

2. Демурова Н.М. Эти маленькие шедевры // Стихи Матушки Гусыни. М., 2003. С. 27–36.

3. Степанова И.В. Лингвоментальные и лингвокультурологические характеристики традиционных английских детских стихов: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2003.

4. Halliwell J.O. Popular Rhymes and Nursery Tales: A sequel to the Nursery Rhymes of England. L.: J.R. Smith, 4, Old Compton Street, Soho Square, 1849.

5. Opie I. and P. Children's Games in Street and Playground: Chasing, Catching, Seeking, Hunting, Facing, Dueling, Exerting, Daring, Questing, Acting, Pretending. Oxford at the Clarendon press, 1969.

6. Literary Dictionary. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Copyright Chris Baldick 2001, 2004.

7. Merriam-Webster Online Dictionary [Electronic resource]. URL: <http://www.m-w.com/dictionary> (дата обращения: 20.05.2020).

8. Mother Goose Rhymes / сост. К.Н. Атаровой. М., 2003.

9. Poetry Glossary [Electronic resource]. URL: <http://www.poeticbyway.com/glossary.html> (дата обращения: 20.05.2020).

10. The Advanced Learner's Dictionary of Current English / A.S. Hornby. М., 2001.

11. The Concise Oxford Dictionary. Oxford University press, 1999.

\* \* \*

1. Apresyan Yu.D., Mednikova E.M., Petrova A.V. [i dr.]. Novyj bol'shoj anglo-russkij slovar': v 3 t. M., 2003.

2. Demurova N.M. Eti malen'kie shedevery // Stihy Matushki Gusyni. М., 2003. С. 27–36.

3. Stepanova I.V. Lingvomentaľnye i lingvo-kul'turologicheskie harakteristiki tradicionnyh anglijskih detskih stihov: dis. ... kand. filol. nauk. Chelyabinsk, 2003.

### **Sound repetitions in short stories of English amusing folklore**

*The article deals with the phonostylistic analysis of the English traditional nursery rhymes. There is considered the subgenre of the amusing folklore. There are described the phonetic features of the poems of the genre. The author gives the characteristics and the analysis of the frequency of the sound repetitions in tales and rhyme systems.*

**Key words:** *phonosemantics, phonostylistics, sound description, children's poetry, sound symbolism, sound repetitions, nursery rhymes.*

(Статья поступила в редакцию 08.06.2020)

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

**А.А. АКСЁНОВА**  
(Кемерово)

### **ПРОБЛЕМА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЗВУКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА**

*Рассматриваются особенности взаимодействия звуковых и зрительных образов в произведениях Осипа Мандельштама с целью объяснить рецептивные возможности слухового воображения. Ставится задача прояснить в ходе истолкования художественных текстов само осуществление звуковых образов в воображении читателя. Выдвигается общий тезис о том, что в воссоздании звукового образа интенсивно участвуют и зримые образы.*

**Ключевые слова:** *смысл, слуховое воображение, зрительный образ, читатель, О. Мандельштам.*

Изображение звука в литературном произведении обладает рядом особенностей, отличающихся как от примеров непосредственного восприятия звуков человеческим слухом, так и от опосредованного слуховым воображением восприятия нотной записи, в которой подробно и четко указано, какой именно здесь звук должен быть. В литературе же читатель имеет дело с тем, что слово отсылает наше воображение к различным зрительным и слуховым образам. Мы на примере нескольких текстов, в которых изображенный художественный мир наполнен звуком, рассмотрим, как происходит осуществление слухового воображения при чтении текста и постараемся понять рецептивные возможности читателя в отношении звука.

Некоторые литературоведческие исследования уже обращают внимание на присутствие в художественных мирах звуковых образов. Например, в статье М.С. Хачатуровой и Т.П. Пениной говорится о том, что «читатель слышит в стихах Тютчева и грохот летних бурь, и еле внятные звуки наплывающих сумерек, и шорох зыбких камышей» [5, с. 38]. В.П. Федорова отмечает, что, «срастаясь с мотивным контекстом, звукообраз представля-

ет собой самостоятельное явление художественного значения» [4, с. 263]. В этой статье были установлены «две фонические константы: звукопись и звукообраз. Изучается звукопись как инструмент художественного исследования чувств, эмоций, настроений лирических героев. Выявлено слияние фоники и символики, которая в значительной мере восходит к фольклору» [Там же, с. 259]. Другие исследователи темы звука в лирике, например В.В. Хорольский, пытаются изучить «гармонию ритмического рисунка, вызывая несовпадение интонационно-фразового членения с метрическим» [6, с. 34]. В нашей статье мы не привлекаем обширную и такую особую проблему стиховедения, как звукопись, которая является проблемой лирики в целом, а сосредоточимся на рецептивном аспекте самих звуковых образов.

Исследователи темы звука в литературе зачастую подходят к этому вопросу с лингвистической точки зрения, т. е. приводят анализ лексических значений. Е.В. Горобец отмечает, что «звуковая лексика приобретает многочисленные приращения смысла и становится многофункциональной именно благодаря сложному взаимодействию не только с контекстом отдельного стихотворения, но и лирики в целом» [2, с. 96]. В статье М.М. Шитьковой обращается внимание на тот факт, что «если анализировать лексические значения и оттенки значений у слов, которые можно включить в звуковой ряд, то сразу выделяются, во-первых, мир звука человека, и, во-вторых, мир звуков окружающей природы» [7, с. 135]. Такое разграничение, конечно, существует, но предположить существование этого разграничения можно и априори, т. е. без необходимости анализировать лексические значения в текстах. Сложнейшим моментом в вопросах изображения звука в литературе мы считаем проблему легитимных по отношению к смыслу произведения пределов читательского воображения. Итак, нам следует учесть и специфику того, что присуще литературе помимо языка – *художественный мир*, который обладает своей уникальной звучащей и визуальной структурой. Во многом для восприятия эта структура определяется способом вхождения в изображенный художественный мир, т. е. процессом чтения-представления. Поэтому В.Ф. Асмус указывает на необходимость сохранения соответствующей установки: «читатель относится к читаемому или “видимому” посредством чтения не как к сплошному вымыслу или небылице, а как к своеобразной действительности» [1, с. 55].

Что указывает на отношение к изображенному автором миру не как к окружающему нас, а как к художественному (раскрытому в отношениях эстетических). Если художественный мир разворачивается как аналог действительности, то это уже говорит о том, что предполагается его визуальное измерение.

В статье О.А. Москвиной «тема звука оказывается основной и в разработке элегического мотива – грустного осознания человеком невозможности повторения собственной жизни» [3, с. 163]. Мы сразу можем заметить, что в произведении О. Мандельштама «Холодок щекочет темя» все не случайно начинается с того, что образы смерти, времени и старости ассоциируются со старостью поношенных вещей. Скошенный каблук несет в своем облике следы времени, как и лысина человека – след хода времени и изменений в его жизни. Поэтому и тающий звук отсылает нас к образу памяти и самой уходящей жизни. Звук медленно растворяется, и мы можем определить эту характеристику медленного угасания, но вообразить сам такой звук не можем: отсутствуют смысловые параметры высоты и тембра. Таким образом, звук в изображаемом мире упоминается, но вообразить его конкретный источник невозможно.

Перед нами встает проблема разграничения слышимого в реальности звука и его представления в воображении. В то время как в сфере непосредственного восприятия книги перед читателем предстает и вовсе не звук, а сам текст. Слуховое воображение пока не имеет здесь достаточных оснований (параметров высоты и тембра), чтобы читатель мог услышать в своем воображении этот звук.

Теперь обратимся к другому образу в этом произведении: например, шелест крови – вполне конкретный звук, который легко вообразить и вспомнить, ведь этот звук мы всегда слышим, прикладывая ракушку к уху или погружаясь с головой в воду. Этот звук в произведении сравнивается с шелестом листьев на вершине дерева. Вообразив и сопоставив эти звуки, улавливая их схожесть, мы можем понять смысловое соотношение образов жизни и звука, образов движения крови и движения листьев. Соответственно, угасание и затихание звука отсылает нас к образу приближающейся смерти.

Деловая занятость «вспомнить недосуг» как постоянная нехватка чего-то свидетельствует в пользу жизненного устремления. Ощущение лирическим героем постоянной нехватки чего-то сопровождает человека на протя-

жении всей жизни. Дело оказывается не в том, что есть жизненные цели и их результаты, а в постоянном обновлении этих целей, т. е. в постоянной нехватке чего-то, которая всегда остается при нас. Так проявляется самодвижение жизни, а отсутствие времени для воспоминаний говорит о полной захваченности человека множеством внешних дел и событий. Последняя строка второй строфы, как и предшествующая ей, говорят о ходе жизни лирического героя. В таком бурном движении и захваченности заботой некогда вспомнить о своей смертности, осознать, что нехватка чего-то – не сиюминутная, а постоянная черта жизни.

Воспоминание открывается здесь с приближением к смерти, покою и равновесию: «а ведь раньше лучше было». Это признак тотального недовольства ныне существующим положением вещей, отрицание всего, что в настоящее время окружает человека, всего, что уже присутствует в его жизни. Такое положение не является маркером какого-то конкретного этапа – детства, юности, зрелости и старости. Мы видим разницу образов «как ты прежде шелестела» и «как ты нынче шелестишь», что отсылает к вопросам времени жизни. Разделение на «прежде» и «нынче» становится все отчетливей с возрастом: сам звук шелеста начинает меняться, кровь движется иначе, чем в юности, как и сок в дереве. Но дело здесь и не в скорости обменных процессов организма, а в качественно иной природе изменений: появляются другие мысли и другие цели. Образ преодолевающей себя жизни и отсутствия сил жить, образ медленно тянущейся жизни указывает на то, что жизнь живется, преодолевая отсутствие сил. Шевеление губ как знак жизни, отсылает еще и к произнесенным словам, к тому, что постепенно обретает какой-то смысл, и сам человек сравнивается с вершиной дерева, которая обречена на сруб, т. е. в финале произведения мы видим спокойное осознание человеческой смертности, поскольку и жизнь «даром не проходит».

Перед нами два типа звука: 1) звук, прямо упомянутый в произведении, который невозможно вообразить, но можно увидеть за ним образ угасающей жизни (тот звук, который понемногу тает); 2) звук, который имеет в воображении читателя вполне конкретные очертания, например шум вершины и шум крови. Это вполне узнаваемый звук, переход к нему происходит опосредованно: слова *кровь* и *вершина* связывают в воображении читателя образ жизни и дерево, порождают цепочку ассоциаций, заставляют вспомнить звук шелеста.

Прямое упоминание слова *звук* ведет к образу угасающей жизни, а упоминание слова *шелест*, наоборот, ведет читателя к слуховой памяти. Это свидетельствует о том, что в литературном произведении возможность изображения звука помещается в сферу ассоциативных воспоминаний читателя. Такая сфера открывается только воображением, т. е., читая текст, мы представляем себе дерево, и только после этого мы способны вспомнить, как звучит шум его листвы на ветру. Поэтический образ «шелест крови» сразу же заставляет вспомнить устойчивое выражение *шелест листвы*, а наше слуховое воображение тут же предоставляет нам этот звук. Шелест листьев порождает догадку, что это похоже на тот звук крови, который мы слышим в изолированной среде. Так, один воображаемый звук отсылает к другому, поскольку человеческая память хранит все эти звуки шелеста листьев, гул крови в ушах, звуки ветра. В ходе чтения все зримые образы дерева и крови вызывают и слуховые образы, а образы незримые (как «тающий звук») уходят от конкретного воплощения, остаются неизвестными, не имеют для нас своего слухового облика.

В произведении О. Мандельштама «Звук осторожный и глухой» глухой звук указывает читателю на среду распространения этого звука, на предполагаемый его источник. Перед нами глухие звуки, что означает отсутствие тона и их принадлежность к окружающему миру (как шорохи и шелесты плода, сорвавшегося с дерева). Это свидетельствует о том, что человек находится в роли наблюдателя, а не участника или источника изображаемого звука.

Осторожный звук – это очеловеченная характеристика, которая как бы «переводит» природное явление на человеческий язык, где звук соотносится с явлением человеческой осторожности. Такой осторожный звук можно расслышать лишь в тишине, когда звук едва нарушает ее. Звук падающего зрелого плода уже присутствует в памяти читателя, поэтому такие слова отсылают к вполне конкретному, уже существующему в наших слуховых воспоминаниях.

В изображенном мире указывается вполне знакомый звук, но мы опять же слышим его после того, как «увидели» дерево и падающий с него плод. До тех пор, пока известно только то, что звук осторожный и глухой, мы все же не можем конкретизировать в своем воображении этот звук, но как только мы «видим» в во-

ображении плод, падающий с дерева, – звук обретает понятную ясность.

А.В. Шутова отмечает в своей статье, что «оксюморонное сочетание “немолчный напев тишины” придает тексту особую тональность: звучание природы необыкновенно, умиротворяющее» [8, с. 52]. Глубокая тишина, как и осторожный звук, – это присвоенные звуку характеристик пространства. Характеристика тишины может измеряться только в ддящемся времени. Здесь звуковые характеристики «переводятся» на визуальный «язык»: как только в воображении читателя зарождается зримый мир леса, он наполняется и воображаемым звуком. Именно зримые образы дают актуализирующий посыл от зрительного представления читателя к слуховому воображению.

В произведении О. Мандельштама «Колот ресницы, в груди прикипела слеза» первый звук, который пробуждает заключенного в остроге («шершавая песня»), перекликается со зрительным образом колющих ресниц, ставших колкими именно от слез. Слезы в этом произведении указывают на след мучительных мыслей прошедшей ночи.

Гроза из прямого природного явления здесь переходит на план ощущений лирического героя («душно», как бывает перед грозой). Пространство острога и нары напоминают заключенному о его судьбе, о которой можно забыть во сне, поэтому он озирается дико и сонно. Реакция человека на первый звук обусловлена его положением заключенного: тревожное состояние человека в неволе связано с тем, что он постоянно обречен делать (или не делать) что-то не по своей воле. Ощущение постоянной опасности и необходимость быстро реагировать на приказания надзирателя – причина и быстрой реакции на первый раздавшийся звук. Звук здесь является ориентиром в действительности: не располагая своей волей и жизнью, человек вынужден реагировать на каждое движение окружающего мира. Поэтому реакция лирического героя на первый звук связана с общим состоянием муки, тревоги.

Как только сквозь сон становится ясно, что звук – это часть песни другого заключенного, то все возвращается на прежние места: приходят воспоминания, осознание своего положения. Шершавая песня здесь признак того, что кто-то другой уже проснулся, уже вспомнил, уже тоскует о свободе. Характеристика этой песни *шершавая* может ассоциироваться и с хриплым голосом, но не позволяет читателю вообразить слова и мелодию. Смысл ее объясняется посредством всех остальных зримых

образов, которые тревожат и возвращают лирического героя к окружающей действительности, в то же время читатель воспринимает образ этой песни благодаря всем другим зримым образам окружающей героя реальности.

Отсутствие высоты, длительности и тембра не позволяет читателю услышать в воображении эту песню. Пробуждение сознания и общий характер такой песни устанавливаются посредством зрительных образов: шершавый бушлат, острог, нары. В изображении «шершавой» песни задействовано больше зрительных ассоциаций, чем слухового воображения читателя.

Мы приходим к наблюдению, что в литературе читатель может вообразить звук только посредством изображения самого источника звука (всех предметов, его издающих). В ходе истолкования художественных текстов становится ясно, что осуществление звуковых образов в воображении читателя опирается на основные привычные параметры звука и зримые образы самих источников звука. С одной стороны, звуковой образ несет в себе смысловую нагрузку всего художественного целого, а с другой – именно визуально изображенный мир дает почву всем слуховым ассоциациям читателя.

#### Список литературы

1. Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Его же. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.
2. Горобец Е.В. Выражение глубинных сущностей мира через образы звучания в лирике К.Д. Бальмонта // Вестн. Костром. гос. ун-та. 2016. Т. 22. № 4. С. 94–96.
3. Москвина О.А. «Но ясно слышу я...» (Гармония зримого и звучащего мира в поэзии Николая Рубцова) // Наука и школа. 2014. № 6. С. 161–168.
4. Федорова В.П. Два крыла лирики А.Н. Еранцева (звук и символ) // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2018. № 10(420). С. 259–265.
5. Хачатурова М.С., Пенина Т.П. Звук как проявление жизни, творчества, гармонии в лирике Ф.И. Тютчева // Филология и культурология: современные проблемы и перспективы развития: сб. материалов XIX Междунар. науч.-практ. конф. Махачкала, 2016. С. 38–39.
6. Хорольский В.В. Ритм и звук в лирике Джерарда Мэнли Хопкинса // Филол. науки. 1984. № 3. С. 32–38.
7. Шитькова М.М. Мир звука в лирике Володина // Вестн. Лит. ин-та им. А.М. Горького. 2003. № 1-2. С. 134–141.
8. Шутова А.В. Концепт «Музыка» в ранней лирике О.Э. Мандельштама и его отражение

в лексической структуре поэтических текстов автора // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. 2019. № 2(199). С. 49–55.

\* \* \*

1. Asmus V.F. Chtenie kak trud i tvorchestvo // Ego zhe. Voprosy teorii i istorii estetiki. M., 1968.

2. Gorobec E.V. Vyrazhenie glubinyh sushchnostej mira cherez obrazy zvuchaniya v lirike K.D. Bal'monta // Vestn. Kostrom. gos. un-ta. 2016. T. 22. № 4. S. 94–96.

3. Moskvina O.A. «No yasno slyshu ya...» (Garmoniya zrimogo i zvuchashchego mira v poezii Nikolaya Rubcova) // Nauka i shkola. 2014. № 6. S. 161–168.

4. Fedorova V.P. Dva kryla liriki A.N. Eranceva (zvuk i simvol) // Vestn. Chelyab. gos. un-ta. 2018. № 10(420). S. 259–265.

5. Hachaturova M.S., Penina T.P. Zvuk kak proyavlenie zhizni, tvorchestva, garmonii v lirike F.I. Tyutcheva // Filologiya i kul'turologiya: sovremennye problemy i perspektivy razvitiya: sb. materialov XIX Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Mahachkala, 2016. S. 38–39.

6. Horol'skij V.V. Ritm i zvuk v lirike Dzherarda Menli Hopkina // Filol. nauki. 1984. № 3. S. 32–38.

7. Shit'kova M.M. Mir zvuka v lirike Voloshina // Vestn. Lit. in-ta im. A.M. Gor'kogo. 2003. № 1-2. S. 134–141.

8. Shutova A. V. Koncept «Muzyka» v rannej lirike O.E. Mandel'shtama i ego otrazhenie v leksicheskoy strukture poeticheskikh tekстов avtora // Vestn. Tom. gos. ped. un-ta. 2019. № 2(199). S. 49–55.

### **Issue of sound representation in the fiction world of the works by O. Mandelstam**

*The article deals with the specific features of the cooperation of the ear-minded and visual images in the works by Osip Mandelstam aimed at the explanation of the receptive potential of the ear-minded imagination. The author sets the objective to find out the implementation of the ear-minded images in the readers' imagination in the process of interpreting the fiction texts. There is summed up that the visual images take part extensively in the reconstruction of the ear-minded image.*

**Key words:** *meaning, ear-minded imagination, visual image, reader, O. Mandelstam.*

(Статья поступила в редакцию 07.06.2020)

**О.О. КАНДРАШКИНА**  
(Самара)

### **СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО ФОНА В РОМАНЕ ШЕЙМАСА ДИНА «ЧТЕНИЕ В ТЕМНОТЕ»**

*Рассматриваются средства создания художественного времени и пространства в романе «Чтение в темноте» Шеймаса Дина. Основная тема романа – североирландский конфликт – обуславливает его национально-культурную специфику. Анализ показал связь категорий времени и пространства с выражением основных тем и идей романа. Было выявлено, что основными средствами репрезентации пространственно-временного фона выступают аллюзии, топонимы, темпоральные детерминанты, локативная лексика, видео-временные формы глагола.*

*Ключевые слова:* североирландский роман, североирландский конфликт, художественное время, художественное пространство.

Пространство и время являются одними из основных смыслообразующих категорий произведения словесно-художественного творчества. Место и время описываемых событий напрямую влияют на сюжетное развертывание художественного текста, а также позволяют автору выразить определенные темы и идеи произведения [6, с. 414]. Это становится особенно актуальным, если литературное произведение отражает реальные исторические и политические события.

Целью данной статьи является анализ средств репрезентации пространственно-временного фона в романе современного североирландского автора Шеймаса Дина «Чтение в темноте». Актуальность исследования заключается в тематике романа – в художественном отображении последствий североирландского конфликта и отношений между протестантами и католиками в Северной Ирландии.

Североирландский конфликт считается одним из самых длительных конфессиональных и национальных противостояний, предпосылки которого уходят в глубину веков [8, с. 4]. Он неразрывно связан с историей Англии и Ирландии и последующим разделением Ирландии на Ирландскую республику и Северную Ирландию как часть Соединенного королевства.