

УДК 81'42:378.147
ББК Ш105.51р

ГСНТИ 16.21.33; 16.21.55

Код ВАК 10.02.19; 10.02.04

Камышева Ольга Сергеевна,

кандидат филологических наук, доцент, кафедра английского языка и методики его преподавания, Шадринский государственный педагогический институт; 641871, г. Шадринск, Курганская обл., ул. Красноармейская, д. 89, к. 101; e-mail: olga.kamysheva.79@mail.ru.

ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ И АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНЫХ МЕТАФОР НА ЗАНЯТИЯХ ПО ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ВУЗЕ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: музыкальные метафоры; интерпретация текста; когнитивная лингвистика; стилистика; стилистические средства.

АННОТАЦИЯ. Предлагаются методики анализа музыкальных метафор в художественном тексте. Систематизация и интерпретация музыкальных метафор рассматривается с точки зрения когнитивной лингвистики и традиционной стилистики на материале романа Дж. Голсуорси «Собственник».

Kamysheva Olga Sergeyevna,

Candidate of Philology, Associate Professor of Department of the English language and Teaching Methods of the English Language, Shadrinsk State Pedagogical Institute, Shadrinsk, Russia.

PROBLEMS OF SYSTEMATIZATION AND ANALYSIS OF MUSICAL METAPHORS AT CLASSES IN TEXT INTERPRETATION IN HIGHER PEDAGOGICAL SCHOOL

KEY WORDS: musical metaphors; text interpretation; cognitive linguistics; stylistics; stylistic devices.

ABSTRACT. In the article the methods of analysis of musical metaphors are represented. The systematization and interpretation of musical metaphors in the novel "The man of Property" by J. Galsworthy are regarded from the point of view of cognitive linguistics and stylistics.

Основная цель практических занятий по лингвистическому анализу и интерпретации художественных текстов в педагогическом вузе состоит в том, чтобы научить студентов использовать теоретические знания на практике для более глубокого и полного понимания текста. При этом важной проблемой является процесс систематизации и интерпретации анализируемых метафор. В данной статье предлагаются способы систематизации и лингвистического анализа музыкальных метафор на материале романа Дж. Голсуорси «Собственник».

Лингвистический анализ следует начать с рассмотрения понятия музыкальной метафоры. Под музыкальными метафорами следует понимать метафоры, которые позволяют, с одной стороны, передать музыкальное искусство (звучание, музыкальный инструмент, образ музыканта, игру на музыкальных инструментах). С другой стороны, такие метафоры через музыкальные ассоциации отражают объекты, явления и процессы окружающего мира. Музыкальные метафоры играют важную роль: помогают автору раскрыть образ героя, описать окружающую обстановку и кульминационные моменты. Такие метафоры украшают контекст, делая его более живым и привлекательным для читателя.

С точки зрения когнитивной лингвистики метафора определяется как способ представления одной области через призму другой. Это позволяет перенести из «облас-

ти-источника (source) в область-мишень (target) те когнитивные структуры, в терминах которых структурировался опыт, относящийся к области-источнику» [4, с. 171]. Ранее [3] указывалось, что в художественной литературе музыка может выступать как сфера-магнит, так и сфера-источник. Таким образом, в зависимости от использования ментальной сферы музыкальные метафоры можно условно разделить на две группы: метафоры со сферой-магнитом «Музыка» и метафоры со сферой-источником «Музыка». При анализе концептуальных метафор необходимо использовать теорию метафорического моделирования, выделяя систему фреймов и слотов [11].

1. Метафоры со сферой-магнитом «Музыка»

Метафоры со сферой-магнитом «Музыка» позволяют описать музыкальное искусство через привычные ассоциации. Как показывает исследование, в романе Дж. Голсуорси «Собственник» внимание чаще всего фокусируется на звучании музыки, реже на музыкальном инструменте и исполнителе. Таким образом, выделим три основные фреймы-магниты: звучание музыки, музыкальный инструмент и музыкант. Рассмотрим каждый из них подробно.

1.1. *Фрейм-магнит «Звучание музыки».* Музыкальные вкрапления встречаются на протяжении всего романа. Дж. Голсуорси подробно характеризует музыкальное звучание, акцентируя внимание на темпе,

характере, ладе, виде звучащей мелодии, а также на силе воздействия музыки на слушателя. При этом сфера-источник «Человек» являются наиболее востребованной.

1.1.1. Слот «Темп». Звучание музыки может «перемещаться» в пространстве, отражая темп мелодии. Так, метафора неторопливого горизонтального движения передает размеренный темп колокольного звона. Смотрите: «*Pigeons were cooing, and from afar on the warm breeze came the rhythmic chiming of church bells*» [2, с. 67].

1.1.2. Слот «Характер». Музыка может быть реализована в метафоре характера: звучание оперы «Кармен» становится «капризным». Скачок мелодии из нижнего в верхний регистр представлен как движение вверх. Смотрите: «*The opera that evening was "Carmen", and he chose the last entr'acte to break the news, instinctively putting it off till the latest moment. She took it quietly, queerly; in fact, he did not know how she had taken it before the wayward music lifted up again and silence became necessary*» [2, с. 373].

1.1.3. Слот «Вид музыкального произведения». В метафорической картине мира музыка обладает внешностью и возрастом: старинный вальс шарманки наделяется чертами пожилого и старомодного человека. Смотрите: «*The sunlight still showered on the plane-trees, and in the breeze their gay broad leaves shone and swung in rhyme to a barrel organ at the corner. It was playing a waltz, an old waltz that was out of fashion*» [2, с. 243].

1.1.4. Слот «Лад». Звучанию музыки может быть свойственно настроение, что позволяет передать мажор или минор. Например, минорный лад «Хабанеры», звучащей в голове старшего Форсайта, изображен в метафоре грустного настроения. Смотрите: «*He was wakeful and that wretched Habanera kept throbbing in his head*» [2, с. 374].

1.1.5. Слот «Психологическое и физическое воздействие». Музыка обладает силой, которая может психологически и физически воздействовать на слушателя. Звуки вальса, издаваемые старой шарманкой, метафорически гипнотизируют Сомса. Смотрите: «*Soames turned, took a cigarette from the carven box, and walked back to the window. The tune had mesmerized him*» [2, с. 244]. Музыкальное искусство и живопись применяют физическое насилие к старшему Форсайту. Они «проникают» ему под ребра и «расплавляют» сердце. Смотрите: «*Of late years he had been seduced by Chopin, just as in painting he had succumbed to Botticelli... It was, behind a veil; their poetry hit no one in the face, but slipped its fingers under the*

ribs and turned and twisted, and melted up the heart» [2, с. 345].

Таким образом, звучание музыки метафорически приобретает человеческие черты: оно перемещается в пространстве, обладает внешностью, характером, настроением, а также психологически и физически воздействует на слушателя.

1.2. Фрейм-магнит «Музыкальный инструмент». В редких случаях Дж. Голсуорси обращается к описанию музыкальных инструментов. Однако низкая частотность подобных метафор не позволяет выделить слоты. Так, звенящие колокола метафорически практикуются в своем мастерстве. Смотрите: «*From far in the clear air the bells of the church where he and Irene had been married were pealing in "practice" for the advent of Christ*» [2, с. 329].

1.3. Фрейм-магнит «Музыкант». Метафоры музыканта также являются мало-частотными. Ирен, исполняя гениальную музыку Ф. Шопена, очаровывает пожилого Форсайта. Герой сравнивает ее с ангелом. Смотрите: «*He opened his eyes. Beautiful piece; she played well – the touch of an angel!*» [2, с. 345].

Таким образом, в метафорической картине мира Дж. Голсуорси при описании музыкального искусства наиболее детально представлено музыкальное звучание. Писатель акцентирует внимание читателя на темпе, характере, высоте звука, а также ладе и виде мелодии. Кроме того, описывается влияние звучащей музыки на слушателя. Можно предположить, что доминирование антропоморфной метафоры обусловлено желанием автора передать музыкальное звучание максимально просто и доступно, не употребляя специальной терминологии. В единичных случаях Дж. Голсуорси обращается к метафорам музыкального инструмента и музыканта, что, возможно, говорит о второстепенной роли инструмента и исполнителя в музыкальном искусстве с точки зрения обывателя.

2. Метафоры

со сферой-источником «Музыка»

Метафоры со сферой-источником «Музыка» позволяют описать окружающий мир посредством музыкальных образов. Дж. Голсуорси характеризует три основные ментальные сферы-магниты «Человек», «Природа» и «Артефакт». Опишем каждую из них.

2.1. Фрейм-магнит «Человек». Репрезентируя человека, писатель чаще всего фокусирует внимание на голосах героев, реже на чувствах и мыслях.

2.1.1. Слот «Голос». Так, присоединение к разговору рассматривается как звон в колокола: «*Euphemia Forsythe, who happened to be in the room – she had come round to*

*borrow the Rev. Mr. Scoles' last novel, "Pasion and Paregoric", which was having such a vogue – **chimed in***» [2, с. 152].

2.1.2. Слот «Чувства». Чувство раскаяния пожилого Форсайта по отношению к сыну Джолиону и его семье показано через детскую песенку, которая реализуется в метафоре аккомпанемента:

*"I and my horses and men you know,
Indeed, the whole turn-out have cost a pot.
But we were worth it every penny. Look
At Master and at Missis now, the dawgs!
Ease with security – ah! that's the ticket!"*

*And such, as everyone knows, is **fit accompaniment** for a perambulating Forsyte* [2, с. 172].

Таким образом, метафоры со сферой-источником «Музыка» помогают писателю наиболее точно передать звучание голосов и чувства героев.

2.2. Фрейм-магнит «Природа». Описывая природный мир, Дж. Голсуорси фокусирует внимание преимущественно на певчих птицах. Так, щебет дрозда рассматривается как прерванная песня: «*In extremely practical form, he thought of travel, of his wife's costume, the children's education, a pony for Jolly, a thousand things; but in the midst of all he thought, too, of Bosinney and his mistress, and **the broken song of the thrush***» [2, с. 276]. Подобные метафоры не позволяют выделить систему слотов.

2.3. Фрейм-магнит «Артефакт». Используя музыкальные метафоры, Дж. Голсуорси довольно часто обращается к изображению артефактов: домов, одежды, домашней утвари.

2.3.1. Слот «Строение». Ряды домов напоминают герою расположение певцов в хоре: «*And **the building chorus went on, strident and mirthless under the grey and grey-white sky***» [2, с. 147].

2.3.2. Слот «Одежда». Платье, идеально сидящее на фигуре Ирен, уподобляется упругой коже барабана: «*She was really a charming woman! He enlarged upon her frock afterwards to Aunt Juley, who held up her hands at his way of putting it. Fitted her like a skin – **tight as a drum**; that was how he liked 'em, all of a piece*» [2, с. 133].

2.3.3. Слот «Домашняя утварь». Звуки закипающего чайника сравниваются с пением: «*Now and again the foreman's dog, tethered by a string to an oaken beam, **whimpered feebly, with a sound like the singing of a kettle***» [2, с. 147].

Таким образом, в романе Дж. Голсуорси «Собственник» метафоры со сферой-источником «Музыка» позволяют передать речь и чувства героев, пение птиц и некоторые артефакты. Частотность артефактных метафор со сферой-источником «Музыка»,

возможно, связана со значимостью материальных ценностей для семьи Форсайта.

Следует отметить, что в когнитивной лингвистике понимание метафоры как переноса знаний снимает проблему «языкового оформления» самой метафоры [7, с. 140]. Когнитивисты не разграничивают компаративные тропы и к числу широко понимаемых метафор относят сравнения, гиперболы, перифразы и фразеологизмы. Следовательно, в рамках когнитивного подхода к музыкальным метафорам можно отнести следующие примеры из романа Дж. Голсуорси: *to sell for a song, to dance to smb's pipes, fiddlesticks!*

Так, неожиданные повороты жизни представляются пожилому Форсайту дудочками, под музыку которых метафорически пляшут люди: «*Well, there was in life something which upset all your care and plans – something which made men and women **dance to its pipes***» [2, с. 374].

Вздор представлен метафорическими смычками:

- *You mustn't come down, Uncle; you must rest.*

- ***Fiddlesticks!** A glass of champagne'll soon get me to rights. I can't have you missing the opera* [2, с. 366].

Следует остановиться на сложной структуре некоторых метафор Дж. Голсуорси. Например, звук закипающего чайника ассоциируется с пением. Данная метафора в свою очередь сама становится сферой-источником для реализации собачьего воя: «*Now and again the foreman's dog, tethered by a string to an oaken beam, **whimpered feebly, with a sound like the singing of a kettle***» [2, с. 147].

С точки зрения традиционной стилистики метафоры делятся на стертые (общепринятые, мертвые, метафоры-формулы) и оригинальные (новые, живые, авторские) [1; 10; 6; 8]. Сущность оригинальных метафор обусловлена «эмоционально-оценочной (коннотативной) функцией, которая в художественном тексте совмещается еще и с функцией эстетического воздействия на читателя» [9, с. 147], тогда как для стертых метафор основной является номинативная функция, позволяющая создать названия для новых реалий. Следовательно, музыкальные метафоры можно разделить на оригинальные и стертые. Рассмотрим данные группы метафор на примере анализируемого романа Дж. Голсуорси.

1. *Оригинальны метафоры.* Большинство метафор Дж. Голсуорси являются индивидуально-авторскими. Так, шляпа одного из героев вызывает ассоциации с колоколом: «*Majestic on the pavement he fitted on a pair of dog-skin gloves; with his large **bell-***

shaped top hat, and his great stature and bulk he looked too primeval for a Forsyte» [2, с. 130].

Разнообразные природоморфные метафоры позволяют передать звуковые особенности и поэтичность музыки К. Глюка: полет птиц – движение мелодии в рамках диапазона и подвижный темп, солнечный свет – высокий регистр, яркие цветы – яркую динамику и экспрессивность: «*Again Irene stopped. “Would you like some Gluck? He used to write his music in a sunlit garden with a bottle of Rhine wine beside him”. “Ah! Yes. Let’s have “Orfeo.” Round about him now were **fields of gold and silver flowers, white forms swaying in the sunlight, bright birds flying to and fro**»* [2, с. 345].

2. *Стертые музыкальные метафоры.* Посредством стертой метафоры возраста может быть репрезентирована старинная песня: «*The afternoon was as balmy as a day in June, and to complete the simile of the **old song**, he put on a blue frock coat, dispensing with an overcoat»* [2, с. 129]. Птицы традиционно представлены как певцы: «*He had always had wide interests, and, indeed, could still read The Times, but he was liable at any moment to put it down if he heard **a black bird sing**»* [2, с. 335]. Таким образом, в романе Дж. Голсуорси широко используются не только оригинальные, но и стертые музыкальные метафоры.

Необходимо отметить, что границы между стертыми и оригинальными метафорами крайне неустойчивы. Как отмечает В. А. Маслова, в художественных произведениях возможны многочисленные авторские вариации стертых метафор, которые «то приближаются к устойчиво-традиционному, то удаляются от него настолько, что становятся почти неузнаваемы» [5, с. 63]. Таким образом, «стертые» метафоры обладают способностью расширения метафорического значения и могут перейти в разряд оригинальных. Так, в метафоре Дж. Голсуорси птица вспоминает ноты своей весенней песни. Следовательно, стертая метафора «пение птицы» расширяется, преобразуясь в оригинальную: «*And he peeped at them no more; but their soft, rapid talk came to his ears, with **the stuttering song of some bird that seemed trying to remember the notes of spring: Joy – tragedy? Which – which?**»* [2, с. 266].

С точки зрения стилистического анализа важную экспрессивную роль играют различные стилистические средства на различных уровнях текста: лексическом, синтаксическом и фонетико-ритмическом. Такие средства позволяют акцентировать музыкальные метафоры.

На лексическом уровне усилению значимости музыкальной метафоры способствуют иноязычные вкрапления музыкальной терминологии, что позволяет мобилизовать внимание читателя. Так, иностранный акцент в голосе жены Джолиона сравнивается с музыкальным штрихом *staccato* (отрывисто): «*“I do not,” she answered in **her staccato voice**, that still had a little foreign accent; “your style has originality”»* [2, с. 263].

Музыкальные метафоры могут быть осложнены аллюзивными вкраплениями: названиями музыкальных произведений и именами их героев. Например, пожилой Форсайт размышляет об Орфее, герое из оперы К. Глюка. Чувство тоски Орфея по исчезающей красоте и возлюбленной метафорически поет, становясь антропоморфным. Экспрессивность музыкального звучания уподобляется золоту: «*The yearning of Orpheus for the beauty he was losing, for his love going down to Hades, as in life love and beauty did go – **the yearning which sang and throbbed through the olden music**, stirred also in the lingering beauty of the world that evening»* [2, с. 335].

На синтаксическом уровне музыкальные метафоры актуализируются через повторы и параллелизм. Повторы позволяют создать непрерывность и монотонность старомодного вальса, исполняемого на шарманке: «*The sunlight still showered on the plane-trees, and in the breeze their gay broad leaves shone and swung in rhyme to a barrel organ at the corner. It was playing a waltz, **an old waltz that was out of fashion, with a fateful rhythm in the notes; and it went on and on, though nothing indeed but leaves danced to the tune**»* [2, с. 243].

В редких случаях музыкальные метафоры Дж. Голсуорси акцентируются при помощи звукоподражания, производя определенный звуковой эффект. Например, медленное звучание мандолины выражено в метафоре неторопливого движения. звукоподражательное слово «tinkle» подчеркивает звенящий тембр музыкального инструмента: «*From far down below on the dark river **came drifting the tinkle of a mandolin**, and voices singing the old round»* [2, с. 204].

Таким образом, с точки зрения традиционной стилистики музыкальные метафоры в романе Дж. Голсуорси можно разделить на стертые и оригинальные. Однако такое деление не является категоричным: возможен переход стертых метафор в оригинальные. Музыкальные метафоры могут акцентироваться при помощи стилистических фигур, которые на лексическом, синтаксическом и фонетико-ритмическом уровнях не только привлекают внимание

читателя, но и позволяют передать мелодический рисунок и эмоциональную окраску передаваемого метафорического образа.

Итак, при анализе музыкальных метафор в рамках одного произведения возможны две методики их систематизации и интерпретации. Когнитивный подход предполагает выделение метафорических моделей с точки сферы-магнита и сферы-источника, а также описание системы фреймов и слотов. Такой способ анализа позволяет

представить сложный материал в сжатом и доступном виде. В традиционной стилистике метафоры делятся на стертые и оригинальные. Кроме того, важную роль играют другие стилистические средства, которые на разных уровнях языка усиливают действие метафор. Полагаем, что данные методики не противоречат друг другу, наоборот, дополняют друг друга и могут быть использованы одновременно в ходе лингвистического анализа текста.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М. : Прогресс, 1990.
2. Голсуорси Дж. Собственник : роман. На англ. яз. М. : Менеджер, 2002.
3. Камышева О. С. Метафорическое моделирование ментальной сферы «Музыка» в русской и английской художественной литературе XX века : дис... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009.
4. Кобозева И. В. Лингвистическая семантика : учеб. пособ. М. : Эдиториал УРСС, 2000.
5. Маслова В. А. Русская поэзия XX века : лингвокультурологический взгляд : учеб. пособ. М. : Высшая школа, 2006.
6. Опарина Е. О. Концептуальная метафора // Метафора в языке и тексте. М., 1988.
7. Петров В. В. Метафора : от семантических представлений к когнитивному анализу // Вопросы языкознания. 1990. № 3.
8. Складаревская Г. Н. Метафора в системе языка. СПб., 1993.
9. Солодуб Ю. П. Теория и практика художественного перевода. М. : Академия, 2005.
10. Телия В. Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. М., 1988.
11. Чудинов А. П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации: монография. Екатеринбург, 2003.

Статью рекомендует д-р филол. наук, проф. Е. В. Шустрова.