

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВУКО-  
ГРАФИЧЕСКОЙ АССОЦИАТИВНОСТИ  
ТАНАТОЛОГИЧЕСКОГО КОНЦЕПТА В  
ИДИОСТИЛЕ БАЛЛАД ЭДГАРА АЛЛАНА ПО

Танатологический<sup>1</sup> концепт, или концепт «смерть», как и концепт «жизнь», присутствует во всех культурах и является одним из основных в концептосфере и национальном сознании их носителей. Танатологический концепт является универсальным для человечества и в этой связи как важнейший элемент культуры он проинтерпретирован в мировой литературе, живописи, музыке и скульптуре.

Танатологический концепт относится к экзистенциальной группе концептов, так как согласно Хайдеггеру, феномен смерти играет важную роль в вопросе о смысле бытия. (Хайдеггер М. Бытие и время М. 1997).

Танатологический концепт можно определить как универсальный, экзистенциальный концепт, представляющий из себя многоуровневую когнитивную единицу, обладающую ядром и тремя сферами выражения: физической, психической и символической. *Ядро* танатологического концепта составляет понятие — «конец бытия». *Физическая сфера* концепта выражена понятием — «потеря жизни разными путями» (болезнь, убийство, самоубийство, эвтаназия, трагическая смерть, героическая смерть, несчастный случай и т. д.). *Психическая сфера* выражается эмоциональными реакциями живущих на смерть (скорбь, плач, отчаяние, уныние, ужас, депрессия, горе и т. д.). *Символическая сфера* отражает воображаемые образы живущих о смерти (Ад, Рай, Танатос (греч. бог смерти), Небеса, призраки и т. д.).

Танатологический концепт, являясь когнитивной категорией, обладает семантической сущностью и соотносим с категориями не только понятия, но и значения языкового знака.

Содержание танатологического концепта настолько объемно, что языковую единицу «смерть», выступающую часто в роли имени концепта, нельзя отождествлять ни с понятием «смерть» и ни со значением языкового знака «смерть».

<sup>1</sup> Танатология (от греч. *Thanatos* – смерть и логия), раздел медицины, изучающий динамику и механизм процесса умирания. Развивается с XX века. В широком смысле танатология охватывает религиозные, философские, психологические и гуманитарные (доб. нами) аспекты смерти. (БЭС, 2005);" href="http://www.vedu.ru/BigEncDic" title="Большой энциклопедический словарь">Большой энциклопедический словарь</a></div></div>

Вербализованный танатологический концепт состоит из архиконцепта<sup>2</sup> «смерть» и следующих субконцептов:

1. предметно-понятийные субконцепты, которые выражаются эксплицитными значениями слов и выражений: death, to die, to kill, to murder, to be deadly ill, to execute, euthanasia, painless death и т. д.

2. эмоционально-образные субконцепты, выражающиеся различными языковыми приемами:

— метафорами: to meet one's death, to perish, to pass away, to be taken, to yield one's breath, to end one's days, to be no more, to drop into the grave и т. д.

— идиомами: one's hour is come, one's days are numbered, one's doom is sealed, lie at death's door, dance with death и т. д.

— поговорками: Death knocks at the door; Death stares one in the face; Death is in front of an old person and at the young person's back; When death comes it will not go away empty и т. д.

— символами и мифами: скелет с косой, песочные часы, змея, могила, череп, фигура в черном плаще (как греч. Бог Танатос), Инuitская маска смерти и т. д.

3. ассоциативно-образные субконцепты, выражающиеся с помощью синестезии, ритма, рифмы, графических средств.

Попадая в художественный текст танатологический концепт приобретает дополнительные качества, обрастает ассоциациями, расширяет свое значение и превращается в художественный концепт. Художественный текст отражает вторично модулируемый авторский мир и формирует на основе ассоциаций представление о нем в сознании адресата.

Поэтическая картина мира, отраженная в тексте, имеет лингвистическую и экстралингвистическую сущность. Единицей поэтической картины мира является художественный концепт, природа и структура которого недостаточно исследована. Однако очевидно, что художественный концепт имеет эстетическую сущность и образные средства выражения, обусловленные авторским замыслом.

Автор как носитель и представитель языка и культуры является также и носителем окружающей его информации, которая кодируется в языковом концепте. На этом этапе концепт для автора является объективной величиной, выраженной словом-номинантом, а концептосфера авторского мышления – это саморазвивающаяся совокупность смыслов концепта. В авторское мышление включаются те проблемы действительности, которые значимы именно для него. Тогда концепт переходит в единицу его художественного произведения и автор становится творцом нового смысла концепта.

<sup>2</sup> См. монографию Арутюнян Н.Л. «Трансцендентные концепты» // Ереван. 2010.

На наш взгляд, наиболее точное определение художественному концепту дано И.А. Тарасовой, которая рассматривает его «как единицу индивидуального сознания авторской концептосферы, вербализованную в слитном творчестве писателя (что не исключает возможности эволюции концептуального содержания от одного периода творчества к другому)». (Тарасова И.А. Идиостиль Георгия Иванова : когнитивный аспект. Саратов 2008 : 77)

В идиостиле Э.По авторский художественный концепт складывается из индивидуальной системы изображения танатологического концепта. Авторский танатологический художественный концепт реализуется в творчестве Э.По в том многообразии смыслов, которые придает им автор. Под авторско-индивидуальным художественным концептом мы понимаем особый тип художественного концепта, в котором фиксируется художественно значимый лингвокогнитивный опыт автора, выраженный в индивидуально-эстетической интерпретации, через художественный текст.

При концептуальном анализе идиостиля Э.По и для более полного понимания вербализации танатологического авторско-индивидуального художественного концепта необходим выход за рамки лингвистики в сферу экстралингвистических факторов, посредством которых языковой материал организуется в художественное произведение.

Так как автор является носителем и языка, и культуры, то воспринимаемая его сознанием информация кодируется в языковом концепте, носителем которой является концепт. Концепт для автора - это абсолютная величина, а концептосфера — движущая, саморазвивающаяся совокупность смыслов концепта. Затем в авторское сознание включаются те проблемы действительности, которые актуальны и значимы именно для этого автора.

Функционирование авторско-индивидуального языкового концепта можно представить в виде парадигмы, которую мы предлагаем в качестве гипотезы:

концептосфера культуры и языка → когнитивный концепт → языковой  
→ концепт художественный концепт → авторско-индивидуальный концепт  
концептосфера авторского художественного концепта

Процесс восприятия и понимания авторско-индивидуального художественного танатологического концепта в произведениях Э.По представляет собой иерархическую систему, где в тесной взаимосвязи выступают низшие, сенсорные (звук, ритм, рифма, цвет, и т.д.) и высшие смысловые (метафоризация, символизация) уровни. Адекватное восприятие художественного текста может иметь место только тогда, когда между указанными уровнями осуществляется обратная связь (Зимняя И.А. К вопросу о

восприятия речи // Автореф. дисс. Канд. Филол. наук. (по психологии) // М. 1961 :18).

Авторский танатологический художественный концепт обладает когнитивной дискретностью и выражается как эксплицитно, т.е. словарными единицами, так и имплицитно, т.е. средствами художественной выразительности на всех уровнях языка. Таким образом, авторский танатологический художественный концепт включает в себя не только смысловые, но и оценочные, образные, эмоциональные, личностные компоненты, что и определяет способы его языковой реализации.

Предлагаемая нами методика ассоциативного анализа авторского танатологического художественного концепта включает в себя ряд этапов:

1. выявление вне текстового понятийного потенциала ключевого, ядерного слова «смерть», т.е. его эксплицитное языковое выражение;
2. выделение имплицитных значений средствами художественной выразительности – метафоры, эпитеты, сравнения, гипербола и т.д.;
- 3) выделение имплицитных смыслов путем использования звуко-символизма, синестезии и символов.

В данной статье мы рассматриваем индивидуальные, авторские особенности звуко-графической ассоциативности выражения танатологического концепта в поэзии Э.По. Поэтические произведения Э.По образуют художественно-эстетическое единство — редкое явление в истории мировой поэзии и уникальное - в американской литературе романтической поры. Творчество Эдгара По вошло в мировую литературу яркими приёмами в области семантизации звуков и образами. Практическая реализация единства музыки и поэзии в творчестве Э.По дала возможность великим К.Дебюсси, С. Рахманинову, М. Равелю и многим другим композиторам создать на основе произведений поэта шедевры мелодики и ритма. К.Бальмонт, специально занимавшийся поиском истоков мелодики речи, отмечал: «Язык, замыслы, художественная манера — всё отмечено в Эдгаре По яркою печатью новизны. Никто из английских или американских поэтов не знал до него, что можно сделать с английским стихом —прихотливым сопоставлением известных звуковых сочетаний. Эдгар По взял лютню, натянул струны, они выпрямились, блеснули и вдруг запели всюю скрытою силой серебряных перезвонов. Никто не знал до него, что сказки можно соединить с философией, он слил в органически цельное единство художественные настроения и логические результаты высших умозрений, сочетал две краски в одну и создал новую литературную форму, философские сказки, гипнотизирующие одновременно и наше чувство, и наш ум» (Бальмонт К.Д. Гений открытия // Бальмонт К.Д. Лирика. СПб : ООО Изд-во «Кристалл» 1999:42).

Жанр баллады был особенно близок Э.По, так как существующее в литературной балладе жанровое ядро — элементы таинственности, загадочности, незаконченности, недоговоренности, трагической неразрешимости в сюжете, ритмике и образном строе позволяли ему творчески воплотить в поэзии свои эстетические принципы.

Почти все баллады По содержат танатологическую тему, а именно тему о мертвой невесте. Эта тема особенно востребованной стала в эпоху романтизма. Романтики обратились к смерти и любви как предметам эстетического осмысления, так как они могут оказать мощное эстетическое воздействие на читателя, которое приобщит их к миру Высшей Красоты. Баллады позволили Э.По в полной мере обосновать эстетический принцип соединения содержания и звука, содержания и символа.

Для Э.По понятие музыкальности поэзии было значительно шире, чем об этом пишут некоторые его критики. Музыкальность в его понимании — это вся звуковая организация стиха, которая включает стихосложение, ритм, размер, метрику, рифму, строфику, рефрен, звуко-символизм, синестезию и т.д. Несмотря на многочисленные попытки раскрыть «секрет» музыкальности стихов По, чаще всего они оканчивались лишь рассмотрением звука и размера, отделяя их от других элементов системы.

Поэзия, в представлении Э.По, была не просто музыкой + мыслью, но музыкой, проникнутой мыслью. Отсюда следует, что музыкальность его стихотворений невозможно отделить от содержания, замысла. Как пишет Ю.В.Ковалёв, он «был великим «композитором» среди поэтов не только потому, что мастерски владел сложным звуковым арсеналом поэзии, но ещё и потому, что смело разрушал привычные традиционные системы и создавал собственные» (По Э.А. Философия творчества // Эстетика американского романтизма, М.1977: 93).

На наш взгляд, музыкальность и непревзойденная образность и ассоциативность воображения продиктованы также основным художественным концептом, лежащим в основе содержания произведения. Именно танатологический концепт, характерный для его позднего периода творчества, определяет звуковую, образную и символическую ассоциативность его стихов, анализ которых позволяет постепенно углубиться в скрытую семантику поэтического произведения.

Как известно, поэтический текст имеет в своей основе фонетические элементы, составляющие гармонию, выразительность и красоту языка. Различные звуки вызывают определенные ассоциации, имеют различную психологическую значимость и способны передавать определенную смысловую тональность. Термин «смысл—тональность» первоначально был только музыкальным термином, а в настоящее время является актуальным в подходе к изучению понимания художественного текста и

приобретает статус лингвистической категории. Смысл—тональность определяется как эмоциональная настроенность в тексте, создаваемая тоном звучания.

За смысловую имплицитную единицу в нашей работе принято считать звук, так как «артикулируемый звук является отражением чувственно воспринимаемых явлений и представляет собой потенциальную знаковую единицу» (Михалев А.Б. Теория фоносемантического поля, Краснодар. 1995: 92).

При восприятии каждого звука и слова в целом тексте формируется смысл-тональность. Эмоциональность в тексте создается тоном звучания. Основу анализа организации тональности и имплицитного смысла в художественном поэтическом тексте составляют звукоизобразительные и звукосимволические средства языка. В нашей работе выдвигается положение об ассоциативном, а не произвольном использовании Э.По звуковых значений в процессе организации смысла -тональности в стихах.

Ассоциация (от лат. associatio - соединение ) - это возникающая на прошлом опыте индивида, закономерная связь между двумя содержаниями сознания (ощущениями и представлениями, мыслями и чувствами и т. п.), которая выражается в том, что появление в сознании одного из содержаний влечёт за собой и появление другого (Психологический словарь, 1988 : 26).

Использование звукоимпульсизма, в широком смысле этого слова, возможно в произведениях Э. По благодаря широкому спектру ассоциаций (образных, символических, эмоциональных), в том числе связанных с экстралингвистическими факторами, такими, как особенности психологических свойств автора, его эстетических взглядов и т.д.

В ассоциативном выявлении звуковых значений при вербализации танатологического концепта ключевую роль играют фоносемантические средства, определяющие имплицитные смыслы тональности стиха. Наиболее частыми формами выражения звуковых ассоциаций для выражения танатологического концепта в произведениях Э. По являются аллитерация, ассонанс, синестезия, повтор фонем, рифма и т.д. Важно отметить, что экспрессивные имплицитные смыслы звуков появляются не у самих способностей фонем, а из способности Э.По оркестровать фонетически согласованную структуру стиха. Поэтика и экспрессивный язык, реализующие в первую очередь «импрессивную функцию» (Гиро П. Частная о общественной жизнь римлян // СПб. «Алетейя», 1995) интуитивно или преднамеренно, как в случае Э.По, используют свойства звука среди других суггестивных процедур.

Современные теории по фоносемантике стараются доказать, что отдельные звуки или комбинации звуков обладают оттенками значений или особой выразительной силой. И хотя многие лингвисты не принимают этого

положения, мы считаем, что в романтической поэзии и, в частности, в поэзии Э.По звуки приобретают ассоциативное значение или имплицитный смысл для выражения танатологического концепта. И хотя звукоповторы не могут быть носителями идейного содержания, однако, являясь мощным средством художественной выразительности, они создают определенный тон высказывания и наполняют его имплицитным смыслом. О смысловой самостоятельности звуков в поэзии Э.По можно говорить на том основании, что эта самостоятельность вытекает из общего художественного принципа, разработанного Э.По, в котором форма имеет содержание. Так, например, имплицитный смысл – печаль, страдание – заложен в повторе звуков [ d ] и [ i : ] в «Вороне» Э.По:

Darkness there , and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,

Douting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before .”

В своих балладах Э.По широко использует синестезию<sup>3</sup>. Синестезия в искусстве слова связана с переносом значения в иную чувственную модальность. В художественном тексте синестезия основана на ассоциативном мышлении и переносе чувства ассоциации — звуков, цвета, запаха, зрения — на соответствующий образный язык. Все эти межчувственные связи между ассоциациями и их выражением в слове составляют основу вербальной синестезии. Вербальная синестезия имеет дело со словом. Исходя из того, что слово представляет собой элемент вторичной сигнальной системы, в которой отражаются реакции первой сигнальной системы, слово является эмоциональной реакцией на внешнее воздействие - цвет, запах, звук и т. д. Необходимо различать, на наш взгляд, звуковую синестезию, например, звук “о” в рифме *morn-born-horn*, выражающий печаль, и лексическую синестезию – *skies were ashen and sober, dank tarn, nebulous luster* и др.

Под звуковой синестезией мы понимаем звуки и звуко сочетания, которые ассоциируются с какими-то ощущениями, чувствами, переживаниями, связанными с танатологическим концептом. Под лексической синестезией мы имеем в виду те средства языка, выражающие цвет, запахи, визуальные картины, которые используются автором для образно-эмоционального отражения танатологического концепта. Звуковая синестезия, в первую очередь, выражается в поэзии с помощью аллитерации и ассонанса.

Аллитерация в английском языке глубоко уходит корнями в традиции народного творчества. Литературная форма древней английской поэзии

---

<sup>3</sup> В Большой Советской Энциклопедии «синестезия» определяется как явление восприятия, сопутствующее, вторичное представление, когда при раздражении какого-либо органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают ощущения, свойственные другому органу чувств (БСЭ.1991: 351).

отличалась от современных форм поэтических произведений. В этой поэзии опорными моментами стиха были ритм и аллитерация. Каждое значимое слово в строке народных песен, сказаний, находившееся под ударением, начиналось с одной и той же комбинации звуков. Так, например, организована англосаксонская эпическая поэма «Беовульф».

Аллитерация в древнесаксонской поэзии играла ту же роль, что в современной поэзии играет рифма. Аллитерация может быть названа начальной рифмой: рифмуется не последний слог слова, а начальные звуки слова.

В современном английском языке под аллитерацией понимается не только повтор начальных звуков, но и звуков в середине слова. Характерно определение “*alliteration*” в словаре Вебстера: *The repetition usu. initially of a sound that is usu. a consonant in two or more neighboring words or syllables as “wild and wooly”, “threatening throng”* (Merriam-Webster’s Online Dictionary <http://www.merriam-webster.com/dictionary/alliteration>). В англоязычной лингвистике аллитерацию отличают, во-первых, преимущественно в начальной позиции повторяемого звука в слове, и во-вторых — в ней нет жесткого разграничения аллитерации и ассонанса.

Под ассонансом понимают особый фонетический прием, заключающийся в повторении гласных звуков (преимущественно ударных) в том или ином высказывании, особенно в неточной рифме. Ассонанс называют также вокалической аллитерацией. Ассонанс преследует те же цели, что и аллитерация, и является подобно последней, часто сочетаясь с ней, могучим средством выразительности поэтического языка. В словаре “The Poetry Archive” приводится следующее определение понятия ассонанс: “*Assonance is the repetition of vowel sounds in words that are close to each other — this also includes diphthongs*”. (ThePoetryArchive<http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/glossaryItem.do?letter=A&id=8089>).

Употребление аллитерации и ассонанса в балладах Э.По отклоняется от средней частотности их употребления у других авторов в несколько раз. Так Л.П. Прокофьева отмечает, что в балладе «Ворон» отклонения некоторых графонов составляют: [e] - в 10 раз, [b] - в 2 раза, [I] - в 40 раз, [q] - в 4 раза, [u] - в 3 раза, [w] - в 14 раз, [y] - в 23 раза (Прокофьева Л.П. Звуко-цветовая ассоциативность: универсальное, национальное, индивидуальное.//Саратов: Изд-во Саратовского медицинского ун-та, 2007:76). Ассоциативно все эти аллитерирующие звуки имеют имплицитные смыслы, связанные с танатологическим концептом для выражения определённых эмоций – тревоги, страха, печали, уныния и т.д.

Другой характерной особенностью любого поэтического текста является пунктуация. Организация языковых средств, а также структурно-композиционное своеобразие художественного текста, эстетически поддерживается использованием пунктуационных знаков. Знаки препинания

используются на определенных участках текстового пространства и способны интегрировать текст в текст. Пунктуация может быть поэтической и авторской. «Авторская пунктуация, по мнению И.И.Сафроновой — это эстетически значимая категория, единицы которой отражают особенности авторского мышления, создающего неповторимую картину художественного образа мира творческой личности, реализующей его субъективные эмоции» (Сафронова И.И. Эстетические функции пунктуации в поэзии М.Цветаевой, автореф. дисс. канд. филолог. наук. Ижевск.2004:10).

В творчестве Э.По мы замечаем его пристрастие к тем или иным знакам, что связано с композиционными, смысловыми и эстетическими принципами автора. Пунктуационные знаки в поэзии По имеют суггестивное значение: усиливают взволнованность героя, напряженность чувств и т. д.

Одной из особенностей пунктуации у Э.По является его пристрастие к восклицательным знакам и тире. Восклицательный знак несет на себе большую интонационную и эмоционально-смысловую нагрузку. Этим знаком Э.По передает дополнительно такие смыслы, как: отчаяние, безнадежность. Например в стихотворении «К Занте», очень коротком по объему, всего в 14 строк, По использует 10 восклицательных знаков, т.е. почти в каждой строчке. Он использует этот знак для нагнетания накала чувства отчаяния автора по умершей любимой, воспоминания о которой не может погасить красота острова Занте, куда убежал автор:

TO ZANTE (1837)

Fair isle, that from the fairest of all flowers,  
Thy gentlest of all gentle names dost take!  
How many memories of what radiant hours  
At sight of thee and thine at once awake!  
How many scenes of what departed bliss!  
How many thoughts of what entombed hopes !  
How many visions of a maiden that is  
No more – no more upon thy verdant slopes!  
No more! alas, that magical sad sound  
Transforming all! Thy charms shall please no more –  
Thy memory no more! Accursed ground  
Henceforth I hold thy flower-enameled shore,  
O hyacinthine isle! O purple Zante!  
“ Isola d'oro! Fior di Levante !”

Другим излюбленным знаком препинания у Э.По, который не часто встретишь у других поэтов, является тире. Тире в поэзии По - очень ёмкий знак и в смысловом и в функциональном планах. Поэт использует этот знак своеобразно и инновационно. Под пером поэта этот знак становится стилистическим организатором четкого ритма. предельной эмоциональ-

ности, как например, в стихотворении «Улялюм», где использование тире в каждой строфе (в общем 29 раз) создает дополнительную ритмику и интонационно подчеркивает необычное состояние героя, вошедшего как бы в транс от отчаяния и горя по усопшей Улялюм.

Таким образом, в этой небольшой статье мы хотели показать, что ассоциативный анализ авторского танатологического художественного концепта позволяет акцентировать внимание исследователя на ментально-ассоциативном аспекте, лежащем в основе индивидуального стиля автора, и наметить исследовательский путь от концепта и когнитивных структур авторского сознания к языковым, вербальным средствам их воплощения.

**Տանատաբանական հասկացույթի ծայնատառագրական զուգորդելիության  
անհատական առանձնահատկությունները է. Ալլան Պոի բալլադների  
անհատական ոճում**

Նշված հոդվածում առաջին անգամ դիտարկվում են ծայնատառագրական առանձնահատկությունները է. Ալլան Պոի բալլադների անհատական ոճում ճանաչողական հասկացութաբանության տեսանկյունից: Է. Ա. Պոի անհատական ոճի հիմնական հասկացույթը՝ իր ստեղծագործության վերջին շրջանում, հանդիսանում էր տանատաբանական հասկացույթը: Հոդվածում տրվում է տանատաբանական հասկացույթի սահմանումը և նրա կառուցվածքը: Հեղինակը առանձնացնում է հեղինակային-անհատական գեղարվեստական տանատաբանական հասկացույթի էությունը և առաջարկում է զուգորդական վերլուծություն, նշված խոսքայնացված հասկացույթի համար: Հեղինակային անհատական գեղարվեստական տանատաբանական հասկացույթի զուգորդական վերլուծությունը թույլ է տալիս ուսումնասիրողի ուշադրությունը հրավիրել մտավոր-զուգորդական հայեցակերպին, որի հիմքում ընկած է հեղինակային-անհատական ոճը և հետազոտական ուղղություն տանել հասկացույթից և հեղինակային գիտակցության ճանաչողական կառույցներից դեպի վեջիններիս իրագործման լեզվական միջոցները: