, связанными с графическим символизмом (заметим, что это характерный для Каммингса прием): I AM -> I live -> I am proud of what I am and what my life is.

Образ может также характеризовать имя, выражающее абстрактное понятие или идею, и наоборот, абстрактное понятие может характеризовать имя конкретное. Поскольку абстрактное понятие или идея лишена образной стороны, образ, равный прямому или переносному значению тропа, является единственным в тексте. Иными словами, образ совпадает по содержанию с прямым или переносным значением тропа. Нет ни эффекта «перекрещивания образов», ни «приглушения» образа агента.

Основание переноса и переносное значение тропа, призванного характеризовать идею, не столь очевидны, как в случае тропов — экспликантов конкретных понятий. Важно отметить, что тропы этого последнего типа часто носят «концептуальный» характер и имеют не меньшее значение в картине мира поэта, чем «концептуальные символы» (см. о них дальше). Выдвижение денотата агента (прямого значения) тропа в качестве ядерного образа характерно для случаев распространенной метафоры, аллегии, а также распространенного сравнения и квази-тождества.

Приведем примеры.

The Thought-Fox
 I imagined this midnight moment's forest:
 Something else is alive
 Beside the clock's loneliness
 And this blank page where my fingers move...
 Cold, delicately as the dark snow
 A fox's nose touches twig, leaf...
 Across clearings, an eye,
 A widening deepening greenness,
 Brilliantly, concentratedly,
 Coming about its own business
 Till, with a sudden sharp hot stink of fox
 It enters the dark hole of the head.
 The window is starless still; the clock ticks,
 The page is printed
 [АНППИ 1984, Хьюз: The Thought-Fox].

Стихотворение Т.Хьюза строится на развертывании одной метафоры-сравнения «thought-fox». В данном случае правомерно говорить о метафоре-сравнении с взаимной обратимостью агента и референта и с переносами «thought->fox» (в контексте реальной ситуации) и «fox->thought» (в фантастическом контексте). С нашей точки зрения, основным является перенос с конкретного на абстрактное «fox->thought», а фантастический контекст более важен, чем прямой.

Референт метафоры-сравнения «thought» или, в более общем смысле, «творческая мысль», имеет абстрактный, безобразный денотат. Прямой контекст «the clock's loneliness, blank page where my fingers move, the window is starless, the clock ticks, the page is printed», отражающий лишь внешние признаки, обстановку и сопутствующие обстоятельства творческой мысли, косвенно приписывает денотату «thought» некий схематичный образ.

Ядерным образом в стихотворении является агент метафоры-сравнения — слово «fox» в прямом значении. Экспликанты ядерного образа представляют собой ряд вспомогательных образов: «this midnight moment's forest, something else is alive, a fox's nose touches twig, leaf, across clearings, an eye, a widening deepening greenness, brilliantly, concentratedly, coming about its own business, a sudden sharp hot stink of fox», предцированных динамическими глаголами «(a fox's nose)

touches, (an eye) coming about its own business, enters (the dark hole of the head)». За счет вспомогательных образов ядерный образ распространяется и оказывается включенным в развернутую метафору — поэтическую картинку сюжетного фантастического характера.

Семы, отражающие динамику агента метафоры (движение лисы в полуночном лесу, обнюхивание веток, листьев, движение взгляда и, наконец, проникновение в нору), переносятся на референт: действиями лисы «образно» описывается движение творческой мысли, приближение вдохновения. Прямой и переносный, фантастический контексты встречаются в кульминационной метафоре «with a sudden sharp hot stink of fox / It enters the dark hole of the head», в которой мы выделим два семантических перехода: «fox->thought» (синестезическое ассоциирование обонятельных ощущений «sharp, hot stink» с психическим процессом на основании интенсивности) и «hole->head» (перенос по сходству свойств «hole (нора) -confined room -> head).

Open House
 My secrets cry aloud
 I have no need for tongue
 My heart keeps open house,
 My doors are widely swung.
 An epic of the eyes
 My love, with no disguise
 [Roethke 1941: Open House].

Отрывок взят из стихотворения «Open House», открывающего одноименный сборник поэзии Т.Ретке [Roethke 1941]. Центральный образ стихотворения, как и сборника в целом, выражен экспликационным сочетанием «open house». Первоначально образ предстает в составе предложения с метонимическим олицетворением подлежащего «heart». Агент «heart», выражающий психо-эмоциональное понятие, не вызывает визуального образа и актуализируется через образ референта (лирический герой). Этот пример будет анализироваться подробно в параграфе 3 в связи с концептуальным характером транспозиций.

Заметим, что метафора «open house» становится в поэзии Т.Ретке концептуальным символом, конституирующим его картину мира (например в «Lost Son» находим «Sat in an empty house/ Watching shadows crawl...»). Общее направление его поэзии характеризуется как «исповедальная эстетика» [Kalaidjian 1987].

...It must be that in time
The real will from its crude compoundings come,
Seeming at first a beast disgorged, unlike,
Warmed by a desperate milk
[Stevens 1969: Notes for Supreme Fiction].

Отрывок взят из стихотворения У.Стивенса, содержащего философские размышления об «изобретении» и «открытии» реального как латентной, внутренне заложенной в уме возможности [Shaviro 1988].

Поэтическая картинка представлена развернутым метафорическим сравнением-олицетворением. Референт сравнения «the real» выражает абстрактное понятие с безобразным денотатом. Перенос на него семантических признаков агента сравнения «a beast», выражающего конкретное понятие, делает референт «выпуклым», зримым. Образ сравнения «a beast» является ядерным в поэтической картинке. Вокруг него группируются вспомогательные образы, которые также носят тропеический характер: олицетворение, непосредственно эксплицирующее референт «the real will from its crude compoundings come», метафорический эпитет «disgorged», эпитет-неологизм «unlike», метафора «warmed by a desperate milk».

Сравнение-олицетворение обнаруживает поэтическое переподчинение смысла: все элементы смысла присутствуют, но в их расстановке наблюдается произвольность, ср. трансформ «the real will come as a beast comes from its crude compoundings». Метафора «warmed by a(!) desperate milk» характеризуется трансформацией референта бинарной метафоры в метафорический эпитет (ср. «warmed by a milk of despair»).

Образы в поэзии (как автологии, так и тропы) часто являются специфическими единицами мышления, аналогичными понятиям. Если в «конкретной» поэзии конкретно-понятийные образы функционируют как элементы поэтической картинки, то в абстрактной и философской поэзии образы с конкретными денотатами часто выполняют функцию абстрактных понятий, используются как термины в аллегорико-философском дискурсе.

The force that through the green fuse drives the flower
 Drives my green age; that blasts the roots of trees
 Is my destroyer.
 And I am dumb to tell the crooked rose
 My youth is bent by the same wintry fever.
 The force that drives the water through the rocks
 Drives my red blood; that dries the mouthing streams
 Turns mine to wax.
 And I am dumb to mouth unto my veins
 How at the mountain spring the same mouth sucks.
 The hand that whirls the water in the pool
 Stirs the quicksand; that ropes the blowing wind
 Hauls my shroud sail.
 And I am dumb to tell the hanging man
 How of my clay is made the hangman's lime...
 [АнППИ 1984: The force that through...]

Стихотворение Д.Томаса, отрывок из которого приведен в качестве примера, раскрывает в аллегорической форме концепцию бытия поэта: всеми сущностями мира, живой и неживой природы управляют одни и те же силы, все явления бытия подчиняются одним и тем же законам. Абстрактное понятие «force», не имеющее образного денотата, олицетворяется, утверждается его воля и безграничное могущество: ср. проявления этой силы «(through the green fuse) drives (the flower), drives (my green age), blasts (the roots of trees), drives (the water through the rocks), drives (my red blood), dries (the mouthing streams), turns (blood to wax), whirls (the water in the pool), stirs (the quicksand), ropes (the blowing wind), hauls (my shroud sail), makes the hangman's lime (of my clay)», «is my destroyer». Метафора «wintry fever» и метонимии «mouth», «hand» отражают воплощения этой силы.

Отметим важнейшую роль в стихотворении игры слов, создающейся тремя путями:

- актуализацией различных значений полисемичного слова при его повторе в различных контекстах: *green (fuse of a flower and age)*,

- использованием языковой омонимии: контактное использование омонимов — *mouthing streams, to mouth unto my veins, the same mouth sucks*;

- актуализацией различных значений полисемичного слова без его повторения, благодаря соседству различных контекстов:

a) «*hauls my shroud sail*» (*shroud(s)* — 1) ropes attaching masts to a board, «ванты», 2) cloth in which a corpse is swathed, «саван»),

b) «*how of my clay is made the hangman's lime*» (*clay* — 1) earthenware, 2) met. Bibl. flesh).

Общность имен для разных понятий весьма значима для восприятия: она способствует передаче идеи о природном единстве мира во всем многообразии его проявлений.

2. ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ СИМВОЛА В ПОЭТИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

2.1. Филологическая типология символов

Символ, также как и образ, реализуется как знак в актуальном дискурсе и является наряду с образом еще одной специфической единицей мифопоэтического мышления. Символ «вырастает» из образа, всякий символ есть образ. Однако образ можно считать символом при определенных условиях. Н.Фрай выделяет следующие критерии «символичности» образа в поэзии: 1) наличие абстрактного символического содержания эксплицируется контекстом (например, «*Sea of Faith*» в «*Dover Beach*» Арнольда), 2) образ представлен так, что его буквальное толкование невозможно или недостаточно («*Byzantium*» в «*Sailing to Byzantium*» Йетса или «*garden*» в одноименном стихотворении Марвелла), 3) образ имплицитно ассоциируется с мифом, легендой, фольклором (*Ulysses* в поэме Теннисона) [Frye 1965].

Анализ материала англоязычной поэзии XX века показывает определенные закономерности символики, позволяющие выстроить филологическую типологию символов, основанную исключительно на их содержательной стороне. В данной работе мы лишь наметим основы такой типологии.

Надо сказать, что попытки такой классификации символов были. Упомянутый выше канадский филолог Н.Фрай расклассифицировал символы на основе соединения их смыслового и культурно-исторического аспектов в контексте определенной эпохи [Frye 1973].

Анализируя различные по хронологии тексты, Фрай приходит к выводу, что они имеют достаточно унифицированную структуру символики. Произведение оформлено этими символами таким образом, что ни один из них не является лишним. Фрай сделал вывод о том, что определенной эпохе в развитии культуры и литературы принадлежит определенная «фаза» символизма. По Фраю, есть пять уровней символики: описательный, буквальный, формальный, мифический и анагогический (эзотерический, мистический). Эти уровни соответствуют историческим «фазам» развития символизма. В одном символе может присутствовать один или более уровней.

Символ в описательной фазе очень близок обычному знаку. Такая символика присуща течению реализма XIX века. Центральным является содержание. Символ прозрачно-аллегоричен, его форма условно-благозвучна, значение носит «морализаторский» характер. Символ в буквальной фазе воспринимается как «мотив»; это символ поэзии символистов, Т.С.Элиота. В таких символах центральным является искусство формы: форма должна быть эстетически значимой, необычной. Значение является многозначно-гипотетическим, наибольшее значение приобретает «настроение». Такие символы «антиаллегоричны»: мысль движется «вовнутрь». Формальная фаза (В.Шекспир, Б.Джонсон, классицизм) представляет «символ как образ». В центре внимания — форма, и содержание. Символам свойственна полупрозрачная аллегоричность, ясность и недвусмысленность значения, упорядоченность формы. Символы мифической фазы воспринимаются как

«архетипы» — типичные образы: еда, питье, путешествие, поиск, свет, тьма. Такие символы встречаются в фольклоре, пасторалях. Архетип означает целостную самодостаточную идею, его форма конвенциональна. Анагогическая (эзотерическая, мистическая) фаза символизма, по Фраю, свойственна священным писаниям, откровениям и их аналогиям в поэзии: Мильтону, Элиоту, Йетсу, Д.Томасу. Символы этой фазы — монады, мистические символы, используемые, чтобы постичь мистическое в реальном.

Соглашаясь во многом с классификацией Н.Фрая и целиком разделяя идею сосуществования нескольких уровней в одном и том же символе, мы, тем не менее, не склонны воспринимать его терминологию. Кроме того, с нашей точки зрения, достаточно спорным является статус символов «описательной» и «формальной» фазы, которые вполне вписываются в категорию образности. С нашей точки зрения, следует выделить следующие типы символов в поэзии (они же соответствуют символическим уровням в многоуровневых символах):

1. Архетипические символы. Им свойственна «центростремительность», направленность в глубины человеческой психики. Это символы, перекликающиеся с первичными образами бессознательного и имеющие в качестве смысла «протомысли-протоэмоции» бессознательного, древнейшие представления, представления раннего детства и т.д. Например, большинство символов Т.Ретке, который сам серьезно занимался исследованием глубинной психологии, носят именно такой характер. Т.Ретке общепризнан как глубокий, философствующий поэт. Но в отличие от аналитического способа понимания мира через абстрактную медитацию, на которую накладывается сеть узловых символов и кросс-культурных аллюзий (У.Б.Йетс, Т.С.Элиот), Т.Ретке проникает в сущность мира посредством «первичной» интуиции, вглядываясь в приметы природы, особенности местности, жизнь «мельчайших» существ, анализируя собственный опыт.

В части «Return» из поэмы «The Lost Son» память героя вызывает к жизни образ теплицы, парника («greenhouse»), который была его любимым местом игр в детстве. Именно здесь происходит примирение героя с умершим отцом.

The way to the boiler was dark,
 Dark all the way,
 Over slippery cinders
 Through the long greenhouse.
 The roses kept breathing in the dark.
 They had many mouths to breathe with.
 My knees made little winds underneath
 Where the weeds slept...
 A lively understandable spirit
 Once entertained you.
 It will come again.
 Be still.
 Wait. [Roethke 1948: The Lost Son].

Как объясняет в комментарии сам Ретке, «greenhouse» («hothouse», «glasshouse») — «символ всей жизни, утробы и рая на земле» [Roethke 1965: 39], а также «нечто вроде тропиков, созданных в суровом климате Мичигана... Это было Вселенной из множества миров, о которой уже ребенком я беспокоился и в которой старался поддержать жизнь» [Roethke 1965: 8-9]. «Greenhouse» — типичный символ-архетип, который трудно объяснить без привлечения структур бессознательного.

Символика теплицы отражена также в четырнадцати стихотворениях тома «The Lost Son», посвященных детским впечатлениям от наблюдений органической жизни в теплице. Например, в «Cuttings» растительность описывается как таинственный микрокосм, обладающий своей структурой, энергетикой, ритмикой. Здесь символична живительная влага и общая для всех форм жизни первичная «воля к жизни». Благодаря интериоризации внешних проявлений этой «воли к жизни», автор, а также читатель, переживают в воображении собственное, мучительное и травматическое, рождение.

Sticks-in-a-drowse droop over sugary loam,
 Their intricate stem-fur dries;
 But still the delicate slips keep coaxing up water;
 The small cells bulge;
 One nub of growth
 Nudges a sand-crumble loose,
 Pokes through a musty sheath
 Its pale tendrilous horn.

This urge, wrestle, resurrection of dry sticks,
 Cut stems struggling to put down feet,
 What saint strained so much,
 Rose on such lopped limbs to a new life?
 I can hear, underground, that sucking and sobbing,
 In my veins, in my bones I feel it, -
 The small waters seeping upward,
 The tight grains parting at last.
 When sprouts break out,
 Slippery as fish,
 I quail, lean to beginnings, sheath-wet
 [Roethke 1948: Cuttings].

Заметим, что в символе «greenhouse» Т.Ретке, помимо архетипического уровня наличествует метафизический уровень: теплица — «Вселенная из множества миров» и одновременно единый организм, в который включен и человек.

2. Культурно-стереотипные символы. В отличие от архетипических символов, переносное значение культурно-стереотипных символов достаточно очевидно, смысл «лежит на поверхности». Это закономерно, поскольку культурно-стереотипная символическая аура ближе к интенционалу понятия, чем архетипическая, относящаяся к области его импликационала. Культурно-стереотипные символы являются «центробежными», они направлены вовне и выражают общие идеи на основе частных примеров. Символика такого рода иллюстративна (генерализация, движение от примера к обобщению), аллегорична (уподобление предмета одного класса понятию другого класса, носящего абстрактный характер) либо аллюзивна (интертекстуальность, сосуществование двух вариаций значения слова на основе пересечения контекстов). Следует отметить дидактико-утверждающую направленность такой символики.

Культурно-стереотипный характер носит, например символ стены в «Mending Wall» Р.Фроста, означающий предрассудки, разделяющие людей. Приведем отрывок из этого стихотворения:

I see him there
 Bringing a stone grasped firmly by the top

In each hand, like an old-stone savage armed.
 He moves in darkness as it seems to me
 Not of woods only and the shade of trees.
 He will not go behind his father's saying,
 And he likes having thought of it so well
 He says again: «good fences make good neighbours»
 [АмПП 1983: Mending Wall].

Символизм, основанный на переносе функциональной особенности физического предмета на психическое явление, достаточно прозрачен: «wall» -> dividing (physically) -> estranging (morally) -> prejudice. Контекст сравнения «Bringing a stone grasped firmly by the top / In each hand, like an old-stone savage armed» и метафоры «darkness... / Not of woods only and the shade of trees» актуализируют дополнительные семы — «primeval, primitive». Культурно-стереотипный символ «стена» в контексте всего стихотворения приобретает дополнительные смысловые оттенки и выходит на метафизический уровень. Стена — психологический барьер, разделяющий людей, народы и страны — основанный на примитивном инстинкте самосохранения.

3. Метафизические символы. В отличие от символов — архетипов, апеллирующих к интуиции, и культурно-стереотипных символов, значение которых прозрачно, символы метафизического уровня предполагают достаточно сложную аналитическую работу со стороны читателя. Метафизические символы — это трансцендентные идеи, воплощенные с помощью образов, «анагогические монады» Н.Фрая. Они обнаруживают сходство с философскими аллегориями греческих мыслителей и с «двойными аллегорическими образами» гностиков, используемыми для истолкования религиозных текстов (о философских и религиозных аллегориях см. [Болотов 1994: 178]).

У каждого отдельного поэта метафизические символы проявляются в ипостаси концептуальных символов, выстраивающих его индивидуальную картину мира: «the waste land», «the hollow men» Т.С.Элиота, «Byzantium» У.Б.Йетса, «cru» У.Стивенса, «now» Э.Э.Каммингса и др. Переносные значения этих символов относятся к области слабой импликации прямых значений (основных имен).

В качестве примера функционирования метафизической символики приведем отрывок из «East Coker» («Four Quartets») Т.С.Элиота.

In my beginning is my end. In succession
 Houses rise and fall, crumble, are extended,
 Are removed, destroyed, restored, or in their place
 Is an open field, or a factory, or a by-pass.
 Old stone to new building, old timber to new fires,
 Old fires to ashes, and ashes to the earth
 Which is already flesh, fur and faeces,
 Bone of man and beast, cornstalk and leaf...
 In that open field
 If you do not come too close, if you do not come too close,
 On a summer midnight, you can hear the music
 Of the weak pipe and the little drum
 And see them dancing around the bonfire
 The association of man and woman
 In daunsinge, signifying matrimonie—
 A dignified and commodious sacrament...
 Earth feet, loam feet, lifted in country mirth
 Mirth of those long since under earth
 Nourishing the corn...
 The only wisdom we can hope to acquire
 Is the wisdom of humility: humility is endless.
 The houses are all gone under the sea.
 The dancers are all gone under the hill
 [Eliot 1963: East Coker].

Текст квартета обнаруживает сходство с текстом Книги Экклезиаста, как по содержанию, так и по форме. Символы «rising and falling houses» и «dancing» отсылают к строкам из Экклезиаста: «время разрушать и время строить; ...время сетовать и время плясать» [3: 1-8]. Ср. также аналогичные с Экклезиастом синтаксические модели: «there is a time for building / And a time for living and for generation / And a time for the wind to break the loosened pane...» (эти строки квартета выпущены из приведенной выше цитаты). Строительство и уничтожение домов, смена форм существования, а также священный брачный танец, который совершается фактически на прахе ушедших предков, символизируют вечный цикл времени, диалектику жизни и смерти, становления и разрушения. Нельзя не отметить присутствие в тексте пессимистических нот: поэт констатирует непостижимость замысла вечного круговорота времени,

перемалывающего в своих жерновах все сущее. Единственная мудрость, приобретаемая с годами — это «мудрость смирения».

Все метафизические символы в той или иной степени носят характер многозначно-гипотетических единиц, в которых ассоциации между прямым и переносным значениями обусловлены исключительно субъективным мировосприятием поэта. В этом отношении показательна символика текстов с повышенным и высоким коэффициентом стохастичности, следовательно, с расплывчатым, амбивалентным смыслом. В классификации Н.Фрая таким символам соответствуют центростремительные символы-мотивы «буквальной фазы». В их интерпретации контекст играет решающую роль, причем, как правило, недостаточно одного контекста произведения, необходимо несколько поэтических текстов, требуется также привлекать «парадигматический контекст», обусловленный индивидуальным тезаурусом автора.

Например, черный дрозд в произведении «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird» У.Стивенса, допускает 13 углов зрения, под которым можно смотреть на дрозда, 13 символических значений, некоторые из которых основаны на условных ассоциациях:

IV

A man and a woman

Are one.

A man and a woman and a blackbird

Are one.

VIII

I know noble accents

And lucid, inescapable rhythms;

But I know, too,

That a blackbird is involved

In what I know.

IX

When the blackbird flew out of sight,

It marked the edge

Of one of many circles

[АмПРП 1983: Thirteen...].

С первого взгляда, приведенные строки либо бессмысленны, либо нарочито многозначны. Их однозначная интерпретация действительно

затруднительна. Однако, зная философскую подоплеку авторского мировосприятия (трансцендентализм), можно прийти к вполне логичному «метафизическому» толкованию текста и определить переносное значение символа «черный дрозд». Напомним, что, согласно философии У.Стивенса, человеческое сознание при всей своей оторванности от окружающего мира имеет с ним некую трансцендентную связь, знание о внешнем пре-присутствует внутри сознания так же, как факты сознания пре-присутствуют в фактах бытия. Эти факты дают основание проинтерпретировать стихотворение следующим образом: IV — человек (мужчина и женщина) как сознательное существо и черный дрозд, представитель природы, лишенный сознания, едины, VIII — поэтическая интуиция (внутреннее) и черный дрозд (внешнее) обнаруживают взаимосвязь, IX — черный дрозд, описывающий круги, скрывается из вида и тем самым «определяет» и как бы мистически определяет человеческий кругозор. Вероятно, черный дрозд — птица с характерным, броским обликом, в данном произведении символизирует явленное, внешнее, природу, находящееся во взаимосвязи со скрытым, внутренним, сознанием.

4. Герметические символы символизма. Известно, что поэзия символизма в высшей степени насыщена символами. Вместе с тем символика этого течения герметична, замкнута внутри некоторой кодовой системы. Картина мира поэтов-символистов строится, как правило, с помощью конкретно-понятийных символов, связывающих феномены природы с идейными сущностями. При этом для символизма становится принципиальным оставлять эти сущности тайными, ведомыми только посвященным в особую кодовую систему того или иного автора. Отсюда — «мистичность» и повышенная «центростремительность» символики.

Наиболее яркий поэт — представитель символизма в англоязычных странах, У.Б.Йетс, был одновременно и выдающимся теоретиком этого течения. Известно, что Йетс мечтал о создании и, фактически, создавал новую мифологию. Сам поэт обосновывал свой творческий принцип следующим образом: «Книга по современной философии может представить логические

доказательства того, что есть трансцендентальная часть нашего я вне времени и пространства», но гораздо лучше это постигается «воображением, на которое воздействует природа». Преимущество философии мыслителей древности в том, что она образна: мысль подкрепляется мифологическими образами Богов, святых Мертвых, египетской Теурги, жрицы Диотимы. Йетс обещал «вернуть философу его мифологию» [Yeats 1925].

Создавая свою мифологию, Йетс одновременно порождал своеобразную мифологическую символику. Например, основываясь на мифе о двухтысячелетней продолжительности жизни цивилизации (идея заимствована у Шпенглера), Йетс использовал для описания возраста цивилизации символизм двадцати восьми фаз луны [Brooks 1977]. Новые цивилизации зарождаются в темной фазе луны. Зарождение двухтысячелетней христианской цивилизации описывается Йетсом в «Two Songs from a Play».

In pity for man's darkening thought
 He walked that room and issued thence
 In Galilean turbulence;
 The Babylonian starlight brought
 A fabulous, formless darkness in;
 Odour of blood when Christ was slain
 Made all Platonic tolerance vain
 And vain all Doric discipline
 [Yeats 1958: Two Songs from a Play].

Метафора «man's darkening thought» в первой строке в расширенном толковании означает помрачение сознания человечества и воцарение Хаоса. Свет вавилонских звезд на безлунном небе символизирует некую порождающую энергию, творца внутри Хаоса, вызвавшего к жизни «темноту» (символ иррациональной божественной силы). Сочетание «a fabulous, formless darkness» отсылает к фразе языческого философа четвертого века, который описывал христианство как «баснословную, бесформенную темноту», скрывшую упорядоченность античной мысли. Кровь, традиционный для Йетса символ силы, агрессии, неосмысленного действия, молодости, в данном случае

сигнифицируется как кровь Христа, свидетельствующая об уходе старой и приходе новой эры.

Описание нынешней стадии развития христианской цивилизации, находящейся в двадцать третьей фазе луны, мы находим в «Meditations in Time of Civil War» и «The Second Coming»:

(The previous visions)
 Give place to an indifferent multitude, give place
 To brazen hawks. Nor self-delighting reverie,
 Nor hate of what's to come, nor pity of what's gone,
 Nothing but grip of claw, and the eye's complacency,
 The innumerable clanging wings that have put out the moon
 [Yeats 1958: Meditations in Time...].

Turning and turning in the widening gyre
 The falcon cannot hear the falconer;
 Things fall apart; the centre cannot hold;
 Mere anarchy is loosed upon the world
 [Yeats 1958: The Second Coming].

Ястребы и соколы — символы примитивных инстинктов и борьбы за выживание и самосохранение закрыли луну — символ чистоты воображения и интеллекта.

Как мы видим, символы течения символизма сложны для истолкования так же, как и условно-гипотетические авторские символы. Для их правильной интерпретации также необходимо привлекать «парадигматический контекст», открывающий своеобразие картины мира автора.

2.2. Структура поэтических символов, виды семантической транспозиции в них, типы символов в соответствии с видом транспозиции

Остановимся на структурных особенностях символа. В отличие от образа-автологии он является сложным, синтетическим знаком с комплексом в означаемом. В отличие от образа-тропа, в котором налицо подчиненный статус прямого значения по отношению к переносному (агент отдает определенные признаки референту, а оставшаяся часть его значения «приглушается»), символ создается совмещением двух равноценных значений (агент и референт,

конкретный и абстрактный концепт поставлены в символическую связь, чтобы взаимно выражать друг друга). Поэтому смысловая насыщенность символа выше, чем у тропа.

Символ — сложный речевой знак в наиболее чистом виде. В его сигнификате имеются минимум два равноправных ядра (интенционала) — интенционал первичного, прямого значения и интенционал вторичного, переносного значения. Образная сторона символа (прямое значение) характеризуется обязательным обобщением интенционала выражаемого им конкретного понятия. При этом, как уже указывалось, происходит актуализация второго яруса содержания, качественно иного, как правило, более общего и абстрактного значения. Это значение четко очерчено и устойчиво, оно не может объясняться исключительно повышенной имплицативностью и ассоциативностью интенционала конкретного понятия (образа). Оно может носить: а) первично-архетипический, б) культурно-стереотипный, в) метафизический (или, в преломлении индивидуального творчества, концептуальный) и г) условно-гипотетический характер.

Лингвистическая типология символов, предлагаемая в данном исследовании, основана на микросемантической структуре символа, а именно, на типах связей между реализуемыми в нем значениями. Символ разделяет с тропами метонимией и метафорой основные типы связей между значениями — импликацию и симуляцию. По этому основанию мы будем подразделять символы на «метонимические» и «метафорические». Напомним, что в отличие от языковых тропов с такими же типами связей между значениями, вторичное значение в символе не поглощает гиперсемию первичного (как в синекдохе) и не «приглушает» ее (как в метонимии или метафоре), значения в нем равноценны.

2.2.1. Основные типы символов по признаку микросемантических связей между реализуемыми в нем значениями

Основными типами символов по признаку микросемантических связей между реализуемыми в нем значениями являются метафорический и метонимический символ.

Метонимические символы подразделяются на:

1) Гипо-гиперонимические, например, косьба как символ работы вообще в «Mowing» Р.Фроста. Символ фиксирован в заголовке и может быть получен также с помощью редукции пропозиции до уровня имени. Схематически связи в этом символе можно представить следующим образом: mowing -> any kind of labor (гиперонимия: вид-род); возможно дальнейшее развитие символа в сторону спецификации: any kind of labor -> labor of the mind and spirit (гипонимия: род-вид).

В случае гипо-гиперонимических символов все содержание прямого значения включается в переносное на правах его гипосемы, в состав которой входит также понятие об отношении, связывающем агент и референт.

2) Синекдохальные, например, одинокая крепость на равнине, часовня в лесу как символы Испании в поэме «Spain 1937» У.Х.Одена (The fortress like a motionless eagle eyeing the valley, / The chapel built in the forest...).

Прямые образные значения символов обобщаются до уровня содержательных понятий, которые, в свою очередь служат характеристике конкретного единичного референта: [fortress -> strength, vigilance, bellicosity (метонимия: предмет-признак)] -> Spain (синекдоха: часть-целое), [chapel in the forest -> deep innate religiousness (метонимия: предмет-признак в сочетании с архетипической метафорой «лес-подсознание»)] -> Spain (синекдоха: часть-целое).

В случае синекдохальных символов все содержание прямого значения включается в переносное на правах его гипосемы, в состав которой входит также понятие об отношении, связывающем агент и референт.

3) Метонимические стереотипные с жесткой и сильной импликацией переносного значения. Эти символы основаны на транспозиции имени агента на *непосредственно имплицлируемый агентом признак* или на *предмет, связанный с агентом существенным отношением*, который и составляет референт символа. Агент и референт являются непосредственными или близкими предикатами друг друга.

Например, крыса является стереотипным символом упадка, порчи и тлена. Возьмем отрывок из «The Fire Sermon» из «The Waste Land» Т.С.Элиота: A rat crept softly through the vegetation / Dragging its slimy belly on the bank / While I was fishing in a dull canal / Musing upon the king my brother's wreck / And the king my father's death before him. / White bodies naked on the low damp ground / And bones cast in a little dry garret, / Rattled by the rat's foot only, year to year.

Метонимическая транспозиция обусловлена существенными для понятия «крыса» признаками: rat -> delapidated places, damage of foodstuffs, feeding on carrion, etc. (метонимия: предмет-сопутствующие обстоятельства) -> decay, deterioration, decomposition (метонимия: обстоятельства-явления). Заметим, что метонимия в данном случае сочетается с синестезией, происходит совмещение коннотаций агента (крыса — отвращение, страх) и субстанционально-признакового референта.

У метонимических символов с сильной и жесткой импликацией переносного значения гипосема интенционала переносного значения пересекается с жестким или сильным импликационалом прямого значения (его культурно-стереотипной символической аурой), причем эти точки корреляции — «порожающие семы» исходного значения становятся главными спецификаторами в составе интенционала нового значения.

4) Метонимические авторские со свободной импликацией переносного значения, основанные на транспозиции имени агента на *опосредованно имплицлируемый агентом признак* или на *предмет, связанный с агентом опосредованным отношением*, который и составляет референт символа. Агент и референт в этом случае не являются непосредственными или близкими

предикатами друг друга. Такие символы предполагают наличие более чем одного промежуточного звена в транспозиции, «промежуточных» референтов-агентов, для которых признаки действительных агента и референта являются существенными или ядерными.

Например, запах свежескошенного сена в «Population Drifts» К.Сандберга символизируют полнокровие, «страсть к жизни»: new-mown hay smell and wind of the plain made / her a woman whose ribs had the power of the hills in / them and her hands were tough for work and there / was passion for life in her womb / ...it is the new-mown hay smell calling / and the wind of the plain praying for them to come / back and take hold of life again with tough hands / and with passion.

Схематически связи в этом символе можно представить следующим образом: new-mown hay smell -> mowing (метонимия: результат-действие) -> farmer's work (*промежуточный референт-агент*) (гиперонимия: вид-род) -> strength and good health (метонимия: действие-сопутствующие признаки и действие-результат) -> full-blooded life (метонимия: признаки-явление).

Второй символ является метафорическим стереотипным: wind of the plain -> freedom and unrestrained energy -> full-blooded life.

В случае метонимических символов со свободной авторской импликацией переносного значения (импликацией несущественных признаков агента) точки корреляции, соответствующие гипосеме переносного значения, фиксируются в слабом импликационале прямого значения (индивидуальном символе данного автора, «символической переменной»).

5) Метонимические архетипические со свободной импликацией переносного значения. Например, золотая ветвь из «Sailing to Byzantium» У.Б.Йетса, символизирует бессмертие и счастье: Once out of nature I shall never take / My bodily form from any natural thing, / But such a form as Grecian goldsmiths make / Of hammered gold and gold enameling / To keep a drowsy Emperor awake; / Or set upon a golden bough to sing / To lords and ladies of Byzantium / Of what is past, or passing, or to come.

Схематически связи в символе «золотая ветвь — счастье и бессмертие» можно представить следующим образом: golden bough -> «golden bough» broken off the Tree of Life which gives happiness and immortality to its owner (аллюзия к мифу) -> happiness and immortality (мифо-метонимия: предмет-признак). Прямое значение имплицитно подразумевает производное со свободной вероятностью.

Архетипический характер носит также лес как символ небытия и смерти в «Stopping by Woods on a Snowy Evening» Р.Фроста: the woods -> a strange world inhabited by dangerous creatures, the place for initiation [Бидерман Г. 1996], the path to the kingdom of the dead [МНМ 1988] (метонимия: предмет-признак) -> death (метонимия: причина-следствие, средство-результат). Заметим, что метонимия в данном случае сочетается с метафорой: the woods (агент) -> darkness, mystery, fear, enticing beauty (основание) -> death (референт).

В случае метонимических символов со свободной архетипической импликацией переносного значения (метонимических архетипических) точки корреляции фиксируются в свободном импликационале прямого значения (его архетипической символической ауры), они же соответствуют гипосеме переносного.

Как можно видеть, близость смысловых ядер — интенционалов — прямого и переносного значений различна у разных типов метонимических символов.

Метафорические символы подразделяются на:

1) Синестезические, например, символизм сада роз («the rose-garden») со значениями «любовь», «счастье» в «Burnt Norton» Т.С.Элиота: Footfalls echo in the memory / Down the passage which we did not take / Towards the door we never opened / Into the rose-garden.

В данном случае имеет место эмотивная синестезия: внешние ощущения сближаются со сложным внутренним психическим явлением по сходству эмоциональной оценки. Схематически связи в этом символе можно представить следующим образом: the rose-garden (агент) -> beauty and fragrance (основание)-> bliss -> love (референт).

В эту же группу мы включаем звуковые символы³¹.

В случае синестезических и звуковых символов точки корреляции относятся к коннотативному компоненту прямого значения либо связаны с восприятием звуковой оболочки, они же соответствуют гипосеме переносного. Например, «генеративную» функцию в символе «the rose-garden — love» выполняют семы коннотативного компонента прямого значения «the rose-garden», связанные с его интенционалом связями сильной импликации. В структуре переносного значения символа «love» эти семы находятся уже в непосредственной близости к интенционалу — в области жесткого импликационала.

2) Метафорические стереотипные с жесткой и сильной импликацией переносного значения. Эти символы основаны на транспозиции имени агента на референт на основании сходства их существенных признаков. При транспозиции происходит перенос ядерных и существенных признаков агента на референт, причем эти признаки входят также в ядро значения референта или являются существенными для него.

Например, в «Train to Dublin» и «Trains in the Distance» Л.Макнуса поезд выступает как символ времени, а также судьбы, рока (The train rhythm never relents, the telephone posts / Go striding backwards like the legs of time;...(the chugging wheels) brought us assurance and comfort all the same, / And in the early night they soothed us to sleep, / And the chain of the rolling wheels bound us in deep / Till all was broken by that menace from the sea, / The steel-bosomed siren calling bitterly). Схематически связи в этом символе можно представить следующим образом: train (агент) -> motion (основание) -> time (референт); train (агент) -> passivity of passengers, dependence (основание) -> doom (референт). Это символ с жесткой и сильной импликацией переносного значения.

Стереотипный характер носит также такие метафорический символ «свет — божественное откровение» из «Four Quartets» Т.С.Элиота, а также символы «ночь — смерть» внутри аллегорических контекстов в «Ode to the Confederate Dead» А.Тейта и «Do Not Go Gentle Into That Good Night» Д.Томаса. Метафора в

этих случаях сочетается с синестезией, происходит совмещение коннотаций агента и референта.

В метафорических символах с жесткой и сильной стереотипной импликацией переносного значения точки корреляции двух значений соответствуют жесткому и сильному импликационалу первичного значения, они же составляют гипосему переносного.

3) Метафорические авторские со свободной импликацией переносного значения. В основании переноса лежит сходство семантических признаков, *не являющихся существенными либо для агента, либо для референта, либо для них обоих*. Эти символы предполагают опосредованную транспозицию имени агента на референт: транспозиция проходит через промежуточные звенья, «промежуточные» референты-агенты, для которых признаки действительных агента и референта являются существенными или ядерными.

Например, «священный город Византия» символизирует для У.Б.Йетса рай (I have sailed the seas and come / To the holy city of Byzantium. / O sages standing in God's holy fire / As in the gold mosaic of a wall, / Come from the holy fire, perne in a gyre, / And be the singing-masters of my soul. / Consume my heart away; sick with desire / And fastened to a dying animal / It knows not what it is; and gather me / Into the artifice of eternity.)

Схематически связи в этом символе можно представить следующим образом: [the imaginary «holy city of Byzantium» -> the real Byzantine empire (аллюзия)] (агент) -> flourishing of art, poetry and philosophy -> *the realm of beauty, intellect, lofty spirit (промежуточный референт-агент)* -> beauty, intellect, lofty spirit (основание) -> paradise (референт). Такой признак, как процветание науки, искусства и философии не является необходимым для традиционного представления о рае, поэтому при восприятии символа восполняется промежуточное звено, для которого этот признак является существенным. Заметим, что референт — «рай», со своей стороны, сам наделяет агент таким важным семантическим признаком как «вечность».

Крик как символ начала, объединяющего внешний мир и сознание из «Not Ideas About the Thing but the Thing Itself» и «The Course of a Particular» У.Стивенса также является метафорическим со свободной импликацией переносного значения: At the earliest ending of winter, / In March, a scrawny cry from outside / Seemed like a sound in his mind / He knew that he heard it, / A bird's cry, at daylight or before, / In the early March wind [«Not Ideas...»].

Схематически связи в этом символе можно представить следующим образом: cry (агент) -> [[a scrawny (bird's) cry from outside (*промежуточный агент*) -> a call of some strange creature] -> arouses, perturbs the mind (*промежуточное основание*) -> gets a response from inside, an inside «cry» (*промежуточный референт*)] (основание) -> the property uniting the outer world and the consciousness (референт).

В случае метафорических символов со свободной авторской импликацией переносного значения точки корреляции двух значений соответствуют свободному или слабому импликационалу первичного значения (символическим переменным значения слова).

4) Метафорические архетипические со свободной импликацией переносного значения.

Например, в «Tides» М.Хэмберджера море символизирует цикл жизни и циклическое время:...I cursed the roundness of this earth, I raged / At every self-perpetuating motion, / Hated the sea, that basher of dumb rock / For all her factory of weeds and fishes, / The thumps, the thuds, the great reverberations— / Too much in rhythm; jarring, but by rote...

Заметим, что океан (море) являющийся архетипом хаоса, мира до творения и после конца его существования, места обитания богов [МНМ 1988], часто символизирует хаос, многообразие, бесконечный цикл времени, глубокую древность, зарождение жизни, разрушение, смерть.

Схематически связи в символе «море-цикл времени» можно изобразить так: the sea (агент) -> 1) tides and ebbs, to and fro, rhythmic movements and sounds;

2) alternation of production and destruction of living creatures (*промежуточный референт-агент*) -> repetition, cycle (основание) -> cyclic time (референт).

В метафорических символах со свободной архетипической импликацией переносного значения точки корреляции двух значений соответствуют свободному импликационалу первичного значения, они же составляют гипосему переносного.

Как можно видеть, близость интенционалов прямого и переносного значений в метафорических символах также различна.

2.2.2. Подробный анализ примеров метонимической символики в поэзии

Проанализируем подробно несколько поэтических отрывков, дающих примеры типичных метонимических символов.

The Thousand Things
 Dry vine leaves burn in an angle of the wall.
 Dry vine leaves and a sheet of paper, overhung by the green vine.
 From an open grate in an angle of the wall
 dry vine leaves and dead flies send smoke up
 into the green vine where grape clusters go ignored by lizards...
 ...Dead flies go,
 paper curls and flares,
 Spanish toffee sizzles and the smell has soon gone over the wall.
 A naked child jumps over the threshold, waving a green spray
 of leaves of vine [FBMV 1970: The Thousand Things].

Содержательно-понятийная сторона образов «dry vine leaves», «green vine leaves», «fire» обнаруживает устойчивые метонимические культурно-стереотипные смыслы (сок листьев и плодов растений (особенно винограда), также как и кровь, издревле символизировали жизнь, сухие листья, также как и кости — смерть, огонь — погребение и очищение). В поэтической картинке они выступают как центральные символы, группирующие вокруг себя ряд вспомогательных образов: «dead flies, Spanish toffee», с одной стороны, и «grapes, a naked child», с другой. Общий символический смысл — умершее уничтожается, очищается огнем, живое приходит на смену мертвому.

Отмечается метонимическая связь между прямым, конкретным и переносным, абстрактным значениями символов:

1) »dry vine leaves« = dead vine leaves -> dead vines (синекдоха: часть-целое) -> the dead (гипо-гиперонимия: род-вид).

2) »green vine leaves« = live vine leaves -> live vines (синекдоха: часть-целое) -> living plants and creatures generally (гипо-гиперонимия: род-вид) -> life (предмет-признак).

3) »fire« -> burning dry, dead things (метонимия: предмет-действие) -> «ritual funeral fire» (древнейшая ритуальная метонимия) -> purification of the dead, clearing the way for new life (метонимия: средство-действие-результат).

Бросятся в глаза этимологические соответствия рус. «огонь», но и.-е. *ngnis— «негниющий»; англ. fire, и.-е. *reuog «огонь», но лат. purus «чистый». По наблюдению О.Н.Трубачева *ngnis— и *reuog— первоначально были атрибутами огня (цит. по [Маковский 1996]).

В результате переноса происходят следующие преобразования: интенционалы прямых значений двух первых символов порождают более абстрактные значения, входя в них на правах гипосем: засохшие листья — погибшая ветвь — погибшие растения и твари, зеленые листья — живая ветвь — живые растения и твари — жизнь. В третьем символе порождающими являются семы свободной импликации ядра прямого значения, они и составляют гипосему переносного: огонь — погребение мертвых — расчищение дороги для живого.

Mowing

There was never a sound beside the wood but one,
 And that was my long scythe whispering to the ground.
 What was it it whispered? I knew not well myself;
 Perhaps it was something about the heat of the sun,
 Something, perhaps, about the lack of sound -
 And that was why it whispered and did not speak.
 It was no dream of the gift of idle hours,
 Or easy gold at the hand of fay or elf:
 Anything more than the truth would have seemed too weak
 To the earnest love that laid the swale in rows,
 Not without feeble-pointed spikes of flowers

(Pale orchises), and scared a bright green snake.
 The fact is the sweetest dream that labor knows.
 My long scythe whispered and let the hay to make
 [Frost 1913: Mowing].

В качестве примера приведен отрывок из стихотворения Р.Фроста. В данном случае олицетворяются абстрактно-понятийное сочетание «the earnest love» и субстанционально-признаковое имя «labor». Заметим, что «the earnest love» само по себе является результатом поэтического переподчинения с контракцией выражения смысла (the earnest love <— the love of earnest labor) и воспринимается как экспликационное сочетание с метонимическим эпитетом («синтагматическая» смежность).

Стихотворение может показаться ясным и однозначным. Однако, лежащее на поверхности содержание не исчерпывает смысла стихотворения. Часто в поэзии Фроста описание природы и фермерского труда носит характер аллегии либо иллюстрации с отвлеченным смыслом (ср. смысл данного примера «The fact is the sweetest dream that labor knows»), которая в большинстве стихотворений в конечном счете вырастает в абстрактный «концептуальный» символ.

Основным символом в стихотворении является «косьба — любой (творческий) труд». Символ фиксирован в заголовке и может быть получен также с помощью редукции пропозиции до уровня имени. Производный синтагматический символизм составляет смысл стихотворения: «любовь и серьезное отношение к косьбе как физическому труду (*the earnest love that laid the swale in rows*) — любовь и серьезное отношение к любому труду, в частности к творческой деятельности», «правдивое описание природы без прикрас (*The fact is the sweetest dream that labor knows. / My long scythe whispered and let the hay to make*) — создание правдивой «невывдуманной» поэзии».

Критик Дж.Парини отмечает приверженность Р.Фроста к синекдохам, приводя цитату из письма поэта: «If I must be classified as a poet, I might be called a Synecdochist, for I prefer the Synecdoche in poetry — that figure of speech in which we use a part for a whole». Дж.Парини видит в данном стихотворении типичный

пример «синекдохального» символа, в котором «косьба выступает вместо сложной мыслительной и духовной деятельности», прежде всего, поэтического творчества [Parini 1993: 264-265]. По классификации Ц.Тодорова в данном случае имеет место «пропозициональный символизм» основанный на генерализации — переносе «вид-род». Такого типа символ-пропозиция представляют собой частный пример, иллюстрацию общего, родового [Todorov 1983a]. Символ может развиваться дальше, генерировать новые значения: генерализация становится «схемой» и дает основание для новой «партикуляризации» — перенос «род-вид». Мы придерживаемся трактовки Тодорова.

Вероятно, прямое значение символа подвергается следующим преобразованиям (напомним, что символ-пропозиция редуцирован до имени): mowing -> any kind of labor (метонимия: вид-род) -> labor of the mind and spirit (метонимия: род-вид) -> writing poetry (метонимия: род-вид). Заметим, что если расценить последнее значение как основное и пропустить промежуточные трансформации, то можно говорить о метафорическом символе «mowing-writing poetry» (С.Ф. аналогичные рассуждения по поводу метонимий в [Гинзбург 1985, ОР 1986]).

Семантические процессы в символе: «mowing -> any kind of labor» — гиперсема прямого значения соответствует интенционалу производного; «any kind of labor -> labor of the mind and spirit» — интенционал исходного значения входит в производное на правах гиперсемы, те же процессы отмечаются в третьем переносе. Все значения равноценны, наблюдается их сложение и совмещение, обеспечивающее высокую содержательную емкость символа.

The hand that signed the paper felled a city;
 Five sovereign fingers taxed the breath,
 Doubled the globe of dead and halved a country;
 These five kings did a king to death.
 The mighty hand leads to a sloping shoulder,
 The finger joints are cramped with chalk;
 A goose's quill has put an end to murder
 That put an end to talk.
 The hand that signed the treaty bred a fever,

And famine grew, and locusts came;
 Great is the hand that holds dominion over
 Man by a scribbled name.
 The five kings count the dead but do not soften
 The crusted wound nor stroke the brow;
 A hand rules pity as a hand rules heaven;
 Hands have no tears to flow [АнПРП 1984: The Hand...].

Пример представляет собой стихотворение Д.Томаса, исполненное анти-военным и анти-монополистским настроением. Интенционал имени «the hand» имеет устойчивые архетипические импликации: рука соотносится с Богом, творцом Вселенной [Маковский 1996б]. В стихотворении это имя выступает как ядерный образ — образ части, выступающей вместо безобразного, анонимного целого (синекдоха): «the hand -> anonymous ruler». Наблюдается также дополнительная партикуляризация этого образа: «five fingers», «a goose's quill». Образы непосредственно эксплицируются эпитетами «mighty, great (hand), sovereign (fingers)», метафорой «five kings». Характерна последующая антитегическая экспликация «the mighty hand leads to a sloping shoulder», «the finger joints are cramped with chalk», «great is the hand that holds dominion over / Man by a scribbled name».

По мере развития контекста образ усложняется: рука не только разрушает города, убивает и карает, но и насыляет лихорадку, голод, саранчу и даже управляет состраданием. Производное значение синекдохи «the hand — anonymous ruler» предполагает дальнейшие метонимические трансформации в сторону обобщения и абстрагирования. В контексте последнего четверостишия синекдоху правомерно рассматривать уже как метонимический символ: «the hand» -> anonymous ruler (синекдоха: часть-целое) -> a group of authorized people (синекдоха: единичный член группы-группа) -> power (метонимия: лица-признак) -> superior evil might (which took over God's omnipotency and rules the dead and the living) (метонимия: признак-ирреальная абстрактная сила).

Данный пример обнаруживает соединение тропа (синекдохи) с метонимической символизацией. Наблюдается семантическое включение

интенционала первичного значения во вторичные, но и его нерастворимость во вторичных значениях, равноправие с ними.

Brainstorm

The house was shaken by a rising wind
 That rattled window and door. He sat alone
 In an upstairs room and heard these things...
 ...the crows came down from their loud flight
 To walk along the roof-tree overhead.
 The house was talking, not to him, he thought,
 But to the crows; the crows were talking back
 In their black voices. The secret might be out:
 Houses are only trees stretched on the rack.
 And once the crows knew, all nature would know.
 Fur, leaf and feather would invade the form...
 Wine tear the wall, till any straw-borne storm
 Could rip both roof and roof-tree off and show
 Naked to nature what they had kept warm.
 He came to feel the crows walk on his head
 As if he were the house, their crooked feet
 Scratched, through the air, his scalp. He might be dead...
 While in his ruins of wiring, his burst mains,
 The rainy wind had been set free to blow
 Until the green uprising and mob rule
 That ran the world had taken over him,
 Split him like seed, and set him in the school,
 where any crutch can learn to be a limb.
 Inside his head he heard the stormy crows
 [FBMV 1970: Brainstorm].

В стихотворении Х.Немерова «Brainstorm» наблюдается сложная образность. На фоне реалистического образа грозы сосуществуют два фантастических образа, составляющие структуру развернутого сравнения (с синтаксическим центром «He came to feel the crows walk on his head / As if he were the house»). Первый образ — воображаемая поэтическая картинка дома, разрушающегося под натиском сил природы, является образом сравнения, агентом. Второй образ, референт сравнения, сюрреалистичен, он представляет тело героя, которое подобно дому разрушается стихийными природными силами, расчленяется, и «проходит науку», как расчлененная форма может воплощаться в новые сочленения. В основании переноса лежит синестезическое ассоциирование ощущений, вызванных физическими процессами, с

психическим состоянием по сходству интенсивности и оценки. Заметим, что сравнение обратимо: человек уподобляется дому, но и дом олицетворяется (ср. «The house was talking, not to him, he thought, / But to the crows»).

«Вторжение» внешнего мира в психику героя и идентификация его с разрушающимся домом стало возможным благодаря воронам, которые в стихотворении являются символом грозы, разрушительной стихии и смерти, а также символом связующего начала между миром природы и миром человека (этот символический смысл присутствует также в образе дома). Заметим, что в структуре основного значения слова «crow» присутствуют архетипические и культурно-стереотипные ассоциации — «посредник между мирами — небом, землей, загробным царством; прорицатель» [МНМ 1988]. В поэтическом тексте слово «crow» выступает как многозначный символ, который создается следующими семантическими цепочками:

1) »crows» -> croaking and disquiet behaviour during the storm (метонимия: предмет-свойство). Croaking and disquiet behaviour -> storm (метонимия: сопутствующее обстоятельство-явление) либо calling, bringing on the storm -> storm (мифо-метонимия: следствие-причина).

2) crows calling or bringing on storm -> crows calling or bringing on disruction, ruin and death (метонимия: явление-сопутствующие обстоятельства) -> disruction, ruin and death (метонимия: причина -> следствие).

3) the crows on the roof of the house, talking to the house -> inhuman (the crows) meeting and communing with human (the house) (метонимия: предмет-признак) -> the crows and the house as mediators between nature and man (метафора по сходству функций).

Семантические процессы в символе: в метонимическом переносе «crow — storm, destruction, death» прямое значение имплицитно переносное с сильной и свободной вероятностью. Сема «storm» относится к области сильного импликационала, а семы «destruction» и «death» (архетипические) относятся к области свободного импликационала прямого значения символа «crow» — bird. Они составляют гипосемы производных символических значений «crow —

storm, destruction, death». В метафорическом (функциональном) переносе «crow — mediator» сема «croak» (talk, commune), относящаяся к области сильного импликационала прямого значения, включается в интенционал производного на правах гипосемы. И прямое, и все переносные значения символа одинаково значимы в тексте стихотворения.

Time and the bell have buried the day,
 The black cloud carries the sun away.
 Will the sunflower turn to us, will the clematis
 Stray down, bend to us, tendril and spray,
 Clutch and cling?
 Chill fingers of yew be curled
 Down on us? After the kingfisher's wing
 Has answered light to light, and is silent, the light is still
 At the still point of the turning world
 [Eliot 1963: Burnt Norton 179-180].

Отрывок взят из части «Burnt Norton» из «Четырех квартетов» Т.С.Элиота, философской поэмы о времени и бытии. Названные растения представляют собой традиционные символы индо-европейской культуры. В соответствии с внутренней логикой повествования они выстраиваются Элиотом в образно-понятийный ряд. Два из них основаны на метонимо-метафорических связях, последний — на метонимических связях.

1. а) sunflower -> turning the face to the sun (метонимия: вещь-свойство) -> love for the God of the Sun (Apollo) (мифо-метонимия: следствие-причина + олицетворение) -> love (метонимия: частное-общее). б) sunflower -> sun (метафора: внешнее сходство) -> brightness and intensity (метонимия: вещь-признак) -> «love and affection» (синестезия: ассоциирование ощущений, связанных с физическими свойствами предмета, с чувством по сходству интенсивности и оценки).

2. а) clematis -> earth (метонимия: смежность) б) bonds (метафора: сходство свойств — опутывание) -> daily cares (метафора: сходство свойств физического объекта со свойствами социально-психологического явления).

3. а) yew -> «the tree with poisonous berries» (метонимия: предмет-признак), б) »the tree of death whose branches were used as wreaths for the sacrificial bulls» (ритуальная метонимия), в) »material used for long-bows, deadly weapons» (метонимия: материал-изделие), г) an evergreen often planted in churchyards (метонимия: место-объект). а), б), в), г) -> death (метонимия по крайней мере по четырем типам связей: предмет-свойство, предмет-функция, инструмент-действие-результат, соположенность). Толкования из [Garai 1973, Vries 1983].

Принцип сложения конкретного и абстрактного значений действует и в данном случае. В результате появляются емкие символы-образы. Символическое содержание первого уровня имплицитно второй план, которому мы предлагаем следующую интерпретацию: человек «обречен» на свою жизнь, бытие протекает по законам повторения — счастье любви, повседневные заботы и смерть составляют вечный «безвременный» круговорот. Характерен образ зимородка, крыло которого мелькнуло в ответ свету и «умолкло». Времени нет: свет всегда находится «в спокойной точке вращения мира».

The use of tragedy: Lear becomes as tall as the storm he crawls in,
And a tortured Jew became God.
[АмППИ 1983, Jeffers: The World's Wonders, 257].

Данный отрывок представляет собой заключительные строки стихотворения, структура которого изобилует аллегорическими и аллюзивными вкраплениями. Две строки, отсылающие к двум легендарным сюжетам, аналогичны по своей синтаксической структуре, содержат сходные антитезы: Lear — storm (suffering) — tall, Jew — torture — God (общая схема a man — pain — greatness). Их абстрактный переносный смысл — страдание есть путь к величию и бессмертию.

Имя собственное Лир имеет единичное денотативное значение, а также обобщенное сигнификативное значение — страждущий и униженный праведник. Последнее делает возможным переносную актуализацию этого

имени: 1) его транспозицию на конкретное лицо (автономазия); 2) дальнейшую сигнификацию — генерирование новых абстрактных значений (метонимический символизм, в данном случае это характерные для западной традиции конвенциональные обозначения святости, добродетели). В приведенном примере реализуется вторая возможность, король Лир — метонимический символ. Фраза «замученный иудей», которая может восприниматься как табуированное обозначение Христа, также представляет собой метонимический символ.

2.2.3. Подробный анализ примеров метафорической символики в поэзии

Проанализируем подробно несколько отрывков с ярко выраженной метафорической символикой. Начнем отрывком из произведения Т.С.Элиота «Four Quartets», «Burnt Norton».

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind...
... Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
Into our first world, shall we follow
The deception of the thrush? Into our first world.
There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure, over the dead leaves,
And the bird called, in response to
The unheard music hidden in the shrubbery,
And the unseen eyebeam crossed, for the roses
Had the look of flowers that are looked at...
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.
Then a cloud passed, and the pool was empty
[Eliot 1963: Burnt Norton 175-176].

Первым семантическим центром в отрывке является развернутый образ — поэтическая картинка путешествия в «сад роз». Последний представляет собой

аллюзию на библейский райский сад и одновременно является символом любви (заметим, что слово «роза» в языке имеет устойчивые культурно-стереотипные импликации: «радость, любовь, блаженство, тишина, тайна» [МНМ 1988]). Посещение сада роз никогда не было осуществлено в реальности, но ретроспективно в воображении автор и его спутница идут туда, следуя зову дрозда. Дрозд является вспомогательным символом, означающим божественного посредника между настоящим, реальным миром и духовным, надвременным миром. В саду автор и его спутница осознают таинственное присутствие анонимных невидимых «их», которые характеризуются как «dignified, moving without pressure, over the dead leaves». Возможно, это тени несбывшегося, воображаемого прошлого — сам автор и его спутница в юности, может быть, это тени умерших близких или добрые духи из детских фантазий.

Схематически связи в основном символе можно представить следующим образом: «the rose-garden» -> utmost beauty and fragrance -> delight, bliss -> love (метафора-эмотивная синестезия: внешние ощущения сближаются со сложным внутренним психическим явлением по сходству эмоциональной оценки). Как можно видеть, «генеративную» функцию в этом случае выполняют семы коннотативного компонента прямого значения «the rose-garden», связанные с его интенционалом связями сильной импликации. В структуре переносного значения «the rose-garden — love» эти семы находятся уже в непосредственной близости к интенционалу — в области жесткого импликационала.

Второй семантический центр отрывка составляет развернутый образ пруда, наполненного водой «из солнечного света» («water out of sunlight»), с кротко («quietly») растущим в нем лотосом и поверхностью, сияющей «из сердца света» («out of heart of light»). Отметим устойчивую стереотипную семантику слова «свет» — «божественная животворящая сила» и слова «лотос» — «чистота, духовность, смиренномудрие» [МНМ 1988]. Очевидно, эти образы, взятые в совокупности, претерпевают следующие символические трансформации прямых значений: 1) »the pool filled with water out of sunlight» -> heavenly light transferred to earth fills the pool -> heavenly light illumines the spirit, causes revelation

(метафора-синестезия: ассоциирование ощущений от физического явления с психическим состоянием на основании эмоциональной оценки). Заметим, что переносы имен с физических объектов на психические концепты на основании ощущений, связанных спонятием «свет», достаточно часты; 2) »the lotos» -> white colour, purity -> purity of spirit (метафора: сходство свойств); а также light engenders a lotos -> heavenly light purifies the spirit; the lotos rises (grows) -> spirit grows.

С нашей точки зрения, образы «the rose-garden» и «the pool filled with water out of sunlight» нельзя рассматривать как метафоры, поскольку в данном случае нет транспозиции по сходству. Как ядерные образы сада роз и пруда, наполненного водой солнечного света, так и вспомогательные образы не метафоричны, а сюрреалистичны. Они реальны в измерении «фантастической реальности», инобытия воображения. Вместе с тем очевидно, что в качестве символов они метафоричны, ибо связи между прямыми и переносными символическими значениями в них метафорического типа.

Следующий пример метафорической символики представляет собой отрывок из стихотворения Р.Фроста «Birches».

So was I once myself a swinger of birches
 And so I dream of going back to be.
 It's when I am weary of considerations,
 And life is too much like a pathless wood
 Where your face burns and tickles with the cobwebs
 I'd like to get away from earth awhile
 And then come back to it and begin over...
 I'd like to go by climbing a birch tree
 And climb black branches up a snow-white trunk
 Toward heaven, till the tree could bear no more,
 But dipped its top and set me down again.
 That would be good both going and coming back
 [АмПП 1983: Birches].

Центральный символ этого стихотворения — катание на березах, единство подъема и спуска, верха и низа. Заметим, что культурно-стереотипные импликации такой фундаментальной пространственной оппозиции, как «верх-низ», в данном случае явно недостаточны и должны быть дополнены

древнейшими смыслами: верх — место обитания богов, высших духовных существ, низ — место земной, материальной жизни человека.

Как и в ранее взятом для примера стихотворении Р.Фроста «Mowing», здесь мы наблюдаем пропозициональный символизм. Однако, если символ «mowing», полученный в результате редукции пропозиции, носил характер иллюстрации частным общего, то полученный таким же образом символ в «Birches» — «swinging the birches» носит характер метафоры, уподобления физического действия психическому по сходству. Изобразим преобразования прямого значения символа при переносе схематически:

«swinging the birches» -> unity of rise and fall, going up and going down -> up and down = spirit and body -> changing orientation from material to spiritual life and vice versa -> harmony of spirit and body (метафора: сходство физического действия с психическим).

С точки зрения семантических процессов в символе отмечается следующее: точки корреляции (основание метафоры, общая семантическая часть) «up and down» вычлняются из жесткого импликационала прямого значения и включаются в интенционал переносного значения (гармония духа(верх) и тела(низ)). Прямое и метафорическое символические значения одинаково важны для понимания. Благодаря принципу сложения смысловая ценность символа очень велика.

В качестве примера мифо-метафорического символизма приведем хрестоматийное «Sailing to Byzantium» У.Б.Йетса.

That is no country for old men. The young
 In one another's arms, birds in the trees
 Those dying generations — at their song,
 The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
 Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
 Whatever is begotten, born, and dies.
 Caught in that sensual music all neglect
 Monuments of unaging intellect.
 An aged man is but a paltry thing,
 A tattered coat upon a stick, unless
 Soul clap its hands and sing, and louder sing
 For every tatter in its mortal dress,

Nor is there singing school but studying
 Monuments of its own magnificence;
 And therefore I have sailed the seas and come
 To the holy city of Byzantium.
 O sages standing in God's holy fire
 As in the gold mosaic of a wall,
 Come from the holy fire, perne in a gyre,
 And be the singing-masters of my soul.
 Consume my heart away; sick with desire
 And fastened to a dying animal
 It knows not what it is; and gather me
 Into the artifice of eternity.
 Once out of nature I shall never take
 My bodily form from any natural thing,
 But such a form as Grecian goldsmiths make
 Of hammered gold and gold enameling
 To keep a drowsy Emperor awake;
 Or set upon a golden bough to sing
 To lords and ladies of Byzantium
 Of what is past, or passing, or to come
 [Yeats 1958: Sailing to Byzantium].

Центральная тема стихотворения — бегство из реального, естественного мира, из западни бесконечного цикла рождения и смерти, утверждаемого и воспеваемого природой так, что «Caught in that sensual music all neglect / Monuments of unaging intellect». В реальном мире нет иной школы «пения» — поэтического творчества — чем изучение образцов древнего искусства («monuments of its own magnificence»). Душа поэта устремляется в «святой город Византию», который является для Йетса символом рая, древнего и вечного, где возможно духовное раскрепощение и ничем не ограничиваемое творчество. В строках, начинающихся с «O sages standing in God's holy fire...», содержится аллюзия на мозаичные иконы собора Св.Софии, выложенные на золоте. Поэт молит мудрецов придти из святого пламени и забрать его сердце в вечность, дав избавление от желаний и бременной, умирающей оболочки тела. И в райской Византии поэт мечтает стать уже не существом природы, но золотой птицей, сидящей на золотой ветви (символ вечности), поющей о вечных ценностях.

В стихотворении выделяются три смысловых оппозиции: 1) Ireland (natural world, present-day) — Byzantium (paradise, «artifice of eternity»). 2) »sensual singing»

things of nature — singing «monuments of undying intellect». 3) mortal bodily form («a tattered coat upon a stick») — immortal gold bird embodying the poet's soul.

Четыре основных символа обнаруживают следующие семантические трансформации:

1. Символ «Byzantium — paradise»: (the real empire of) Byzantium -> the imaginary «holy city of Byzantium» -> flourishing of art, poetry and philosophy -> the realm of beauty and intellect (is like) -> paradise (мифо-метафора: перенос свойств с реального объекта прошлого на индивидуальный мифологический концепт и последующий перенос этих свойств и положительных коннотаций на другой мифологический концепт). Большую роль играет в данном случае перенос положительно-оценочных коннотаций с прямого значения на символическое.

2. Символ «singing — art of poetry»: singing -> harmonious, artistic, producing words -> poetry (культурно-стереотипная метафора)

3. Символ «gold bird — immortal poet, singer of art and intellect»: 1) clockwork bird -> unaging, immortal -> immortal poet (индивидуально-авторская метафора, макроконтекст в ней не актуализирует отрицательных коннотаций, традиционных для этого образа); 2) clockwork bird -> made with intellect and artistism -> poet as a singer of art and intellect (индивидуально-авторская метонимия: предмет-признак-предмет).

4. Символ-аллюзия «golden bough — happiness and immortality»: «gold bough» -> broken off the Tree of Life it gives happiness and immortality to its owner (аллюзия к мифу) -> happiness and immortality (мифо-метонимия: предмет-признак).

Весьма распространенный пространственно-временной синкретизм, заимствования «пространственной» лексики временной сферой, отмечаемый практически всеми культурологами (в частности, А.Я.Гуревичем, Е.С.Яковлевой, С.М.Толстой), наблюдается и в символах. Проанализируем несколько примеров символов-хронотопов.

Центральным символом философского стихотворения М.Хэмберджера «Tides» (в русском переводе «Круговороты») является «море-время». Символ

отсылает нас к философии и семиотике времени (оппозиции цикличность — линейность):

...I cursed the roundness of this earth, I raged
 At every self-perpetuating motion,
 Hated the sea, that basher of dumb rock
 For all her factory of weeds and fishes,
 The thumps, the thuds, the great reverberations-
 Too much in rhythm; jarring, but by rote...
 I learned to listen; in the dark to look...
 Breed, hatch, digest your weeds and fishes, sea,
 Omit no beat, nor rise to tidal waves.
 Various enough the silences cut in
 Between the rock cave's boom and the small wader's cry [АнППП 1984: Tides].

Слово «море» («океан») на уровне языка содержит архетипическую ауру — связь с цикличностью, круговоротом времени (ср. также другая временная семантика моря: «океан» как архетип хаоса способствует порождению, но ревностно защищает «старый порядок» и препятствует новому, отсюда — неизменность и «законсервированность» древнейших форм жизни [МНМ 1988]).

Цикличность проявлений жизни моря: ритмические звуки, повторение одного и того же движения, воспроизведение одних и тех же форм жизни — поначалу раздражает героя. Характерно олицетворение моря — огромного, шумного, неразумного существа с ее фабрикой «водорослей и рыб». Но герой научился «слушать и смотреть во тьму» и замечать изменчивость в каждом новом воспроизведении. Заключительные строки стихотворения подсказывают вывод: ценен и важен каждый новый миг, неповторим каждый новый «удар» ритма времени и последующая «тишина».

Изобразим символ «море-время» схематически: «sea» -> 1) tides and ebbs, to and fro, rhythmic movements and sounds; 2) alternation of production and destruction of living creatures -> repetition, cycle -> cyclic time (хронотопическая метафора: сходство свойств физического объекта и абстрактной категории).

В отношении семантических процессов в содержании символа можно сказать следующее: точками корреляции между прямым и переносным

значением являются семы «repetition, cycle». Эти семы составляют область сильной импликации прямого значения и включаются в интенционал переносного на правах гипосемы. Оба значения равноценны и составляют единство конкретного и абстрактного в содержании символа.

Here is a room with heavy-footed chairs,
 A glass bell loaded with wax grapes and pears,
 A polished table, holding down the look
 Of bracket, mantelpiece, and marbled book.
 Staying within the cluttered square of fact,
 I cannot slip the clumsy fond contact:
 So step into the corridor and start,
 Directed by the compass of my heart.
 Although the narrow corridor appears
 So short, the journey took me twenty years...
 I reached the end but, pacing back and forth,
 I could not see what reaching it was worth.
 In corridors the rooms are undefined:
 I groped to feel a handle in the mind...
 That simple handle found, I entered in
 The other room, where I had never been.
 I found within it heavy-footed chairs,
 A glass bell loaded with wax grapes and pears,
 A polished table, holding down the look
 Of bracket, mantelpiece, and marbled book.
 Much like the first, this room in which I went.
 Only my being there is different [FBMV 1970: The Nature of Action].

Стихотворение Т.Ганна содержит два центральных символа-хронотопа с устойчивыми культурно-стереотипными ассоциациями: «комната — неподвижность, неизменная материальная данность» и «коридор — движение, развитие, поиск нового».

Описание «первой» комнаты завершается фразой: «Staying within the cluttered square of fact, / I cannot slip the clumsy fond contact». Генетивная метафора в первой синтагме носит характер контаминации свободного сочетания и фразеологизма: «cluttered square of fact» <— matter-of-fact (room cluttered with furniture). Отметим также сложное сочетание эмоций, которое вызывает комната у героя — оксюморон «the clumsy fond contact» во второй синтагме обнаруживает комбинацию отрицательно— и положительно-оценочных

коннотаций. Не видя развития в пределах загроможденной комнаты, герой выходит в коридор и идет, направляемый «компасом сердца».

Прохождение по узкому коридору, вероятно, сопряженное с трудностями, «длилось двадцать лет» (прямое указание на хромотопический перенос). Наконец, герой входит в комнату, где он «никогда не был». Он замечает, что обстановка во «второй» комнате точно такая же, как в предыдущей, но утверждает: «*my being there is different*». Общий символический смысл стихотворения, вероятно, состоит в диалектике жизненного развития: человек возвращается к исходной точке, но в новом качестве, позволяющем ему по-новому осмыслить бытие.

Схематически преобразования прямых значений центральных символов можно представить следующим образом: 1) »room« -> *confined space within four walls with furniture* -> *unchangeability, stability* -> *motionlessness, rest* -> *stagnation of a man* (хромотопическая метафора: перенос свойств неодушевленного объекта на восприятие времени и поведение человека во времени). 2) »corridor« -> *confined narrow passage leading from one place to another* -> *motion, instability* -> *movement* -> *progress of a man* (хромотопическая метафора с тем же видом переноса).

Семы «*unchangeability, stability*» и «*motion, instability*» являются точками корреляции символических значений. Они относятся к области сильного импликационала прямых значений и составляют гипосемы интенционалов переносных метафорических значений. В стихотворении и прямые, и переносные значения одинаково важны.

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
 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...
 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 travelled by,
 And that has made all the difference
 [Frost 1916: The Road Not Taken].

Слова со значениями «дорога», «путь», «путешествие» имеют устойчивую архетипическую ауру, ср. архетипический сюжет путешествия — движения от дома к неким сакральным ценностям, сопряженного с опасностями и приключениями; «трудная дорога» означает также подвижничество, искупление [МНМ 1988], а также культурно-стереотипные метафорические ассоциации с жизнью (ср. He got a head start in life. He's without direction in his life. I'm where I want to be in life. I'm at a crossroads in my life. He'll go places in life. He's never let anyone get in his way. He's gone through a lot in life)³². Поэтический текст вполне понятен и не усложнен тропами. Столкнувшись в лесу с развилкой дорог, герой долго решает, по которой из них идти. Наконец, он предпочитает менее протоптанную дорогу, сожалея, что не может пойти по двум дорогам сразу. В заключительном четверостишии проводится мысль, что сожаление о непройденной дороге не исчезнет, сохранится на всю жизнь. Простое с первого взгляда стихотворение имеет символический смысл, свидетельствующий о мудрости поэта, тонком понимании им психологии человека. Человек склонен к идеализации: в начале жизненного пути он идеализирует «непротоптанную дорогу», в конце — возвеличивает «дорогу, по которой не пошел».

Схематически связи в символе «road — life, lot» можно представить следующим образом: «road» -> path connecting one point in space with the other -> movement, progress in time -> human life (хронотопическая метафора: сходство динамических (функциональных) свойств физического объекта с процессуальностью существования человека).

Точкой корреляции значений в символе является «progress in time», сема, принадлежащая сильному импликационалу прямого значения и входящая в интенционал переносного значения.

3. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ СОСТАВ И ТИПИЧНЫЕ СХЕМЫ ТРАНСПОЗИЦИИ В СИМВОЛАХ И ТРОПАХ

3.1. Типичная схема транспозиции в символах и ее модификации

Помимо такой важнейшей семантической характеристики символа, как тип ассоциаций между прямым и переносным значениями, есть еще один аспект, без рассмотрения которого структурный анализ символа был бы неполным. Речь идет о самих концептах, выражаемых символом, а также о типической схеме транспозиции в нем. Напомним, что транспозиция в символе вообще (ее принято называть символизацией) обусловлена репрезентативной функцией символа как конвенционального знака. С точки зрения психо-семиотики символический знак вообще рассматривается как чувственно-наглядное воплощение абстрактно-логических понятий и операций и предполагает мыслительный переход от предмета (конкретного понятия) к отвлеченному от субстанции понятию или абстрактному понятию, конструируемому человеком, и обратно. К нему применимо общее правило познания абстрактного, сформулированное еще И.М.Сеченовым, согласно которому при абстрактном движении мысли ее объекты должны принимать все более и более символический характер, удаляющий их от чувственных конкретов.

Транспозиция в языковом символе соответствует номинации абстрактного референта неким именем естественных родов, причем номинант имплицитно ассоциируется с ним на основе сходных признаков (метафора). В результате авторской символизации свойства отвлеченной или абстрактной идеи распространяются на денотат конкретного понятия и репрезентируются им. В результате декодирования свойства денотата конкретного понятия имплицитно ассоциируются с ним по сходству. Таким образом, для автора переносное символическое значение обуславливает прямое, денотативное, а для читателя прямое обуславливает переносное. В отношении декодирования важно отметить также постепенность

раскрытия содержания символа в поэтическом контексте и генерирование им все более обобщенных и абстрактных символических значений.

Итак, в отношении типов значений поэтических символов и направленности транспозиции в них следует отметить как основное правило то, что прямые значения в них имеют конкретно-понятийные денотаты, а переносные символические значения соответствуют отвлеченным от субстанции и абстрактным понятиям. Схематически такой перенос можно представить как «с -> а». Это правило универсально прежде всего для неархетипических символов, не связанных с древнейшими, унаследованными образами или их трансформациями индивидуальным бессознательным, а являющиеся продуктами коллективного или индивидуального сознания, то есть: культурно-стереотипного, метафизического или авторского символа-художественного обобщения. Они представляют собой обозначение, опосредованное выражение абстрактного понятия либо суждения (безденотатного, выражающего не предметное, а отвлеченное от субстанции либо абстрактное содержание) с помощью конкретно-денотатного образа.

Архетипические символы и символы индивидуального бессознательного, определяемые К.Г.Юнгом как образы с бессознательным содержанием (*images of unconscious contents* [Jung 1986: 77]), соответствуют архетипам — первичным схемам этих образов, «первообразам» или являются производными от них. В случае этих символов говорить об абстрактно-понятийном характере означаемого, казалось бы, некорректно — бессознательное связывается не с абстрактными понятиями, но с первичными, допонятийными представлениями. Действительно, символы, воплощающие архетипы матери, дитя, мудрого старика, а также яйца, горы, дерева, моря, реки, леса восходят (или нисходят) к пра-логическим и мифопоэтическим представлениям о мире. Архетипическая аура соответствующих слов в основном значении связана с конкретным, образным денотатом, его признаками и отношениями.

Большинство архетипических символов сферы бессознательного выводится на уровень сознания с помощью психоанализа, анализа

мифологической образности и т.п.; их первичные смыслы сначала обобщаются и подвергаются абстракции, а затем в качестве абстрактных схем используются для расшифровки аналогичных конкретных ситуаций. Можно сказать, что перенос «с -> а» в данном случае выявляется опосредованно через метадискурс.

В творчестве, в частности, в поэзии идея внутренне присуща любому произведению, поэтому большинство символов архетипического типа служат для выражения абстрактных идей. Таким образом, в поэзии схема переноса «с -> а» характерна и для символов архетипического характера. Первичное допонятийное содержание архетипических символов соотносится с абстрактными понятиями, проходя через определенные ступени абстракции. Авторский контекст часто помогает выявить абстрактные смыслы архетипической образности.

Например, лес, архетипический образ чуждого мира, населенного опасными существами, место инициации [Бидерман Г. 1996], также путь в царство мертвых [МНМ 1988], может символизировать на абстрактном уровне мир природы, темные инстинкты, тайну, опасность и испытание, смерть, небытие. Так, в стихотворении Р.Фроста «Stopping by Woods on a Snowy Evening» темный вечерний лес со своей притягательной красотой символизирует зов смерти («с -> а»):

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.

Те же символические значения актуализируются в «Come in» того же автора:

Far in the pillared dark
Thrush music went —
Almost like a call to come in
To the dark and lament.

Река — архетипический образ, связанный с мифологическими представлениями о мировом пути, где исток — мир душ, середина — земной мир, а низовье — мир мертвых [МНМ 1988], также омывающая, очищающая вода, тем самым приобщающая к богу [Бидерман Г. 1996], может символизировать жизненный путь, предопределенность, линейное время, бога, вхождение в реку — очищение. Океан — архаическая концепция мироустройства, воплощение хаоса, но и порождающее начало, обиталище богов, мир до творения и после конца его существования [МНМ 1988], а также архетип стихии, где человек существовал до рождения — символизирует хаос, многообразие, безвременье (циклическое время) или глубокую древность, зарождение жизни, смерть. Выше приводился отрывок из стихотворения М.Хэмберджера «Tides», где море символизирует циклическое время.

В квартете «The Dry Salvages» Т.С.Элиота актуализируются другие абстрактно-символические значения моря и реки — «микрокосм» и «макркосм»: «the river is within us, the sea is all about us» Любопытно, что образ реки олицетворен — это коричневое божество, обладающее волей и характером; море же — неодушевленная стихия, чья многоголосица, многообразие проявлений выдает присутствие многих богов. Впрочем, архетипические значения моря и реки иногда взаимозаменяются либо трансформируются в более общем для них значении — вода, например, река в «River Incident» Т.Ретке символизирует источник всех форм жизни, в частности, человека:

A shell arched under my toes,
 Stirred up a whirl of silt
 That riffled around my knees.
 Whatever I owed to time
 Slowed in my human form [Roethke 1966].

Архетип лестницы, связанный с древними представлениями о соединении земли с небом (божественным) и подземным миром (душами умерших), может символизировать мистическое приобщение к божественному или

потустороннему миру. Символ лестницы появляется, например, в поэме «The Lost Son» Т.Ретке, на ступенях которой появляется призрак отца героя, манящего его за собой вниз — призывающего его к общению для искупления грехов, совершенных при жизни:

What gliding shape
Beckoning through halls,
Stood poised on the stair,
Fell dreamily down?
[Roethke 1948]

3.1.1. Модификации основной схемы транспозиции в символах

*(с -> а): абстрактный символизм, символизм
единичных конкретных и собирательных понятий*

Итак, универсальная схема транспозиции в символах — «с -> а»: прямые значения имени символа имеют конкретно-понятийные денотаты, а переносные символические значения соответствуют отвлеченным и абстрактным понятиям. Два основных типа модификаций схемы «с -> а»:

1) транспозиция «а -> а» — номинация абстрактного референта (конструируемого человеком, например, вера, сознание, типология) или референта, обозначающего признак субстанции (бег, боль, цвет) именем отвлеченного от субстанции или абстрактного понятия, то есть, перенос имени этого понятия на абстрактный референт;

2) «с -> с» и «а -> с» — номинация конкретного (единичного либо собирательного) референта неким именем естественных родов, либо именем отвлеченного от субстанции и абстрактного понятия (причем номинант имплицитно номинантом как признак или предикат последнего), иначе говоря, перенос имени конкретного денотата или абстрактного понятия на конкретный единичный референт (имя собственное), референт-собирательное понятие.

В обоих случаях, как и в символах, основанных на основной схеме номинации, происходит сложение-совмещение свойств номината и номинанта.

Ниже мы подробно проанализируем примеры символов с модификациями основной схемы транспозиции. Символы с транспозицией по схеме «а -> а»

носят абстрактный характер как в плане содержания, так и в плане выражения. Символика такого типа весьма характерна для абстрактной поэзии Э.Э.Каммингса и У.Стивенса. Оба поэта испытали влияние «трансцендентализма» — философского течения, которое отвергало эмпирическое познание реальности и утверждало интуитивное постижение истин. Поэзию Э.Э.Каммингса и У.Стивенса можно охарактеризовать как свидетельство об истинах, постигнутых благодаря интуиции или «медиации природы».

Особенностью поэзии Э.Э.Каммингса является преобладание в ней философской тематики, оперирование абстрактными категориями, фундаментальными понятиями и образами, такими как: любовь, время, смерть, солнце, явления природы и другими. Своеобразие символизма Каммингса — в открытии им трансцендентальных смыслов местоименных и модальных слов.

SONG

but we've the may
 (for you are in love
 and i am)to sing,
 my darling:while
 old worlds and young
 (big little and all
 worlds)merely have
 the must to say
 and the when to do
 is
 exactly theirs
 (dull worlds or keen;
 big little and all)
 but lose or win
 (come heaven, come hell)
 precisely ours
 is
 the now to grow
 it's love by whom
 (my beautiful friend)
 the gift to live
 is without until:
 but pitiful they've
 (big little and all)
 no power beyond
 the trick to seem
 their joys turn woes

and right does wrong
 (dim worlds or
 bright;
 big little and all)
 whereas(my sweet)
 our summer
 in fall
 and in winter our spring
 is the yes of yes
 love
 was and shall
 be this only truth
 (a dream of a deed,
 born
 not to die)
 but worlds are made
 of hello and goodbye:
 glad
 sorry or both
 (big little and all) [Cummings 1962: SONG].

Обособление модальных и местоименных слов «the may (to sing), the must (to say), the when (to do), the now (to grow), until, the yes of yes, hello, goodbye» в качестве смысловых центров концептуализирует их, делает однозначными, наделяет устойчивым сигнификатом. Многие из них (may, when, until и особенно now) настолько часто повторяются в поэзии Каммингса, что их можно рассматривать как символы-абстракции (a -> a). В соответствии с замыслом поэта значение этих символов постигается главным образом интуитивно, поэтому их интерпретация представляет некоторые трудности. Мы ограничимся анализом символа «now» как важнейшего в понимании Каммингсом времени.

Как указывает критик Г.Ротелла, категория времени занимает особую позицию в поэзии Каммингса [Rotella 1984]. В ранней поэзии «чуткость» времени Каммингса пессимистична: разрушительная сила времени представляет постоянную угрозу для человека и природы, ср. персонифицированный образ времени как

Eater of all things lovely-Time!
 upon whose watering lips the world
 poises a moment(futile, proud,
 a costly morsel of sweet tears)

gesticulates, and disappears— [Cummings 1972: Puella Mea].

В противовес разрушению времени появляется трансцендентное, вневременное, вечное «сейчас». В последующих стихотворениях продолжается сигнификация, прогрессирует концептуализация этого метонимического по своей онтологии символа, яснее очерчивается его символическое значение.

В контексте стихотворения “SONG”, «сейчас» тесно связано с любовью: если время — закон бытия природы и общества, то любовь устанавливает другой закон — сейчас, она имеет магическую способность контролировать время, времена года, небытие и вечность. В другом стихотворении символ «сейчас» приобретает новый оттенок значения — радость от непосредственного восприятия жизни:

the cunning the craven
 (as think as can feel)
 they when and they how
 and they live for until
 though the sun in his heaven
 says Now.

Концептуализация символа «сейчас» достигает завершения в стихотворении «what time is it». Символическое значение «сейчас» — вневременность, вечность момента творческого озарения, тайны, поцелуя.

what time is it? it is by every star
 a different time, and each most falsely true;
 or so subhuman superminds declare
 -nor all their times encompass me and you:
 when we are never, but forever now
 (hosts of eternity;not guests of seem)
 believe me, dear, clocks have not enough to do
 without confusing timelessness and time.
 Time cannot children, poets, lovers tell
 measure imagine, mystery, a kiss
 -not though mankind would rather know than feel;
 mistrusting utterly that timelessness
 whose absence would your whole life and my
 (and infinite our) merely to undie

Одним из конституирующих символов поэзии У.Стивенса является метафизический «крик» («cry»). Показательными в отношении сигнификации этого символа являются стихотворения «Not Ideas About the Thing but the Thing Itself» и «The Course of a Particular», в контексте которых мы и будем его рассматривать. «Крик» — отвлеченное от субстанции имя, являющееся метафорическим символом соединения внешнего мира и сознания (a -> a): крик имманентен внешнему миру и он же внутренне присущ сознанию или, согласно интерпретации критика Ст.Шавиро, крик открывает, что внешнее «пре-присутствует» внутри [Shaviro 1988].

At the earliest ending of winter,
 In March, a scrawny cry from outside
 Seemed like a sound in his mind.
 He knew that he heard it,
 A bird's cry, at daylight or before,
 In the early March wind.
 The sun was rising at six,
 No longer a battered panache above snow...
 It would have been outside.
 It was not from the vast ventriloquism
 Of sleep's faded papier-mache...
 The sun was coming from outside.
 That scrawny cry — it was
 A chorister whose c preceded the choir.
 It was part of the colossal sun,
 Surrounded by its choral rings,
 Still far away. It was like
 A new knowledge of reality. [Stevens 1969: Not Ideas...]

Крик символизирует соприкосновение двух параллельных реальностей, представленных такими базисными оппозициями, как субъект-объект, воображаемое-действительное. Контекст раскрывает присутствие в крике обеих реальностей: с одной стороны, констатируется принадлежность крика внешнему миру: «a scrawny cry from outside, a bird's cry, it was part of the colossal sun», с другой стороны, контекст имплицитно указывает на неуверенность в происхождении крика: «seemed like a sound in his mind», «it would have been outside». Наконец, в

последних строках внешняя и внутренняя стороны крика встречаются: «it was like a new knowledge of reality».

Отметим богатую тропеическую образность стихотворения: метонимический эпитет «scrawny» — результат поэтического переподчинения и контракции смысла («a scrawny cry» <— «a cry of a scrawny bird»); сложная метафорика «the sun was ...no longer a battered panache above snow», «It was not from the vast ventriloquism/ Of sleep's faded papier-mache», «that scrawny cry — it was a chorister whose c preceded the choir», «it was part of the colossal sun, / Surrounded by its choral rings».

Стихотворение «The Course of a Particular» — маленький поэтико-философский трактат.

Today the leaves cry, hanging on branches swept by wind,
 Yet the nothingness of winter becomes a little less.
 It is still full of icy shades and shapen snow.
 The leaves cry... One holds off and merely hears the cry.
 It is a busy cry, concerning someone else.
 And though one says that one is part of everything,
 There is a conflict, there is a resistance involved;
 And being part is an exertion that declines:
 One feels the life of that which gives life as it is.
 The leaves cry. It is not a cry of divine attention,
 Nor the smoke-drift of puffed-out heroes, nor human cry.
 It is the cry of leaves that do not transcend themselves,
 In the absense of fantasia, without meaning more
 Than they are in the final finding of the air, in the thing
 Itself, until, at last, the cry concerns noone at all [Stevens 1969: The course...].

Контекст данного стихотворения наделяет содержание абстрактного символа «крик» рядом дополнительных символических значений: крик — символ — «симптом» внутренней жизни природы, конфликта, сопротивления, постепенного угасания усилия быть частью целого (и быть причастным всему) («And being part is an exertion that declines»), и, главное, крик — свидетельство движущей силы, обуславливающей постоянные метаморфозы мира: идентификацию частного и его «развоплощение» («One feels the life of that which gives life as it is»). Кажется, что крик «касается кого-то еще», но он не контекстуализуется ни божественным, ни героическим, ни человеческим, это

крик листьев, которые не выходят за пределы самих себя, значат не больше, чем они есть «в окончательном приговоре зимнего воздуха».

В отношении абстрактного символизма заметим, что в отличие от философского дискурса само существо поэзии «конкретизирует идеи», олицетворяет их либо придает им образность. В связи с этим прямые значения символов-абстракций (а -> а) в поэзии становятся зримыми, выпуклыми, а «идейное» содержание этих символов выражается их переносными символическими значениями, которые еще более абстрактны, чем прямые. Возьмем к примеру «desire» — одно из важнейших понятий, конституирующих картину мира У.Стивенса (см. «An Ordinary Evening in New Haven», «Notes Toward a Supreme Fiction»), которое по праву можно рассматривать как «метафизический» символ с переносным значением «нескончаемое движение к завершению» («the never-completed movement toward completion» [Shaviro 1988: 195]). В стихотворениях «desire» олицетворяется, например: «desire prolongs its adventure to create / Forms of farewell, furtive among green ferns» (эти строки Шавиро интерпретирует так, что «желание», постоянно реализуя всевозможные идентификации сущего, тем не менее, не допускает конечной идентификации) [ibid.].

Проанализируем примеры символов с транспозицией типа «с -> с» и «а -> с» (перенос имени конкретного денотата или абстрактного понятия на конкретный единичный референт (имя собственное)). По нашим наблюдениям, наиболее частой является символическая репрезентация топонимов. Такого рода символизм наблюдается, например, в поэме У.Х.Одена «Spain 1937». Приведем в качестве примера отрывок из поэмы.

Yesterday the installation of dynamos and turbines,
The construction of railways in the colonial desert,
Yesterday the classic lecture
On the origin of Mankind. But today is struggle.
Yesterday belief in the absolute value of Greece
The fall of the curtain upon the death of a hero,
Yesterday the prayer to the sunset
and the adoration of madmen. But today is struggle.
Tomorrow the young the poets exploding like bombs,

The walk by the lake, the weeks of perfect communion
 Tomorrow the bicycle races
 Through the suburbs on summer evenings.
 But today the struggle [Auden 1937: Spain 1937].

Отрывок составлен из сочетаний отвлеченных от субстанции и абстрактных имен и конкретно-понятийных имен. Они создают отдельные образы, представляющие собой аллюзии на реалии Испании, ее ритуалы и традиции. Эти образы обобщаются и становятся эквивалентными «содержательным понятиям», являясь при этом частными иллюстрациями более общего: «development of industry, learning, appreciation of ancient cultures, ritualism and religiousness in the past, idyllic future». Однако, все эти содержательные понятия характеризуют реальный объект — Испанию. Это метонимическая символизация типа «субстанциональный признак-предмет» по схеме «с -> с (конкретное единичное понятие / топоним).

Многочисленные «означающие», составляющие первый ярус, образную сторону содержания символа, являются предикатами второго яруса — обобщенных содержательных понятий, например, «installation of dynamos and turbines, construction of railways in the colonial desert -> development of industry; «belief in the absolute value of Greece -> appreciation of ancient cultures», etc. Последние, в свою очередь предизируют и обеспечивают сигнификацию референта символа — Испания (третий ярус содержания символа), то есть, указывают на признаки конкретного единичного понятия Испания в прошлом, ожидаемые признаки в будущем и главный признак в настоящем — «struggle».

Мы предвидим сомнения по поводу отнесения данного примера к метонимическим символам и не исключаем, что его можно трактовать как проявление обычной поэтической метонимии (точнее, синекдохи) (многие авторы, например, Ю.М.Скребнев, Н.Н.Иванова вообще считают метонимию родовым понятием для символа [Скребнев 1994, Иванова 1994]). Однако наличие промежуточного плана абстракции («содержательных понятий») между образом и конкретным единичным понятием является для нас убедительным аргументом в пользу того, что мы имеем дело с символом. Такие символы, как

мы полагаем, вырастают из образов-эмблем —устойчиво ассоциируемых с референтом образов, вырастающих до уровня содержательных понятий. В отличие от образов-эмблем, в символах-эмблемах содержание не срастается с образным денотатом: образ репрезентирует абстрактное содержание, отличное от самого себя. По аналогии символы такого рода можно назвать символами-эмблемами.

Аналогичную модификацию символической схемы мы находим в поэме Х.Крейна «The Bridge», большой объем которой не позволяет привести соответствующую цитату в данной работе. В поэме сигнифицируется сложный метафоро-метонимический символ типа с -> с. События прошлого: открытие Америки Колумбом, жизнь туземного населения, переселение европейцев — символизируют пролеты Бруклинского моста (с1, с2... -> с), сам же мост является символом-эмблемой Америки.

Характерной модификацией основной схемы символизма является символизм лица в пространстве произведения, при котором имя реального или вымышленного конкретного единичного денотата переносится на собирательное понятие («тип, типаж»). В литературе они трактуются как один из видов антономасии. Мы считаем правильным относить такие имена к символам и назовем их «именами-символами». «Имя-символ» находим, например, в стихотворении «To Elsie» У.К.Уильямса, обозначающий нарождающийся американский тип:

...Unless it be that marriage
perhaps
with a dash of Indian blood
will throw up a girl so desolate
so hemmed round
with disease of murder...
some Elsie —
voluptuous water
expressing with broken
brain the truth about us... [OBAV 1950, Williams: To Elsie].

В заключение данного параграфа еще раз подчеркнем, что приведенные выше примеры надо рассматривать как модификации основной схемы транспозиции в символе $c \rightarrow a$, а не как ее отдельные варианты. Причинами тому являются:

1. Относительно редкое употребление такого рода транспозиций.
2. Тенденция к отвлеченности и абстрагированию переносного конкретного референта у символов с транспозициями $a \rightarrow c$ и $c \rightarrow c$.
3. Большая степень конкретности прямого значения по сравнению с переносным у символов с транспозицией $a \rightarrow a$.

3.2. Типичные схемы транспозиции в образах-тропах

Для двух основных образов-тропов (фигур замещения), связанных с переносом имени денотата (агента) на референт и в этом отношении сходных с символом — метафоры и метонимии — в отличие от символа, характерны вариативность составляющих понятий и разнообразие схем транспозиции. Набор возможных вариантов транспозиции в этих случаях таков: $c \rightarrow a$, $c \rightarrow c$, $a \rightarrow c$, $a \rightarrow a$. Эти особенности тропов объясняются их иной по сравнению с символами функцией — не репрезентативной, а идентифицирующей (референциональной) либо характеризующей. Одно понятие идентифицируется с другим благодаря переносу имени последнего на первое или характеризуется другим благодаря переносу всех или ряда признаков последнего на первое.

В основанных на метафоре и метонимии фигурах совмещения, в которых имя агента сосуществует с именем референта, — в образном сравнении, квазитожестве — нет транспозиции. Исходная направленность мысли в связи с переходом от понятия к понятию диктуется логикой пропозиции (обычно — от референта к агенту) и также может максимально варьироваться: $c \rightarrow a$, $c \rightarrow c$, $a \rightarrow c$, $a \rightarrow a$. Вторичное обратное движение мысли от агента к референту с обогащением смысла последнего является основным. Чередование концептуальных переходов в этих тропах продолжается и далее по схеме герменевтического круга со все большим взаимообогащением смыслового и образного наполнения.

Особый случай составляет олицетворение, референт которого «выражается словом, называющим тот же денотат» [Некрасова Е.А. 1994: 14]. Не случайно олицетворение называется образным представлением, «в котором как бы снята метафоричность... подобие, симфора... на грани художественной автологии» [Квятковский А. 1966: 264].

Мы определили бы олицетворение как скрытое сравнение с неназванным одушевленным образом. Будучи неназванным, он именуется именем неодушевленного агента и косвенно выражается через конкретный, образный контекст. Одушевленный образ олицетворения взаимодействует с названным агентом олицетворения, наделяется признаками его денотата (если его имя субстанционально) или его сигнификата (если его имя абстрактно), а сам отдает ему признак одушевленности. Итак, одушевленный образ олицетворения конструируется в субстанционально-образном контексте, наделяется признаками неодушевленного агента и наделяет его своими признаками.

В метафорических олицетворениях неназванный одушевленный образ, не имеющий реального денотата, называется именем неодушевленного агента. Таким образом происходит одушевление денотата агента. Вообще, для метафорических олицетворений более предпочтительным был бы термин «одушевление». Референт метафорического олицетворения совпадает с агентом и по денотату (который представляет собой комбинацию признаков агента и одушевленного образа), и по имени (*the Mediterranean...more than five thousand years has drunk sacrifice of ships and blood* [OBAV 1950, Jeffers: 797], *the city streets, perplexed, perverse, delay my hurrying footsteps; the age demanded an image of its accelerated grimace* [OBAV 1950, Pound: 730], etc.). Основные концептуальные переходы в метафорическом олицетворении — с $->$ с и с $>$ а.

В метонимических олицетворениях неназванный одушевленный образ имеет конкретный денотат (человек, предмет, реалья). Он называется именем неодушевленного агента, имплицитного денотатом (например, составляющего его часть или признак). Референт в метонимических олицетворениях совпадает с одушевленным образом по денотату и с

неодушевленным агентом по имени (and Belgium's capital had gathered then her Beauty and her Chivalry, old age should burn and rave at close of day [АнПРП 1984, Томас: 426], etc.). Основные концептуальные переходы в метонимическом олицетворении — с \rightarrow с и а \rightarrow с.

По-видимому, тип транспозиции связан с функцией тропа и фигуры — идентифицирующей либо характеризующей. Заметим, что «идентифицирующая» функция тропа в нашем понимании не ограничивается лишь языковой номинацией. Троп идентифицирует референт и в речи, называя его именем конкретного денотата (замещение) или ставя его в отношении тождества или подобия конкретному денотату (совмещение). Идентифицирующий троп представляет собой имя естественных родов (субстанции) или субстанционально-признаковое имя (называющее субстанциональные действия, процессы). Соответствующие ему типы транспозиции — с \rightarrow а и с \rightarrow с. При этом референт наделяется всей совокупностью свойств и отношений денотата в придачу к семам, составляющим основание сравнения; образ денотата тропа выступает во всей полноте, а референт тропа расплывчат, неясен.

В том случае, когда троп характеризует референт (выполняет характеризующую функцию), имя агента называет, по существу, не сам референт, а отдельное его абстрактное свойство или отношение. Имя агента является субстанционально-признаковым (называющим качество, состояние, процесс, отношение), отвлеченным либо абстрактно-понятийным. Соответствующими ему типами транспозиции являются с(substance attribute) \rightarrow с, с(substance attribute) \rightarrow а, а \rightarrow с и а \rightarrow а. В этом случае референт зачастую более конкретен, образен, чем агент тропа. От последнего он получает лишь дополнительные свойства. Проиллюстрируем типичные схемы концептуальной направленности в метафорических и метонимических тропах.

Примеры метафор, метафорических квази-тождеств, сравнений и олицетворений

1. Идентифицирующие (с \rightarrow а, с \rightarrow с):

с \rightarrow а:

We've been drinking stagnant water for some twenty years or more
 While the politicians slowly planned a bigger reservoir.
 [PTh 1964:30]

Развернутая метафора, состоящая из двух синтагм, по смыслу находящихся в антитезе. Внутри этих синтагм наблюдаются эквонимичные глагольно-именные метафоры с переносом «с ->а»: (we've been) drinking stagnant water (for some twenty years or more) -> «(we've been) passively consuming what is being offered», (the politicians) slowly planned a bigger reservoir -> «(the politicians) slowly prepared a new and bigger market».

с -> а:

Fished in an old wound,
 The soft pond of repose,
 Nothing nibbled my line,
 Not even the minnows came.
 [Roethke Th., 1948: The Lost Son].

Развернутая глагольно-именная метафора с переносом «с -> а», которую можно также проинтерпретировать как контаминацию устойчивой фразы «to trouble an old wound» с идиомой «to fish in troubled waters»: fished in an old wound -> «recollected and analyzed the past event which had caused suffering». Прямое значение «fished» семантически продолжает атрибутивная фраза «the soft pond of repose», которая является одновременно метафорическим синонимом-уточнителем фразы «an old wound»³³. Схема переноса метафоры в целом такова: «(с -> с) -> а»: the soft pond of repose («reposeful pond») -> «untroubled, healing wound» -> «alleviated mental suffering». Основную метафору распространяют далее однородные предложения — пропозициональные метафоры «с ->а» (nothing nibbled my line, not even the minnows came) с переносным значением «the recollections were vain, no answers to painful questions were found».

с -> а:

...But you also

Have the slave-owner's mind,
 Would like to sleep on a mattress of easy profits.
 [PTh 1964: 46]

В первой синтагме выделяется метафорический эпитет с переносом «с -> а»: *slave-owner's* -> «exploiting, parasitic». Вторая синтагма — развернутая глагольно-именная метафора с переносом типа «с -> а»: *to sleep on a mattress of easy profits* -> «to idle and get undeserved profits, to parasitize». Она представляет собой синоним-пояснитель эпитета, продолжает его образ, причем метафорасравнение (*a mattress of easy profits*) в сильной рематической позиции (концовка) является ключом к пониманию метафоры в целом.

с -> а:

Night is the beginning and the end
 And in between the ends of distraction
 Waits mute speculation, the patient curse
 That stones the eyes, or like the jaguar leaps
 For his own image in a jungle pool, his victim.
 [АмПП 1984, Tate: 342]

Первая строка содержит архетипический символ «ночь-небытие», актуализируемый и классифицируемый контекстом «*is the beginning and the end*». Последующие строки актуализируют метафорическое олицетворение с абстрактным агентом (*waits mute speculation... that stones the eyes*). Одушевленный образ не имеет денотата, он частично конструируется контекстом (*waits*) и наделяется свойствами сигнификата агента. Референт олицетворения совпадает с денотатом агента, но наделяется признаками одушевления. Основная концептуальная направленность в олицетворении — с -> а (*mute speculation stoning the eyes* -> *mute speculation impeding the clear understanding*).

В последующем метафорическом сравнении «*mute speculation... like the jaguar leaps for his own image in a jungle pool, his victim*» основной концептуальный переход также «с -> а»: «*mute speculation can not see things as*

they are in reality (at the bottom), what it sees on the surface and can comprehend is conjured up by itself, and eventually it is only concerned with itself».

c -> c, c -> a:

Consider these, for we have condemned them...
 Born barren, a freak growth, root in rubble,
 Fruitlessly blossoming, whose foliage suffocates,
 Their sap is sluggish, they reject the sun.
 [PTh 1964: 61]

Развернутая метафора, состоящая из ряда кореференциальных и эквонимичных пояснителей (синтаксически — отделенных вводным предложением свободных атрибутивных фраз и придаточных предложений) с переносом «с->с» (freak growth —> «degenerative human creatures») и «с->а» (born barren —> «originally lacking creative potential», etc). Заметим, что глубинная интерпретация обнаруживает в данной метафоре аллюзию на библейский текст (Лук. 8:13-14).

c -> c:

...But we are those ribless polyps
 that nature insures
 Against thought by routines, against triumph by tolerance...
 [PTh 1964: 66]

Метафорическое квази-тождество с переносом «с -> с»: ribless polyps -> «infirm, inactive, dependent people». Последующее атрибутивное придаточное предложение содержит олицетворение, ироническую подмену положительных коннотаций слова «insure» отрицательными, антитезы.

2. Характеризующие (с (substance attribute) -> с, с (substance attribute) -> а, а -> с, а -> а):

а -> с: ...Yet the nothingness of winter becomes a little less. [Stevens 1969: The Course of a Particular].

Пример иллюстрирует характеризующую бинарную метафору с переносом «а -> с»: nothingness -> winter.

a -> a: ... Woods, villages, farms — hummed the heat-heavy

Stupor of life. [Hughes 1977: 43]

Пример иллюстрирует характеризующую бинарную метафору с переносом «а -> а»: stupor -> life.

Заметим, что конструкции данного типа могут интерпретироваться по-разному (подробно об этом см. [Григорьев 1979, Северская 1994]). Вышеприведенные примеры можно рассматривать как метафорические образные сравнения, для которых характерна обратимость направленности. В этом случае основной направленностью сравнений будет «с is like а»: winter is like nothingness, life is like stupor, а «а is like с» — факультативной. Также «nothingness» и «stupor» могут расцениваться как модифицированные эпитеты, причем генитивные конструкции такого рода обнаруживают также обратимость эпитетов и определяемых слов (nothingness of winter: «winter whose distinguishing feature is its nothingness (= lifelessness)» <-> «nothingness characteristic of winter», stupor of life: «life struck by a stupor» <-> «stupor characteristic of life»).

с (substance attribute) -> с:

At Woodlawn I heard the dead cry...

I shook the softening chalk of my bones,

Saying,

Snail, snail, glister me forward,

Bird, soft-sigh me home.

Worm, be with me.

This is my hard time.

[Roethke Th., 1948: The Lost Son].

Фантастические образы, содержащие характеризующие глагольные метафоры, которые можно интерпретировать как результат контракции образных сравнений. Последние, в свою очередь, основаны на метонимии —

метафорических связях между процессуальными и реляционными предикатами объектов:

1) «с (verb metaphor) = с (processual substance predicate (as) relational substance predicate) -> с»: (snail, snail,) glister me forward = carry me in the same way as you glister when moving (metonymy) -> carry me lightly, imperceptibly (metaphor);

2) »с (verb metaphor) = с (processual substance predicate as relational predicate of another substance) -> с (processual substance predicate as relational predicate of the same substance) -> с»: (bird,) soft-sigh me home = carry me in the same way as one sighs softly (metaphor) -> carry me in the same way as you produce a slight draught of air when flying (metonymy) -> carry me lightly, almost imperceptibly (metaphor).

Заметим, что образы улитки, птицы, червя здесь допустимо трактовать также как метонимические символы со значениями переносчиков души во времени или посредников между прошлым и настоящим.

Примеры метонимий, метонимических квази-тождеств, сравнений и олицетворений

1. Идентифицирующие (с -> с, с -> а):

с -> с:

а. Синекдохи (часть-целое):

My secrets cry aloud
I have no need for tongue
My heart keeps open house,
My doors are widely swung.
An epic of the eyes
My love, with no disguise.
[Roethke Th. 1941: Open House].

Метонимические олицетворения абстрактных, а также субстанциональных понятий, связанных с психикой и физиологией человека, являются достаточно традиционными в речи. Обратим внимание на три метонимо-метафорических олицетворения данного отрывка: «secrets», «heart» и «eyes»: первое является

характеризующим, второе и третье — идентифицирующие и анализируются в данном разделе³⁴.

Эти олицетворения эквонимичны, их имена соотносятся как имена одного порядка, обозначающие части человеческого тела («тело» является для них гиперонимом). Кроме того, они кореферентны: они специфицируют и конкретизируют свой референт — человек, лирический герой с -> с: heart, eyes -> narrator. При этом субстанциональные понятия «heart» и «eyes» совмещают свои образы с конструируемыми одушевленными образами олицетворения. Дальнейшее развитие олицетворений метафорическое (аллегорическое): my heart keeps open house -> I am open-hearted, an epic of the eyes (is) my love -> my life history is reflected in my eyes and is expressive of love.

Заметим, что «сердце» и «глаза» в данном отрывке можно рассматривать как метонимические символы-эмблемы референта, репрезентирующие его открытость и добросердечие. В этом случае схема транспозиции — с -> а.

What humbles these hills has raised
The arrogance of blood and bone.
[Hughes 1977: 33]

blood and bone -> living beings

I have told you in another poem, whether you've read it or not,
About a beautiful place the hard-wounded
Deer go to die in;...and if
They have ghosts they like it,
the bones and mixed antlers are well content.
[АмПРП 1983, Jeffers: My Burial Place, 260]

bones and antlers -> dead deer

b. Целое -> часть (общее->частное)

Where we went in the small ship the seaweed
Parted and gave to us the murmuring shore...
[АмПРП, Tate: 342]

Метонимия, возникшая благодаря переподчинению эпитета при конт-
ракции смысла: murmuring shore -> «murmuring» things on the shore («murmuring»
— метафора)

с -> а:

а. Причина -> следствие

Power is built on fear and empty bellies.
[PTh 1964: 53]

an empty belly -> hunger

б. Следствие->причина

His misfortune pursued him
over smaller things, too, the splinter he got
Chopping wood, ... the sore on his mouth repelling the mistletoe kiss.
[PR 1969: 226]

1. Метонимии the splinter, the sore on the mouth -> being unlucky;
2. Метонимический символ the mistletoe kiss -> ritual kissing under the
mistletoe (the Kissing Bough) -> love and happiness

с. Сопутствующее обстоятельство -> явление

But all his efforts to concoct
The old heroic bang from their money and praise
From the parent's pointing finger and the child's amaze,
Even from the burning of his wreathed bays,
Have left him wrecked...
[Hughes 1977: 13]

с -> а (метонимии): money, praise, the parent's pointing finger, the child's amaze
-> fame

с -> а (метафора): the burning of the wreathed bays -> laurels -> fame

Важно подчеркнуть, что метонимии с переносом типа «с -> а» не следует отождествлять с метонимическими символами. Бесспорно, их образы обобщаются и становятся эквивалентными «содержательным понятиям»: они

указывают на обобщенное содержание и, в то же время, слиты с ним. Однако качественно нового абстрактного содержания они не выражают. Частое использование может сделать их эмблемами, но они останутся метонимиями, образами, не достигающими статуса символа. Референт эмблемы совпадает с денотатом или является его непосредственным предикатом. Так, упомянутые Ю.М.Скребневым метонимии «foot -> infantry», «crown -> monarchy» как иллюстрации символов, на самом деле являются образами-эмблемами, но не индивидуально-авторского, а языкового характера [Скребнев 1994].

Ономазиологическое различие между метонимиями «с -> а» и метонимическими символами таково. Во-первых, в прямом, денотативном значении, составляющем первый ярус их содержания, имена метонимий чаще всего относятся к области сильной импликации своего референта, то есть, имплицитуют его прямо, без промежуточных звеньев (С.Ф. символ «the mistletoe kiss»). Иначе говоря, они являются непосредственными предикатами своего референта (второго яруса содержания). Во-вторых, этот референт, являющийся субстанционально-признаковым, отвлеченным от субстанции или абстрактным (например, «fame»), не генерирует все более обобщенных и абстрактных символических значений, не создает новых ярусов содержания, как в символе.

2. Характеризующие (с (substance attribute) -> с, а (substance attribute) -> с, а -> а)³⁵.

Основной семантический тип характеризующих метонимий и метонимических тропов — «признак (свойство или отношение) -> объект».

с (substance attribute) -> с

But all his efforts to concoct
The old heroic bang from their money and praise...
Have left him wrecked...
[Hughes 1977: 13]

Характеризующая метафоро-метонимия: (heroic) bang = (heroic) loud metallic sounding -> something perceived as striking unpleasantly, jarring (metaphor:

synaesthesia); heroic bang -> heroic poetry sounding as a bang (metonymy).

Оксюморон оценочных коннотаций heroic и bang дает иронический эффект.

c (substance attribute) -> c:

The untarnishable features of Charlemagne
Bestride the progress of the little horse...
[PR 1969, Downie: Horse Sense, 256]

Характеризующая метонимия: progress (of the little horse) -> the little horse.

a (substance attribute) -> c:

She is all youth,
All beauty, all delight,
All that a boyhood loves and manhood needs...
Smiling she comes, her smile
Is all that may inspire, or beguile.
All that our haggard folly thinks untrue...
She moves like living mercy bringing light...
[АнППИ 1984, Masefield: Ballet Russe, 190]

Пример иллюстрирует характеризующие тропы: метонимическое квазитожество (youth, beauty, delight -> she, the ballerina), метонимические олицетворения (all that a boyhood loves and manhood needs -> all that boys love and men need, all that our haggard folly thinks untrue -> all that our haggard fools think untrue) и метонимическое сравнение (she moves like living mercy bringing light: living mercy -> she, the ballerina).

a(substance attribute) -> c:

Then in the circuit calm of one vast coil...[АнППИ 1984,
Crane: 264]

Метонимия, возникшая благодаря дублированию семантического признака денотата метафоры coil (motion of water) — circuit — и переподчинению его в качестве эпитета к субстантивизированному признаку этого денотата (the calm of

one vast coil -> the circuit calm of one vast coil). Схема переноса а -> с: circuit calm
-> calm circuitous motion (coil).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Критический анализ имеющейся литературы позволил выделить четыре основных парадигмы в исследовании символики: таксономическую (эволюционизм, юнгианство, этимолого-мифологические исследования в духе М.Мюллера, мифологическая критика), структурно-семиотическую (Э.Кассирер, К.Леви-Строс, Вяч.Вс.Иванов, В.Н.Топоров, Н.И.Толстой, С.Н.Толстая, Т.А.Михайлова, Т.В.Цивьян), структурно-поэтическую (Ю.М.Лотман, Б.А.Успенский, В.Н.Топоров) и герменевтическую (П.Рикер, Ц.Тодоров, Г.И.Богин). В рамках двух первых парадигм исследуются символы, которые мы обозначили термином «языковые».

Языковые символы — символы, объективно фиксируемые словарями как факт тезауруса людей. Они подразделяются на два подтипа — **культурно-стереотипные символы** и древние **символы-архетипы**. Культурно-стереотипные символы — символы современности, понятные всем представителям данной культуры, с прозрачным либо полупрозрачным основанием переноса. Символы-архетипы — символы, основанные на древнейших пралогических, мифологических либо первичных бессознательных представлениях о мире, с затемненным основанием переноса. Главными общечеловеческими символами-архетипами являются отец-небо, мать-земля, яйцо, змея, рыба, солнце-глаз, виноградная лоза, дерево (росток), вода (ритуальное омовение), путь или дорога и странствие, парящая птица, круг или шар и некоторые другие. Эти символы не являются продуктом одной культуры, а действуют в культурах, разделенных во времени и отличных по историческому развитию.

В рамках структурно-поэтической и герменевтической парадигм исследуются **символы в речи (в тексте)** — актуализирующиеся в тексте языковые символы и индивидуальные символы произведения (автора).

Основные парадигмы исследования **художественных образов**, которые представляют собой преимущественно речевое явление, создают структурная поэтика, герменевтика и стилистика текста.

Указанные подходы, с нашей точки зрения, не дают сущностного представления об образе и символе как знаковых явлениях, поскольку не раскрывают закономерностей их внутренней структуры и семантики. Выход в область лингвистической семасиологии и ономасиологии, который осуществляется в данном исследовании, позволяет раскрыть сущность указанных явлений.

В центре нашего внимания находится субстанциональная сторона художественного образа и символа как знаковых явлений, синтаксически равных имени, синтагме и пропозиции, их семантическая структура и номинативные процессы, происходящие в них. Синтактика и прагматика этих явлений отходят на второй план, хотя несомненно учитываются как неотъемлимые стороны любых знаков.

Мы определяем **художественный образ** как иконический знак, указывающий на свое содержание и в то же время слитый с ним. Художественный образ может быть сигнификативным или содержательным — образом с обобщенным денотативным и расширенным сигнификативным содержанием, обладающим повышенной сигнифициенцией, то есть, метонимической имплицативностью и метафорической ассоциативностью. Художественный образ может быть денотативным, конкретно-фактологическим, без обобщения денотативного содержания и расширения сигнификата за счет сигнифициенции, служащим для наиболее точной передачи фактической информации. Наконец, он может носить коннотативный и формоцентрический характер, то есть, быть экспрессивным и служить для выразительного описания и повествования.

Исследование семантики **символа** в широком семиотическом смысле, то есть, как многосмыслового знака, практически не предпринималось отечественной лингвистикой, в частности, семасиологией и теорией номинации.

Данная работа претендует на концептуальную разработку этого явления с точки зрения лингвистики.

Символ в широком семиотическом смысле определяется нами как конвенциональный мотивированный знак, репрезентирующий помимо собственного денотата также связанный с денотатом, но качественно иной, большей частью, отвлеченный или абстрактный референт так, что первичное и вторичное значение объединяются под общим означающим. Символы могут быть языковыми, существующие в языковом значении слова в виде «символической ауры», ряда сем культурно-стереотипного и архетипического, древнейшего мифологического характера. Такие символы являются устоявшимися, закрепившимися в сознании носителей определенной культуры. Например, роза — символ красоты и любви, гора — символ мужества, связанного с преодолением препятствий, путь, дорога — символ судьбы, времени жизни. Символы могут быть речевыми — субъективно-авторскими, в которых денотативное значение используется для выражения некодифицированных авторских идей, или в которых устойчивое культурно-стереотипное и архетипическое содержание специфически преломляется.

Как и простые языковые знаки, символы предполагают сочетание структурного-семантического и процессуального (номинативного) моментов.

Структура актуализированного символа представляет собой единство определенного мыслительного содержания (означаемого) и цепочки фонематически расчлененных звуков (означающего). Особенностью его семантической структуры по сравнению с простым языковым знаком является «сложность», структурированность означаемого, представляющего собой содержательный комплекс, где первичное денотативное значение само «означивает» значение производное (референциальное).

Динамический (номинативный) момент в символе с некоторой натяжкой можно определить как транспозицию, которая по определению предполагает переход от наличного знака к знаку отсутствующему. Транспозиция основана на

восприятию связи между одной и более семантическими чертами означаемых; маркирована семантической несовместимостью микроконтекста и макроконтекста; мотивирована определенной референционной связью [Schofer, Rice].

Своеобразие транспозиции в символе состоит: 1) в возможности устойчивого ассоциирования понятий в отсутствие материального означающего («деструкция знака» З.Фрейда); 2) в неприглушенности, яркости образной, денотативной стороны наличного знака, а следовательно, в семантической совмещенности (и совместимости) микро— и макроконтекстов; 3) транспозиция такого рода — не простой тропеический перенос, но порождение, генерирование нового значения при полном сохранении самоценности первичного. Это касается прежде всего денотативного значения, которое радиально порождает различные значения, вплоть до противоположных, энантиосемичных. Со своей стороны, каждое референциальное значение способно порождать цепочки новых, как правило все более абстрактных значений.

Важными свойствами символа являются образность, мотивированность, комплексность содержания и равноправие прямого и переносного значения, имманентная многозначность, архетипичность, встроенность в структуру вторичных знаковых систем, а также универсальность в различных культурах. Основными свойствами символа являются мотивированность; комплексность содержания и равноправие прямого и переносного значения; имманентная многозначность; архетипичность.

Мотивированность символа отражается в обусловленности переносного значения прямым. Мотивированность является отличительной особенностью символа по сравнению с языковым знаком, в котором связь между означающим и означаемым произвольна и конвенциональна, она же сближает символ с другими мотивированными семиотическими явлениями — тропами метафорой и метонимией. Мотивированность переносного значения в символе — наблюдаемый результат транспозиции в символе, понимаемой как порождение,

генерирование нового значения при полном сохранении самоценности первичного. Транспозиции возможны благодаря аналогиям (проекциям из одной сферы в другую по Лакоффу¹), основанным главным образом на сходстве и смежности (сопредельности, вовлеченности в одну ситуацию) репрезентирующего и репрезентируемого понятия, а также на отношениях вид-род. Символическая транспозиция может быть основана также на паронимическом смешении означающего и свободной ассоциации.

Основными и наиболее распространенными семантическими механизмами, лежащими в основе транспозиции в символе являются метафора, предполагающая сходство референта с агентом по существенным и необязательным (потенциальным, свободным) семантическим признакам и включающая синестезию, и метонимия, понимаемая нами широко как любой тип логической связи между понятиями за исключением метафорической и включающая, помимо прочих, синекдоху, гипо-гиперонимию и энантиосемию. Метафора и метонимия выстраивают ассоциативные ряды, которые обладают своеобразной логикой.

В качестве иллюстрации этой идеи в работе анализируются семантические связи и «точки корреляции» — общие семы реализуемых значений — в некоторых архетипических символах. Этот анализ включает три момента: изучение этимологии слов, обозначающих то или иное символическое содержание, выявление мифологических контекстов символов и исследование типа переноса в них — метафора или метонимия. Таким образом нами анализируются символы-архетипы «звезда-душа», «река-речь», «гора-вселенная», «распятие — Христос», «змея-сатана», «волосы — огонь». Возьмем, например, символ мифологического происхождения «волосы — огонь»: в антропоморфной модели мира волосы соответствуют стихии огня, означая пробуждение и рост примитивных сил («*burgeoning of primitive forces*» [Schneider]). Основная семантическая связь между значениями — метафора,

¹ Lakoff G. 1993 - The contemporary theory of metaphor // Metaphor and thought. Cambridge (Mass.), 1993.

точки корреляции — рост, необузданность. Сравните лат. *pilus* — волос, но и.-е. **pe1* — гореть, греч. *θρίξ* волосы, но и.-е. *(d) *reg* — гореть (Маковский).

Синекдоха и синестезия присущи уже первобытному домифологическому мышлению, основными свойствами которого являются синкретичность, отождествление разнородных предметов, подмена отношения каузальности отношением смежности, отождествление части и целого, вещи и ее свойства, вещи (лица) и ее знака или имени. Они лежат в основе той примитивной символики, которая носит, помимо репрезентативного, еще и замещающий тотемический характер. Метафора как аналогия между агентом и референтом символа появляется при переходе к мифологическому мышлению, когда сопричастность окружающим предметам и существам перестает быть непосредственной, происходит попытка с помощью мифа объяснить то, что раньше непосредственно переживалось (Фрейденберг, Маковский).

Приведем пример сочетания раннего метонимического и более позднего метафорического символизма. Змея, пресмыкающееся, ползающее по земле — символ земли, плодородия, вселенной, также одно из символических воплощений подземного божества. Это метонимический символизм на основе корреляционной точки «земля». Более поздний метафорический символизм — «змея-сатана». Он основан на переносах «быстрый — хитрый», «изогнутый — лукавый» по аналогии физических и психических процессов: хитрый — быстро соображающий, изогнутый — говорящий не напрямик, изменяющий смысл (ср. серб. хитар — «быстрый», изогнутый — «лукавый», лук — «дуга, излуцина реки»). Так образовался символ, приписывающий божеству земли новые, негативные качества.

Другим важнейшим свойством символа являются *комплексность содержания и равноправие реализующихся значений*. Символ (греч. «*symballein*» (складывать), «*symbolon*» (половинка монеты, которую стороны делили в знак заключения союза и для распознавания «своих» и «чужих»)) предстает как конгломерат равноценных значений. Это свойство символа составляют его принципиальное отличие от аллегии и схемы, а также от тропов.

С точки зрения структуры смыслового содержания символы представляются сложными знаками (именами) с единым комплексом в плане содержания, который создается сложением и совмещением значений (в языковом отношении) или концептов (в содержательно-логическом отношении). В символах действует принцип *сложения — совмещения* понятий (значений), соответствующий операции сложения множеств в логике. В отличие от тропов, интенционалы прямых значений которых «приглушаются» и на первый план выдвигаются семантические признаки, которые не противоречат референту, прямое значение в символе сохраняет свою самостоятельность, его положение по отношению к абстрактным символическим значениям равноправно.

Имманентная многозначность символа означает наличие у него смысловой перспективы, цепочек значений, все более абстрактных по мере удаления от исходного значения, а также невозможность постичь его последний, главный смысл. Свойство имманентной многозначности символа включает в себя комплементарность — семантическую множественность, которая допускает сосуществование в нем энантиосемичных значений. Закон комплементарности особенно характерен для «примитивных» символов, поскольку коллективное мышление не нуждается ни в использовании, ни в формулировке закона непротиворечивости или закона исключенного третьего (Уилрайт, Маковский).

В главе 2 исследования художественный образ и символ рассматривались как самостоятельные знаки поэтического текста. Анализ свойств образности в англоязычной поэзии XX века позволил нам предложить следующую типологию образов.

Учитывая такие антиномичные свойства **образа**, как обобщенность, с одной стороны, и конкретность и экспрессивность, с другой, можно выделить три основных типа образов: сигнификативный (образ — содержательное понятие), денотативный (конкретно-фактологический) и коннотативный или формоцентрический (экспрессивный).

Денотативный компонент значения *образа-содержательного понятия* схематизируется, то есть, равновесие между видовыми и родовыми сторонами в его интенционале смещается в сторону родовых. Вместе с тем, наблюдается расширение его сигнификативного содержания за счет усиления метонимической имплицативности и метафорической ассоциативности в нем. Например, в стихотворении «By the road to the contagious hospital» У.К. Уильямса ряд образов-автологий: «the surge of the blue mottled clouds», «the waste of broad, muddy fields», «patches of standing water» и др. — обобщаются, выступая как приметы приближения весны, и в то же время содержательно расширяются, имплицитируя такие семантические признаки, как «угроза», «неупорядоченность», «стихийность», «запустение», «безжизненность», а также экспрессивные и отрицательно-оценочные коннотации.

Денотативный компонент *конкретно-фактологического образа* не обобщается, а его сигнификативное содержание жестко задано контекстом. Такой образ не отличается повышенной метонимической имплицативностью и метафорической ассоциативностью, поскольку выполняет функцию наиболее точной передачи фактической информации (например, «The chair she sat in, like a burnished throne, / Glowed on the marble, where the glass / Held up by standards wrought with fruited vines / From which a golden Cupidon peeped out / (Another hid his eyes behind his wing) / Doubled the flames of sevenbranched candelabra / Reflecting light upon the table...» (Элиот)).

В *экспрессивном образе* наибольшее значение имеет коннотативный компонент значения или означающее, вербальная форма (например, «What is the flower? It is not a sigh of color, / Suspiration of purple, sibilation of saffron, / Nor aureate exhalation from the tomb» (Айкен)).

Особый тип образа представляет собой *эмблема*. Поэтические эмблемы — обобщенные образы, неоднократно и с повторяющимися коннотациями употребляемые поэтом в разных стихотворениях, например, эмблемы зооморфного характера Т.Ретке, эмблемы сельской местности Р.Фроста, эмблемы промышленной цивилизации У.Х.Одена. Существуют также языковые

эмблемы, например, «foot — infantry», «crown — monarchy». Хотя у образов-эмблем отмечается повышенная отвлеченность, они не имплицитуют абстрактного содержания, отличного от их денотативного содержания. Референт эмблемы совпадает с денотатом или является его непосредственным логическим предикатом.

Единичные образы входят в состав единого развернутого образа — «*поэтической картинки*», основными характеристиками которой являются сюжетность / бессюжетность и фантастичность / реалистичность. Поэтические картинки могут быть с четко выраженным ядерным образом и без такового. В последнем случае поэтическая картинка состоит из однородных образов с логическим отношением сочинения между ними.

Как упоминалось выше, семантика образов-тропов изучена гораздо лучше, чем семантика образов-автологий. В рамках данного исследования акцентируются некоторые особенности *образов-тропов*, которые не были ранее освещены в семасиологии и ономасиологии. Вслед за Р.Якобсоном мы полагаем, что основными тропами являются метафора и метонимия. В системе языка они предстают как механизмы вторичной номинации, а в системе речи также как актуальные «сложные» знаки различной синтаксической протяженности. Метафора и метонимия являются исходными механизмами для других тропов: фигур замещения, в частности, метафорического и метонимического олицетворения (например, «the clocks deride with grinning faces from the long wall of day» [Aiken], «all that our haggard folly thinks untrue» [Masefield]), фигур совмещения, в частности, метафорического и метонимического квази-тождества (например, «we are... ribless polyps» [McLeash], «she is all youth, all beauty, all delight» [Masefield]), метафорического и метонимического сравнения (например, «mind in its purest play is like some bat» [Wilbur], «she moves like living mercy bringing light» [Masefield]).

В литературе часто отмечается такое свойство метафоры и метонимии, как «приглушение» архисемы, соотносящейся с узуальным денотатом и «индуцирование» архисемы, соотносящейся с окказиональным референтом

(Азнаурова). Следовательно, можно говорить о затухании образа агента метафоры или метонимии и выдвижение на первый план образа его референта. Это справедливо для экспрессивных стилистических метафор, но не характерно для развернутых метафор и аллегорий, в которых референт составляет предмет или лицо (выраженное именем собственным или местоимением), знание о котором не обусловлено читательской пресуппозицией, либо представляет собой абстрактное понятие. В этих случаях агент является единственным образом в поэтической картинке. Например, в стихотворении Э.Э.Каммингса «for any ruffian of the sky / your kingbird doesn't give a damn...» денотат агента (прямое значение) антропо-зооморфной метафоры «kingbird» (царственная птица, «птица-король») составляет единственный ядерный образ в поэтической картинке, а денотат референта (переносное значение), некое лицо, косвенно выраженное притяжательным местоимением «уоиг», не вызывает определенного зрительного образа.

Референт аллегории «fox-thought», из одноименного стихотворения Т.Хьюза — «творческая мысль» — имеет абстрактный, безобразный денотат. Единственным образом в тропе является образ агента метафоры — «лиса». За счет вспомогательных образов ядерный образ распространяется и оказывается включенным в развернутую метафору — поэтическую картинку сюжетного фантастического характера. Семы, отражающие динамику агента метафоры (движение лисы в полуночном лесу, обнюхивание веток, листьев, движение взгляда и, наконец, проникновение в нору), переносятся на референт: действиями лисы «образно» описывается движение творческой мысли, приближение вдохновения. Сравните также метафору «beast-the real» из «Notes for Supreme Fiction» У.Стивенса, референт которой «the real» выражает абстрактное понятие с безобразным денотатом.

В тропах с конкретно-денотативными агентом и референтом (образное сравнение, квази-тождество) происходит переименование образа агента и образа референта. Например, «I...saw the ruddy moon lean over a hedge like a red-

faced farmer» [Hulme], «The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough» [Pound].

Особый случай составляет олицетворение, референт которого «выражается словом, называющим тот же денотат», «в котором как бы снята метафоричность», которое находится на грани с художественной автологией. Мы определяем олицетворение как скрытое сравнение с неназванным одушевленным образом. Одушевленный образ олицетворения взаимодействует с названным агентом олицетворения, наделяется признаками его денотата (если его имя субстанционально) или его сигнификата (если его имя абстрактно), а сам отдает ему признак одушевленности.

В метафорических олицетворениях неназванный одушевленный образ, не имеющий реального денотата, называется именем неодушевленного агента. Референт метафорического олицетворения совпадает с агентом и по денотату (который представляет собой комбинацию признаков агента и одушевленного образа), и по имени (the Mediterranean more than five thousand years has drunk sacrifice of ships and blood [Jeffers], the city streets, perplexed, perverse, delay my hurrying footsteps; the age demanded an image of its accelerated grimace [Pound]). В метонимических олицетворениях неназванный одушевленный образ имеет конкретный денотат (человек, предмет, реалья). Он называется именем неодушевленного агента, имплицитного денотатом (например, составляющего его часть или признак). Референт в метонимических олицетворениях совпадает с одушевленным образом по денотату и с неодушевленным агентом по имени (and Belgium's capital had gathered then her Beauty and her Chivalry, old age should burn and rave at close of day [Хьюз, Томас]).

Во второй главе исследования продолжается рассмотрение семантических и номинативных аспектов **символа**, но уже не в системе языка, а как единицы речи. Анализ семантики символа в поэтическом произведении позволяет предложить как филологическую, так и лингвистическую (структурно-семантическую) типологии символов.

Филологическая типология символов основана на их содержательной стороне. Она включает 1) архетипические символы перекликающиеся с первичными образами бессознательного либо архаическими представлениями, например, «greenhouse» символ утробы, рая на земле, космоса из «The Lost Son» Т.Ретке, лотос из «Burnt Norton», море из «The Dry Salvages» Т.С.Элиота, золотая ветвь из «Sailing to Byzantium» У.Б.Йетса. В интерпретации этих символов важную роль играет интуиция и знание древних мифологем; 2) культурно-стереотипные символы, переносное значение которых достаточно прозрачно для носителей данной культуры, например, символ стены в «Mending Wall» Р.Фроста, означающий предрассудки, разделяющие людей. На основе культурно-стереотипных ассоциаций часто строится пропозициональный символизм: иллюстрация, аллегория; 3) метафизические символы — философские идеи, воплощенные с помощью образов. У каждого поэта метафизические символы проявляются в ипостаси концептуальных символов, выстраивающих его картину мира: «the waste land», «the hollow men» Т.С.Элиота, «Byzantium» У.Б.Йетса, «cru» У.Стивенса, «now» Э.Э.Каммингса и др. Некоторые концептуальные символы носят характер многозначно-гипотетических единиц (например, черный дрозд в «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird» У.Стивенса); 4) герметические символы поэтического направления символизм — субстанциональные символы, связывающие предметы природы с некими идеями, ведомыми только посвященным в особую кодовую систему. Два последних типа символов интерпретируются с помощью парадигматического контекста и биографических разысканий об авторе.

Лингвистическая (структурно-семантическая) типология символов, предлагаемая в данном исследовании, основана на микросемантической структуре символа и на типах связей между реализуемыми в нем значениями.

Метонимические символы подразделяются на:

1. Гипо-гиперонимические, например, косьба как символ работы вообще в «Mowing» Р.Фроста: mowing -> any kind of labor (гиперонимия: вид-род).

2. Синекдохальные, например, одинокая крепость на равнине как символ Испании в поэме «Spain 1937» У.Х.Одена: [fortress -> strength, vigilance, bellicosity (метонимия: предмет-признак)] -> Spain (синекдоха: часть-целое).

3. Метонимические стереотипные с жесткой и сильной импликацией переносного значения. Эти символы основаны на транспозиции имени агента на *непосредственно имплицуруемый агентом признак* или на *предмет, связанный с агентом существенным отношением*, который и составляет референт символа. Агент и референт являются непосредственными или близкими предикатами друг друга. Например, крыса как символ упадка, порчи и тлена в «The Fire Sermon» из «The Waste Land» Т.С.Элиота: rat -> delapidated places, damage of foodstuffs, feeding on carrion, etc. (метонимия: предмет-сопутствующие обстоятельства) -> decay, deterioration, decomposition (метонимия: обстоятельства-явления).

4. Метонимические авторские со свободной импликацией переносного значения, основанные на транспозиции имени агента на *опосредованно имплицуруемый агентом признак* или на *предмет, связанный с агентом опосредованным отношением*, который и составляет референт символа. Агент и референт в этом случае не являются непосредственными или близкими предикатами друг друга. Такие символы предполагают наличие более чем одного промежуточного звена в транспозиции, «промежуточных» референтов-агентов, для которых признаки конечного агента и референта являлись бы существенными или ядерными. Например, запах свежескошенного сена в «Population Drifts» К.Сандберга символизирующий полнокровие, «страсть к жизни: new-mown hay smell -> mowing (метонимия: результат-действие) -> farmer's work (*промежуточный референт-агент*) (гиперонимия: вид-род) -> strength and good health (метонимия: действие-сопутствующие признаки и действие-результат) -> full-blooded life (метонимия: признаки-явление).

5. Метонимические архетипические со свободной импликацией переносного значения. Например, золотая ветвь из «Sailing to Byzantium» У.Б.Йетса, символизирует бессмертие и счастье: golden bough -> «golden bough»

broken off the Tree of Life which gives happiness and immortality to its owner (аллюзия к мифу) -> happiness and immortality (мифо-метонимия: предмет-признак).

Метафорические символы подразделяются на:

1. Синестезические, например, символизм сада роз («the rose-garden») со значениями «любовь», «счастье» в «Burnt Norton» Т.С.Элиота: the rose-garden (агент) -> beauty and fragrance (основание)-> bliss -> love (референт).

2. Метафорические стереотипные с жесткой и сильной импликацией переносного значения. Эти символы основаны на транспозиции имени агента на референт на основании сходства их существенных признаков. При транспозиции происходит перенос ядерных и существенных признаков агента на референт, причем эти признаки входят также в ядро значения референта или являются существенными для него. Например, в «Train to Dublin» Л.Макнуса поезд выступает как символ времени: train (агент) -> motion (основание) -> time (референт).

3. Метафорические авторские со свободной импликацией переносного значения. В основании переноса лежит сходство семантических признаков, *не являющихся существенными либо для агента, либо для референта, либо для них обоих*. Эти символы предполагают опосредованную транспозицию имени агента на референт: транспозиция проходит через промежуточные звенья, «промежуточные» референты и агенты, для которых признаки действительных агента и референта являются существенными или ядерными. Например, «священный город Византия» символизирует для У.Б.Йетса рай: [the imaginary «holy city of Byzantium» -> the real Byzantine empire (аллюзия)] (агент) -> flourishing of art, poetry and philosophy -> *the realm of beauty, intellect, lofty spirit* (промежуточный референт-агент) -> beauty, intellect, lofty spirit (основание) -> paradise (референт).

4. Метафорические архетипические со свободной импликацией переносного значения. Например, в «Tides» М.Хэмберджера море символизирует цикл жизни и циклическое время: the sea (агент) -> 1) tides and

ebbs, to and fro, rhythmic movements and sounds; 2) alternation of production and destruction of living creatures (*промежуточный референт-агент*) -> repetition, cycle (основание) -> cyclic time (референт).

Подробный анализ метонимических и метафорических символов проводится в 2.2.2. и 2.2.3. главы 2.

Помимо такой семантической характеристики символа, как тип ассоциаций между прямым и переносным значениями, есть еще один аспект, без рассмотрения которого структурный анализ символа был бы неполным. Речь идет о концептуальном составе и типичных схемах транспозиции в нем. По этим основаниям символ сравнивается в исследовании с тропами, которые также обнаруживают комплекс в плане содержания.

Транспозиция в языковом символе соответствует номинации абстрактного референта неким именем естественных родов, причем номинант имплицитно номинатом как признак или предикат последнего (метонимия) либо ассоциируется с ним на основе сходных признаков (метафора). В результате авторской символизации свойства отвлеченной или абстрактной идеи распространяются на денотат конкретного понятия и репрезентируются им. В результате декодирования свойства денотата конкретного понятия имплицитно ассоциируются с ним по сходству. Таким образом, для автора переносное символическое значение обуславливает прямое, денотативное, а для читателя прямое обуславливает переносное. В отношении декодирования важно отметить также постепенность раскрытия содержания символа в поэтическом контексте и генерирование им все более обобщенных и абстрактных символических значений.

Итак, в связи с типами составляющих концептов и направленностью транспозиции в поэтических символах следует отметить как основное правило то, что прямые значения в них имеют конкретно-понятийные денотаты, а переносные символические значения соответствуют отвлеченным от субстанции и абстрактным понятиям. Схематически такой перенос можно представить как «с -> а».

Два основных типа модификаций схемы «с -> а»:

1. Транспозиция «а -> а» — номинация абстрактного референта именем отвлеченного от субстанции или абстрактного понятия, то есть, перенос имени этого понятия на абстрактный референт. Например, символ «now» в поэзии Э.Э.Каммингса становится полноценным символом-абстракцией (а -> а), означающим трансцендентное, вневременное, вечное в противовес разрушительному времени.

2. Транспозиции «с -> с» и «а -> с» — номинация конкретного (единичного либо собирательного) референта неким именем естественных родов либо именем отвлеченного от субстанции и абстрактного понятия, иначе говоря, перенос имени конкретного денотата или абстрактного понятия на конкретный единичный референт (имя собственное), референт-собирательное понятие. При этом номинат имплицитно подразумевает номинант как свой признак или предикат. Топонимический символизм наблюдается, например, в поэме У.Х.Одена «Spain 1937».

Отдельные образы, представляющие собой аллюзии на реалии Испании, ее ритуалы и традиции, являются «означающими», составляющими первый ярус, образную сторону содержания символа. Вместе с тем они представляют собой частные иллюстрации более общего: с одной стороны, они предсказывают прошлое, будущее и настоящее Испании, с другой — имплицитно подразумевают обобщенные содержательные понятия, которые составляют второй ярус содержания символа (развитие промышленности, почтение к культуре античности, развитие классической науки, религиозность в прошлом, идиллическое будущее, борьба в настоящем). Все эти содержательные понятия, в свою очередь, предсказывают и обеспечивают сигнификацию референта символа — Испания (третий ярус содержания символа). Это метонимическая символизация типа «признак-конкретное единичное понятие (топоним)» по схеме «с -> с».

В символах «а -> а», «с -> с» и «а -> с», как и в символах, построенных по основной схеме, происходит сложение-совмещение свойств номината и номинанта.

Для двух основных образов-тропов (фигур замещения), связанных с переносом имени денотата (агента) на референт и в этом отношении сходных с символом — метафоры и метонимии — в отличие от символа, характерны вариативность составляющих понятий и разнообразие схем транспозиции. Набор возможных вариантов транспозиции в этих случаях таков: с -> а, с -> с, а -> с, а -> а.

В основанных на метафоре и метонимии фигурах совмещения, в которых имя агента сосуществует с именем референта, — в образном сравнении, квазитожестве — нет транспозиции. Исходная направленность мысли в связи с переходом от понятия к понятию диктуется логикой пропозиции (обычно — от референта к агенту) и также может максимально варьироваться: с -> а, с -> с, а -> с, а -> а. Вторичное обратное движение мысли от агента к референту с обогащением смысла последнего является основным. Чередование концептуальных переходов в этих тропах продолжается и далее по схеме герменевтического круга со все большим взаимообогащением смыслового и образного наполнения.

Эти особенности тропов объясняются их иной по сравнению с символами функцией — не репрезентативной, а идентифицирующей (референциональной) либо характеризующей. Идентифицирующий троп представляет собой имя естественных родов (субстанции). Соответствующие ему типы транспозиции — с -> а и с -> с. Характеризующий троп, называющий не сам референт, а отдельное его абстрактное свойство или отношение, является именем признака субстанции, отвлеченного либо абстрактного понятия. Соответствующими ему типами транспозиции являются с(substance attribute) -> с, с(substance attribute) -> а, а -> с и а -> а. Проиллюстрируем типичные схемы концептуальной направленности в метафорических и метонимических тропах в зависимости от функции тропа.

Проиллюстрируем типичные схемы концептуальной направленности в метафорических и метонимических тропах в зависимости от функции тропа.

1. Идентифицирующая (с -> с, с ->а):»*Fortune's winnowing*», «*countless hearts that seek world-refuge that will never come*» [Robinson], «*breathing on the base rejected clay*» [Moody], «*O small dust of the earth that walks so arrogantly*» [Moore], «*we are ribless polyps*» [McLeash], «*I...saw the ruddy moon lean over a hedge like a red-faced farmer*» [Hulme], «*consider these... born barren, a freak growth, root in rubble*» [PTh];

2. Характеризирующая (указывающая на субстанциональный, отвлеченный и абстрактный признак) (а -> с, а -> а): «*the circuit calm of one vast coil*» [Crane], «*snail, snail, glister me forward*» [Roethke], «*the untarnishable features of Charlemagne bestride the progress of the little horse*» [Downie], «*her smile...is all that our haggard folly thinks untrue*» [Masefield], «*the nothingness of winter becomes a little less*»[Stevens], «*woods, villages, farms — hummed the heat-heavy stupor of life*»[Hughes].

Итак, поэтическому символу присущи постоянство понятийной структуры и направленности переноса (с -> а), а тропы характеризуются понятийным разнообразием и разнонаправленностью транспозиции (с -> а, с -> с, а -> с, а -> а). Символ вообще — форма познания, находящая свое отражение в языке и различных областях культуры. Поэтому поэтический символ не есть обособленное литературное явление, а механизм, отражающий движение человеческой мысли.

Основной схемой транспозиции в символе является «с -> а», не отдельные ее варианты. Причинами тому являются: 1) относительно редкое употребление модификаций основной схемы транспозиции «а -> а», «с -> с» и «а -> с»; 2) тенденция к отвлеченности и абстрагированию переносного конкретного референта у символов с транспозициями а -> с и с -> с; 3) тенденция к конкретизации прямого значения по сравнению с переносным у символов с транспозицией а -> а.

Тропы — явление чисто речевое, они являются способом идентификации либо характеристики некоего смыслового содержания путем сопоставления его с исходным значением знака. В отличие от символов, любое значение слова может выступать в качестве исходного, прямого значения тропа. Как и символ, троп отражает действительность, но делает это уже и субъективнее.

В заключение наметим перспективы для лингвистической семантики в исследовании символа:

- исследование символа в контексте и самих контекстов символики;
- исследование символов с одним и тем же означаемым, синонимичных (однопорядковых) и антонимичных символов, например, символов борьбы, символов, репрезентирующих добро-зло и т.д.;
- исследование разных (в частности, энантиосемичных) значений одного и того же означающего символа на компонентной основе;
- исследование транспозиции и интердепенденции коннотаций реализуемых конкретного и абстрактного значений;
- описание концептуальных сфер символического проектирования: сферы-источника (конкретно-понятийного тематического поля) и осваиваемой сферы (абстрактно-понятийного тематического поля);
- исследование причин и путей возникновения «символической ауры» в содержании слова;
- исследование сочетания поэтических символов с различными видами тропов (символическое сравнение, символическая антитеза, символический парадокс, символический оксюморон).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. 1968 — Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия. М., 1968.
2. Азнаурова Э.С. 1977 — Стилистическая номинация словом как единицей речи // Языковая номинация. Виды наименований. Кн.2. М.: Наука, 1977
3. Антонов В.И. 1992 — Символизация как социокультурная и познавательно-практическая проблема. М., 1992.
4. Апресян Ю.Д. 1974 — Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М., 1974.
5. Арутюнова Н.Д. 1988 — От образа к знаку // Мышление, когнитивные науки, искусственный интеллект. М., 1988.
6. Арутюнова Н.Д. 1990 — Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990.
7. Атлас А.З. 1993 — Интерпретация поэтического текста. учебное пособие. С.Пб., 1993.
8. Афанасьев А.Н. 1982 — Древо жизни. М., 1982.
9. Афанасьев А.Н. 1994—1995 — Поэтические воззрения славян на природу. 1-3. М., 1994—1995.
1. Балашов Н.И. 1983 — Проблемы референтности в семиотике поэзии. Контекст — 1983. Литературно — теоретические исследования. М., 1984.
2. Барт Р. 1987 — Удовольствие от текста // Избранные работы.: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
3. Бескова И.А. 1994 — О природе трансперсонального опыта. Вопросы философии. 2, 1994.
4. Богин Г.И. 1993 — Субстанциальная сторона понимания текста. Тверь, 1993.
5. Богин Г.И. 1994 — Интенциональность как средство выведения к смысловым мирам // Понимание и интерпретация текста. Тверь, 1994.
6. Болотов В.В. 1994 — Лекции по истории древней церкви. М., 1994.

7. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. 1990 — Аномалии в тексте: проблемы интерпретации // Логический анализ языка: противоречивость и аномальность текста. М., 1990.
8. Вежбицка А. 1996 — Язык. Культура. Познание. М., 1996.
9. Винокур Г.О. 1991 — О языке художественной литературы. М., 1991.
10. Витгенштейн Л. 1994 — Логико-философский трактат. М., 1994.
11. Гак В.Г. 1971 — Семантическая структура слова как компонент семантической структуры высказывания // Семантическая структура слова. М., 1971.
12. Гак В.Г. 1977 — К типологии лингвистических номинаций. // Языковая номинация. Общие вопросы. Кн. 1. М.: Наука, 1977.
13. Галеева 1994 — Понимание и интерпретация художественного текста как составная часть подготовки филолога // Понимание и интерпретация текста. Тверь, 1994.
14. Гегель Г.В.Ф. 1938 — Сочинения. Лекции по эстетике. Том 12, кн. I. М., 1938.
15. Гете И.В. 1964 — Избранные философские произведения. М., 1964.
16. Гинзбург Е.Л. 1985 — Конструкции полисемии в русском языке. Таксономия и метонимия. М., 1985.
17. Голан А. 1994 — Голан А. Миф и символ. М., 1994.
18. Делез Ж. 1993 — Платон и симулякр // Новое литературное обозрение, 5, 1993. — С. 45-56.
19. Иванов В.В., Топоров В.Н. 1988 — Индоевропейская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. М., 1988. Т.1., 2.
20. Иванов В.В., Топоров В.Н. 1988 — Модель мира // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. М., 1988. Т.2.
21. Иванова Н.Н. 1994 — Метонимия и метонимические средства поэтической речи // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994.

22. Ильин И.П. 1989 — Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. М., 1989.
23. Кант И. 1966 — Сочинения. Том 5. — М., 1966.
24. Кассирер Э. 1995 — Философия символических форм: Введение и постановка проблемы // Культурология. XX век: Антология. М., 1995.
25. Кацнельсон С.Д. 1965 — Содержание слова, значение и обозначение. М.-Л., 1965.
26. Кобзев А.И. 1994 — Учение о символах и числах в китайской классической философии. М.: Восточная литература, 1994.
27. Квятковский А. 1966 — Поэтический словарь. М., 1966.
28. Кондаков Н.И. 1971 — Логический словарь. М., 1971.
29. Косиков Г.К. 1993 — Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993.
30. Лакан Ж. 1995 — Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.
31. Леви-Брюль Л. 1994 — Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994.
32. Леви-Строс К. 1994 — Первобытное мышление. М., 1994.
33. Лосев А.Ф. 1982 — Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. — Л., 1982.
34. Лосев А.Ф. 1976 — Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.
35. Лосев А.Ф. 1993 — Философия имени // Бытие. Имя. Космос. М., 1993.
36. Лосев А.Ф. 1994 — Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность. М., 1994.
37. Лотман Ю.М. 1987 — Символ в системе культуры // Тартуский ун-т. Ученые записки. Вып. 754. — Тарту, 1987.
38. Лотман Ю.М. 1988 — Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

39. Льюис К.И. 1983 — Виды значения // Семиотика. М., 1983.
40. Маковский М.М. 1995 — У истоков человеческого языка. М., 1995.
41. Маковский М.М. 1996 — Язык-миф-культура. М., 1996.
42. Мантатов В.В. 1980 — Образ, знак, условность. М., 1980.
43. Мезенин С.М. 1984 — Образные средства языка. М., 1984.
44. Мелетинский Е.М. 1985 — Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса // Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985.
45. Мелетинский Е.М. 1994 — Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Многообразие видения. Новочеркасск, 1994.
46. Молчанова Г.Г. 1988 — Семантика художественного текста. Ташкент, 1988.
47. Мороховский А.Н. 1991 — Стилистика английского языка. Киев, 1991.
48. Наер В.Л. 1993 — Фрейм как инструмент декодирования семантической и стилистической информации // Языковые универсалии в стилистике. Вып. 409. М.: Моск. Гос. Лингв. Ун-т, 1993.
49. Некрасова Е.А. 1994 — Олицетворение // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994.
50. Никитин М.В. 1983 — Лексическое значение слова. М., 1983.
51. Никитин М.В. 1988 — Основы лингвистической теории значения. — М., 1988.
52. ОР 1986 — Общая риторика. М., 1986.
53. Пропп В.Я. 1986 — Исторические корни волшебной сказки. М., 1986.
54. Рикер П. 1995 — Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. — М., 1995.
55. Роднянская И.Б., Кожин В.В. 1968 — Образ художественный // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1968.

56. Романова Т.В. 1994 — Семантический анализ текста в вузе // Семантика языковых единиц. Докл. 4-й м/н конф. Часть 4. Семантика худ. текста: М., 1994.
57. Руденко Д.И. 1993 — Лингвофилософские парадигмы: границы языка и границы культуры // Философия языка: в границах и вне границ. Харьков, 1993.
58. Свасьян К.А. 1989 — Философия символических форм Кассирера. Ереван, 1989.
59. Северская О.И. 1994 — Метафора // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994.
60. Серебренников Б.А., Кубрякова Е.С., Постовалова В.И. 1988 — Роль человеческого фактора в языке. // Язык и картина мира. — М., 1988.
61. СЗЛ 1996 — Современное зарубежное литературоведение (строны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996.
62. Скребнев Ю.М. 1994 — Основы стилистики английского языка. М., 1994.
63. Степанов Ю.С. 1981 — Имена. Предикаты. Предложения: Семиологическая грамматика. М., 1981.
64. Степанов Ю.С. 1985 — В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.
65. Тайлор Э.Б. 1989 — Первобытная культура. М., 1989.
66. Телия В.Н. 1977 — Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация (Виды наименований). Кн.2. М., 1977.
67. Телия В.Н. 1986 — Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М., 1986.
68. Толстая С.М. 1991 — Аксиология времени в славянской народной культуре // История и культура. Тезисы. М., 1991.
69. Топоров В.Н. 1988 — Река // МНМ. М., 1988. Т.2.

- 70.Топоров В.Н. 1995а — О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Миф. Ритуал. Символ. Образ, Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
- 71.Топоров В.Н. 1995б — О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама, Об индивидуальных образах пространства:»феномен» Батенькова, «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Миф. Ритуал. Символ. Образ, Исследования в области мифопоэтического: Избранное.-М., 1995.
- 72.Топоров В.Н. 1995с — Вещь в антропологической перспективе (апология Плюшкина) // Миф. Ритуал. Символ. Образ, Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
- 73.Трубачев О.Н. 1991 — Этногенез и культура древнейших славян: лингвистические исследования. М., 1991.
- 74.Трубачев О.Н. 1996 — К прародине ариев. Вопросы языкознания 3, 1996.
- 75.Уилрайт Ф. 1990 — Метафора и реальность // Теория метафоры.М., 1990.
- 76.Успенский Б.А. 1994 — История и семиотика// Семиотика истории. Семиотика культуры. Избранные труды. Т.1. М., 1994.
- 77.Фрейденберг О.М. 1978 — Образ и понятие // Миф и литература древности. М., 1978.
- 78.Хахалова С.А. 1997 — Категория метафоричности (форма, средства выражения, функции). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 1997
- 79.Цапкин В.Н. 1994 — Семиотический подход к проблеме бессознательного // Бессознательное. Многообразие видения. Новочеркасск, 1994.
- 80.Цивьян Т.В. 1990 — Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- 81.Ченки А. 1996 — Современные когнитивные подходы к семтике: сходства и различия в теориях и целях. // ВЯ, 2. М., 1996.

82. Черниговская Т.В., Деглин В.Л. 1986 — Метафорическое и силлогистическое мышление как проявление функциональной асимметрии мозга // Тартуский ун-т. Ученые записки. Вып. 720. — Тарту, 1986.
83. Шилов Ю.А. 1995 — Прародина ариев: История, обряды и мифы. Киев, 1995.
84. Юнг К.Г. 1991 — Архетип и символ. М., 1991.
85. Юнг К.Г. 1993 — Проблемы души нашего времени. М., 1993.
86. Якобсон Р. 1983 — В поисках сущности языка // Семиотика. М., 1983.
87. Яковлева Е.С. 1994 — Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., 1994.
88. Barbarese J.T. 1993 — Ezra Pound's Imagist Aesthetics // The Columbia history of American poetry. Ed. by J.Parini. New York, 1993.
89. Berman A. 1988 — From the New Criticism to Deconstruction: the reception of structuralism and post-structuralism. University of Illinois Press. Urbana and Chicago. 1988.
90. Brooks C. 1977 — On Yeats's Creation of a Myth // W.B.Yeats. The Critical Heritage. Ed. by A.N.Jeffares. London, Henley and Boston, 1977.
91. Cassirer E. 1957 — The philosophy of symbolic forms. New Haven, 1957.
92. Chalmers D. J. 1996 — The components of content. St. Louis, 1996.
93. Derrida J. 1976 — Of grammatology. Baltimor, London, 1976.
94. Dickie M. 1993 — Women poets and the emergence of modernism // The Columbia history of American poetry. Ed. by J.Parini. New York, 1993.
95. Eliot T.S. 1963 — Collected Poems 1909-1962. San Diego, New York, London, 1963.
96. Empson W. 1930 — Seven types of ambiguity. London: Chatto and Windus, 1930.
97. Fredman S. 1996 — «How to Get Out of the Room That Is the Book?» Paul Auster and the Consequences of Confinement. Notre Dame. Postmodern Culture v.6 n.3 (May, 1996).

98. Frege G. 1962 — Funktion, Begriff, Bedeutung. Funf logische Studien. Gottingen, 1962.
99. Frye N. 1965 — Symbol // Encyclopedia of poetry and poetics. Princeton (New Jersey), 1965.
100. Frye N. 1973 — Anatomy of criticism. Four essays. Princeton (New Jersey), 1973.
101. Gentner D., Jeziorski M. 1993 — The shift from metaphor to analogy in Western science // Metaphor and thought, 2nd ed., Cambridge (Mass.), 1993.
102. Henry 1971 — Metonymie et metaphore. P., 1971.
103. Hinderer W. 1968 — Theory, conception and interpretation of the symbol // Perspectives in literary symbolism. V. I. The Pennsylvania State University Press. University Park; London, 1968.
104. Jakobson R. 1956 — Two aspects of language and two poles of aphatic disturbances // Fundamentals of language. The Hague, 1956.
105. Jacoby M. 1969 — The analytical psychology of C.G.Jung and the problem of literary evaluation // Problems of literary evaluation. Yearbook of comparative criticism. V. 2. The Pennsylvania state university press. University Park; London, 1969.
106. Johnson B. 1980 — The critical difference: essays in the contemporary rhetoric of reading. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
107. Johnson B. 1987 — A world of difference. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
108. Jung C.G. 1986 — The Collected Works. Vol. 5. Symbols of transformation. London, 1986.
109. Kalaidjian W.B. 1987 — Understanding Roethke. Columbia (South Carolina), 1987.
110. Keller R. 1996 — Rules and Tools: On the Relation between Meanings and Concepts // Historical semantics and cognition. Freie Universitat, Berlin, 18. — 21. September 1996. Abstracts.

111. Lakoff G. 1993 — The contemporary theory of metaphor // Metaphor and thought. Cambridge (Mass.), 1993.
112. Lakoff G., Johnson M. 1980 — Metaphors we live by. Chicago, 1980.
113. Langaker R. W. 1991 — Concept, image and symbol: The cognitive basis of grammar. Berlin and New York, 1991.
114. Meyer B. 1993 — Synecdoques. Etude d'une figure de rhetoriques. P., 1993.
115. MPP 1982 — Metaphor: problems and perspectives. Brighton Atlantic Highlands, 1982.
116. MT 1993 — Metaphor and thought. 2nd ed., Cambridge (Mass.), 1993.
117. Parini J. 1993 — Robert Frost and the Poetry of Survival // The Columbia history of American poetry. Ed. by J.Parini. New York, 1993.
118. Ricoeur P. 1969 — The problem of double-sense as hermeneutic problem and as semantic problem // Myths and symbols. Chicago, 1969.
119. Ricoeur P. 1976 — Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning. Fort Worth: Texas Christian University Press, 1976.
120. Roethke Th. 1965 — On the poet and his craft. WA, 1965.
121. Rosch E. 1978. Principles of categorization // Cognition and categorization. Hillsdale, NJ, 1978.
122. Rotella G. 1984 — Nature, Time and Transcendence in Cummings' Later Poems // Critical Essays on E.E.Cummings. Boston (Mass.), 1984.
123. Shaviro St. 1988 — «That which is always beginning»: Stevens' poetry of affirmation // Critical essays on Wallace Stevens. Ed. S.G.Axelrod, H.Deese. Boston (Mass.), 1988.
124. Schofer, Rice 1977 — Metaphor, metonymy and synecdoche // Semiotica, 1977. V. 21.
125. Strelka J. 1968 — Comparative criticism and literary symbolism // Perspectives in literary symbolism. V.I. The Pennsylvania State University Press. University Park; London, 1968.
126. TM 1983 — Theorie der Metaphor. Darmstadt, 1983.

127. Todorov Tz. 1982a — Symbolism and interpretation. Ithaca (N.Y.), 1982.
128. Todorov Tz. 1982b — Theories of the symbol. Ithaca (N.Y.), 1982.
129. Ullmann St.. 1957 — The principles of semantics. Glasgow-Oxford, 1957.
130. Werner H., Kaplan B. 1964 — Symbol formation. N.Y., London, 1964.
131. Wheelwright P. 1968 — The archetypal symbol. //Perspectives in literary symbolism. V.I. The Pennsylvania State University Press. University Park; London, 1968.
132. Wierzbicka A. 1992 -Semantics, Culture, and Cognition: Universal Human Concepts and Culture-Specific Configurations. Oxford: Oxford UP, 1992.
133. Yeats W.B. 1925 — A Vision. L., 1925.

Источники иллюстративного материала

1. АНППИ 1984 — Английская поэзия в русских переводах. М., 1984.
 2. АМППП 1983 — Американская поэзия в русских переводах. М., 1983.
 3. Auden W.H. 1937 — Spain 1937. L., 1937.
 4. E.E.Cummings. 1962 — 73 poems. London, 1962.
 5. Cummings E.E. 1972 — Complete Poems 1913-1962. New York, 1972.
 6. FBMV 1970 — The Faber Book of Modern Verse. London, 1970.
 7. Frost R. 1913 — A Boy's Will. London, 1913.
 8. Frost R. 1916 — Mountain Interval. New York, 1916.
1. Hughes T. 1977 — Selected Poems 1957-1967. London, 1977.
 1. OBAV 1950 — The Oxford Book of American Verse. Selected by F.O.Matthiessen. New York: OUP, 1950.
 2. PR 1969 — Poetry Review. Vol. 60, 5. London 1969.
 3. PT 1924 — Poems of Today. New York, 1924.
 4. PTh 1964 — Poetry of the Thirties. London: Penguin, 1964.
 5. Roethke Th. 1941 — Open House. New York, 1941.
 6. Roethke Th. 1948 — The Lost Son and Other Poems. Garden City, New York, 1948.

7. Roethke Th. 1958 — Words for the Wind. New York, 1958.
8. Stevens W. 1969 — The Collected Poems of Wallace Stevens. New York, 1969.
9. Yeats W.B. 1958 — The Collected Poems of W.B. Yeats. London, 1958.

Использованные словари

2. КЛЭ 1968 — Краткая литературная энциклопедия. М., 1968.
3. ЛЭС 1990 — Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
4. Маковский М.М. 1996а — Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М., 1996.
5. МНМ 1988 — Мифы народов мира. В 2-х тт. М., 1988.
6. ПС 1973 — Поэт и слово. Опыт словаря. Ред. Григорьев В.П. М., 1973.
7. Bauer W. et al. 1987 — Lexikon der Symbole: Mythen, Symbole und Zeichen in Kultur, Religion, Kunst und Alltag. 2 Aufl. Munchen: Heine, 1987.
8. Biedermann H. 1989 — Knaurs Lexikon der Symbole. Munchen, 1989. Cassirer E. 1946 — Language and myth. New York, 1946.
9. Chevalier J. 1982 — Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris, 1982.
10. Cirlot J.E. 1971 — A dictionary of symbols. 2 ed. N.Y., 1971.
10. Cooper J.C. 1986 — Lexikon alter Symbole. Leipzig, 1986.
11. EDS 1986 — Encyclopedic dictionary of semiotics, ed. by T.A. Sebeok. 1-3. Berlin, 1986.
12. EPP 1965 — Encyclopedia of poetry and poetics. Princeton (New Jersey), 1965.
13. Garai J. 1973 — The Book of Symbols. London, 1973.
14. HDA 1915 — Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. 1-10. Berlin-Leipzig, 1915.
15. Lurker M. 1983 — Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart, 1983.
16. Perez-Rioja J.A. 1971 — Diccionario de simbolos y mitos. Madrid, 1971.

17. Vries A. de. Dictionary of Symbols and Imagery. — Holland, 1983.

ПРИМЕЧАНИЯ

Следует отличать эти правила от правил синтагматического комбинирования, которые на уровне элементарного синтаксиса функционируют как совокупность валентностей и актантов (Теньер), а на нарративном уровне — как переменные функции-сюжета (Пропп).

² Заметим, что метафора понимается Лакоффом более общо, чем традиционный языковой перенос (его он называет языковым «метафорическим выражением»), скорее, его интерпретация ближе к нашему пониманию символа: «Этот единообразный способ метафорической концептуализации («любви» через «путешествие») реализуется во многих конкретных языковых выражениях»: «средство передвижения» — «отношения, союз», «препятствие на дороге» — «проблемы в любви», также «пробуксовка, топтание на месте» — «отсутствие развития». К тому же, Лакофф отрицает сходство как важную предпосылку метафоризации («между любовью и путешествиями нет никакого внутреннего сходства»).

³ Еще М.Мюллер видел в паронимии источник мифологии, увязывая миф с «болезнью языка», паронимией.

⁴ Вообще, специфическая роль деконструктивистского критика — избежать внутренне присущего ему, как и всякому читателю, стремления навязать тексту свои собственные смысловые схемы, дать ему «конечную интерпретацию», единственно верную и непогрешимую. Он должен деконструировать эту «жажду власти», проявляющуюся как в нем самом, так и в авторе текста, и отыскать тот момент в тексте, где прослеживается его смысловая двойственность, внутренняя противоречивость [СЗЛ 1996].

⁵ Мы находим психоаналитическую и лингвистическую дефиниции архетипа. Согласно первой, архетипы — воплощенные в означающем (т.е. «в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях») первичные образы и идеи [Архетип// МНМ 1988. Т.1]. Согласно второй, архетип — в сравнительно-историческом языкознании исходная для последующих образований языковая форма, реконструируемая на основе закономерных соответствий в родственных языках [Архетип//ЛЭС 1988]. Как мы покажем далее, эти дефиниции не только не противоречат, но и дополняют друг друга.

⁶ «Структурализм» Фрая во многом умозрителен, поэтому мы не относим его к традиционному структурализму, скорее, он его предтеча.

⁷ Явная параллель с постструктуралистской «интертекстуальностью», однако у Фрая конвенциональность — не «бич» литературы, исцеление от которого — деконструкция изначального смысла, а неизменное возвращение оригинальной поэзии к единым, «природным» истокам: «Originality returns to the origins of literature, as radicalism returns to its roots» [Frye 1973: 97-98].

⁸ Идея «мистических партиципаций», определяющих первобытное мышление, несомненно, замечательна и разделяется частью современных ученых. Есть и данные, подтверждающие положения Леви-Брюля, например, о непосредственности, целостности и спонтанности («полисинтетичности» по Л.-Б.) «реликтового» восприятия, в основе которого лежат нерасчлененные ментальные конструкторы (протоэмоции — протомысли), о мироощущении, для которого характерна растворенность в природе, когда собственные впечатления и переживания представляли как продолжение космических процессов (отсюда — пространственно-временная сверхчуткость восприятия, уподобление и слияние своего «я» с существованием другого, способность предчувствовать грядущие события, досконально воспроизводить прошлые, т.д.) [Бескова 1994]. Подобное отмечается и в трансперсональных опытах в психоделических сеансах. К сожалению, законы «партиципаций» недостаточно разработаны, чтобы говорить о применении их к изучению архетипов.

⁹ В специфическом, например, личном преломлении модель мира выступает в ипостаси «картины мира».

¹⁰ Сравните положение Дж.Лакоффа о том, что «многие абстрактные выводы на самом деле являются метафорическими вариантами пространственных выводов, присущих топологической структуре образ-схем», таких как схема «ВМЕСТИЛИЩЕ», «ЧАСТЬ-

ЦЕЛОЕ», «ИСТОЧНИК-ПУТЬ-ЦЕЛЬ» и т.д. [Lakoff, Johnson 1980].

¹¹ Этот момент подчеркивал еще Б. Рассел. Далеко не всякое выражение является именем. Кроме имен (собственных) имеются неполные символы, или дескрипции, у которых нет своего (автономно выраженного) значения, а есть только «контекст значения» [Антонов 1992].

¹² Заметим, что в реальном дискурсе между значением и смыслом не может быть, образно говоря, ворот, открывающихся только в одну сторону: не только денотат обогащается за счет смысла, но и наоборот, смысл определяется богатством денотата.

¹³ Сложный механизм косвенной номинации описывается так: «Косвенная номинация осуществляется при двухмерной опосредованности отнесения вторично выступающей в роли имени языковой формы к действительности — по «оси» переосмысления значения и по линии воздействия сигнификата опорного наименования, задающего смысловое содержание и предопределяющего сферу денотации переосмысляемого имени» [Телия 1977: 163].

¹⁴ Правда, в отличие от свободной риторики герменевтических интерпретаций, здесь интерпретация осуществляется в логико-прагматическом ключе. Помимо общелингвистической экстраполяции описания логической структуры понятия и данных интенциональной семантики на значение слова широко используется другой логико-прагматический инструментарий: адаптация термина «импликаций» из логики высказываний к художественному тексту (И.В. Арнольд), уподобление художественного текста продукту литературной коммуникации и разновидности речевого акта (И.В. Арнольд, Г.Г. Молчанова), рассмотрение «семантических аномалий с позиций нарушения принципов сотрудничества П. Грайса [Булыгина, Шмелев 1990], введение понятия «фрейма» в интерпретацию для извлечения стилистико-прагматической информации [Наер 1993] и т.д.

¹⁵ Художественный образ может выдвигать также как особо значимое собственное означающее; в этом случае акцентируется не смысл, но форма — объект сенсорного восприятия, крайние проявления этой стороны эстетической функции — звуковой или графический символизм.

¹⁶ Образ можно также трактовать как полусформированный символ с диффузными значениями, то есть, с размытой границей между прямым и переносным значением в плане содержания. Мы считаем первую трактовку образа более приемлемой, поскольку не символ является исходным понятием для образа, а наоборот, образ лежит в основе любого символа.

¹⁷ Структурный подход диктует иное наименование этой функции символа, а именно, «конструирующая»: символы есть предметные означающие для конструирования абстрактной схемы — модели мира, устанавливающей закономерности предметного мира с помощью определенной культурно-исторической мифологии. С нашей точки зрения, эти взгляды не противоречат друг другу.

¹⁸ Конвенциональность и произвольность знака и мотивированность и непроизвольность символа очевидны лишь до определенной степени. Так, в звукоподражательных и звукосимволических словах, а также слово— и формообразовательных средствах (удвоение основ, ненулевой показатель множественного числа и т.д.) имеется явная корреляция между внутренней формой и значением слова. С другой стороны в некоторых речевых символах, а также неязыковых символах, например, идолах, репрезентирующих богов в виде досок, бревен, камней, внутренняя форма означающего неясна, что весьма затрудняет нахождение связи между означающим и означаемым. Это побудило, например, А.Ф. Лосева высказаться против мотивированности символических связей: «...символ вещи есть ... знак, ... по своему непосредственному содержанию не имеющий никакой связи с означаемым содержанием» [Лосев 1976: 44]. Вероятно, речь идет об утрате мотивации, даже на интуитивном уровне, возникающей объективно с течением времени, или намеренно создаваемой (например, течение «символизм»).

¹⁹ Заметим, что приоритет открытия тропеичности психических ассоциаций принадлежит все же З.Фрейду, Ж.Лакану (ср. упомянутые выше «смещение» и «конденсацию») и К.Г.Юнгу. Последний выделял такие способы символизации, как: 1)

сравнение по аналогии двух объектов или сил на одной координате «общего ритма» (огонь — солнце); 2) сравнение на основе объективной причинности, основанное на свойствах самого символического объекта (солнце — дающий жизнь); 3) сравнение на основе субъективной причинности, которое идентифицирует внутреннюю силу, скрытый процесс с некоторым символом или объектом с релевантной символической функцией (змея, фаллические символы); 4) сравнение по функции и деятельности, основанное не на самих символических объектах, а на их деятельности и функции, порождающее образ, насыщенный динамизмом и драматизмом (например, либидо оплодотворяет как бык, опасно как кабан) [Jung 1986: 31]. Вероятно, первое соответствует эквонимии и гипо-гиперонимии, второе — метонимии, третье — синестезии, четвертое — функциональной метафоре.

²⁰ Уровень рода — это тот уровень, на котором человек «эффективнее всего взаимодействует с окружающей средой», на котором «единственный ментальный образ может отображать всю категорию» [Ченки 1996].

²¹ Заметим, что по Юнгу, архетипы знаменуют важнейшие фазы индивидуации (выделения индивидуального сознания из коллективно-бессознательного): напр., «мать» — бессознательное, «дитя» — пробуждение сознания, «тьма» — оставшаяся за порогом сознания бессознательную часть личности, «мудрый старик» и «мудрая старуха» — гармонию сознания и бессознательного, высший духовный синтез.

²² О метафорических значениях пары «вверх-низ» см. [Лакофф, Джонсон, 1990: 387-413].

²³ Значение «время» также входит в архетипическую структуру «реки» — С.Ф. миф о «реке времени», метафора «время течет», «заполнить время» и под. Очевидно, это одна из важнейших пространственно-временных корреляций.

²⁴ Например, во фразе «Он выпил уже целый чайник» компактный интенционал прямого значения слова «чайник» (имеющего крайне объемный денотат) — «сосуд с носиком, крышкой и ручкой для кипячения жидкости» — при метонимическом переносе индуцирует свой жестковероятностный признак — жидкость в чайнике, который составляет гипосему новообразованного метонимического значения. Действительно существенной семой для формирования вторичного значения будет «жидкость» и отношение «контейнер-содержимое». Значит, интенционал переносного значения сводится к определению с жестко ограниченными признаками «жидкость внутри сосуда» (оставшаяся часть интенционала значения «жидкость» — гиперсема — несущественна). В то же время, такие «избыточные» семы импликационала прямого значения, как «форма чайника» (например, усеченная пирамида), «материал» (например, металл), температура — также присутствуют в сигнификате переносного. Таким образом, благодаря проникновению интенционала и части импликационала прямого значения в переносное сигнификат новообразованного значения расширился, интенционал жестко ограничился, а денотат существенно сузился.

²⁵ С увеличением коэффициента стохастичности повышается количество случайных, отсутствующих в тезаурусе реципиента элементов и их связей (H) по отношению к детерминируемым элементам и их связям (D): $G=H:D \rightarrow 0=8$ [Мороховский 1991:34].

²⁶ В этом отношении полезны исследования А.Вежбицкой, сопоставляющей национально-специфические концепты, переводя их на язык семантических примитивов [Вежбицкая 1996].

²⁷ Например, уже упоминавшиеся выше метафоры БОЛЬШЕ И ЛУЧШЕ ЕСТЬ ВЕРХ, МЕНЬШЕ И ХУЖЕ — НИЗ, ЛИНЕЙНЫЕ ШКАЛЫ ЕСТЬ ПУТИ, ВРЕМЯ ЕСТЬ ВЕЩЬ, ХОД ВРЕМЕНИ ЕСТЬ ДВИЖЕНИЕ, БУДУЩЕЕ ВПЕРЕДИ, ПРОШЛОЕ ПОЗАДИ, СОСТОЯНИЯ ЕСТЬ МЕСТА В ПРОСТРАНСТВЕ, ИЗМЕНЕНИЯ ЕСТЬ ДВИЖЕНИЯ, а также ПРИЧИНЫ ЕСТЬ СИЛЫ, ЦЕЛИ ЕСТЬ ПУНКТЫ НАЗНАЧЕНИЯ, ВНЕШНИЕ СОБЫТИЯ ЕСТЬ БОЛЬШИЕ ДВИЖУЩИЕСЯ ОБЪЕКТЫ, ТРУДНОСТИ ЕСТЬ ПРЕПЯТСТВИЯ и т.д.

²⁸ Номинативные процессы внутри понятия/значения взаимозависимы, хотя их временной приоритет порой трудноустановим. Несмотря на то, что законы мышления универсальны, концептуально-семантическое развитие в каждом случае надо рассматривать конкретно-исторически. Так, в интенционал понятия «солнце» входит на правах гиперсемы

семантический признак-понятие «звезда», непротиворечащее ему с точки зрения современного человека. В свою очередь, в денотат понятия «звезда» входит объект «солнце». Очевидно, что в основе переноса понятий лежит аналогия. Тем не менее, лишь исторически можно уточнить произошедшие семантические процессы: расширилась ли благодаря смелой гипотезе сначала область денотата понятия «звезда» (объект солнце был включен в класс по аналогии каких-либо признаков), затем модифицировался его сигнификат, или видоизменилась сначала область сигнификата понятия «солнце» (были выявлены существенные признаки класса, аналогичные с признаками понятия «звезда», которые составили гиперсему интенционала), повлекшее включение в денотат нового объекта. Приведем еще примеры изменений признаковой стороны значений, влекущее за собой вторичную номинацию и изменения в денотате (например, конкретизация в области сигнификата: activity «организация со специализированной сферой деятельности»), метафорического заполнения знакового вакуума для вновь созданного понятия на основе денотата первичного значения (например, doghouse — «выступ с приборами на обшивке корпуса ракеты») и т.д.

²⁹ Термин неокритиков, соотносивших литературное произведение с живым организмом, развивающимся из основы, априорной цели. Произведение «растет», части взаимно дополняют и поясняют друг друга, а вместе они делают замысел метрически организованного произведения органическим. Понятие органической формы снимает дихотомию формы и содержания в искусстве [СЗЛ 1996].

³⁰ Он является основанием бинарной метафоры «under the surge of the blue mottled clouds», референтом которой является «clouds», агент в тексте не выражен, но может быть восстановлен — «armies, troops».

³¹ Под синестезией вообще понимается ассоциирование физических ощущений определенной модальности восприятия, вызванных внешними воздействиями, с физическими ощущениями другой модальности восприятия на основании интенсивности, эмоциональной окрашенности, оценки. В терминах языковой номинации синестезия — это транспозиция имени признака на признак на основании сходных коннотаций. Часто синестезическая транспозиция распространяется на более абстрактные и общие ситуации, далекие от непосредственного чувственного восприятия (например, high / low as spacial characteristics — high / low post, broad / narrow as dimentional characretistics — broad / narrow mind, sharp, cold). Как транспозиция на основании сходства коннотаций синестезия является типом метафоры. Звуковой символизм — ассоциирование ощущений, связанных со звуковой оболочкой языковой единицы, с концептами, относящимися к другим модальностям восприятия — представляет собой наиболее чистый вид синестезии.

³² По Дж.Лакоффу, это концептуальная метафора LIFE IS A JOURNEY, где осваиваемая сфера — жизнь, а сфера источник — пространство. Эта метафора обуславливает субпроекции: the person leading a life is a traveler, goals in life are destinations, significant life events are events on the road и т.д. [Lakoff 1993]

³³ Саму структуру «the soft pond of repose» можно трактовать как метафору-сравнение, в которой «формально-синтаксическое главенство «образа сравнения» превращает в своеобразный эпитет метафорический номинатив» [Григорьев 1979, 227]: the soft pond of repose -> «reposeful pond».

³⁴ В фразе «My heart keeps open house» очевидна ассоциативная линия «open heart» — «open house» с последующей контаминацией «my heart keeps open house». Ее можно также трактовать как модифицированное квази-тождество, в котором сердце уподобляется открытому дому.

³⁵ А (substance attribute) — предикат второго или третьего порядка (см. об этом в [Степанов Ю.С. 1981]).