МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СУРГУТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ГУМАНИТАРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

кафедра лингвистики и межкультурной коммуникации

КУРСОВАЯ РАБОТА

по курсу “История литератур англоязычных стран и Германии”

***СИМВОЛЫ И МЕТАФОРЫ В ПОЭЗИИ***

***ШАРЛЯ БОДЛЕРА***

**Выполнил:** студентка 991 гр.

Пискарева Татьяна Викторовна

Зачетная книжка № 9909115

Оценка **Проверил: дфн, профессор**

**Усминский О.И.**

# ОГЛАВЛЕНИЕ

стр.

# Введение ……………………………………………………………………3-5

1. Теоретическая глава………………………………………………………..6-13

§1. Понятие символа

§2. Понятие метафоры, сравнения и компаративных тропов

§2.1. Сенсорность относительных компаративных тропов

§ 2.2. Сенсорность качественных компаративных тропов

1. Особенности функционирования метафор и символов в поэзии Ш.Бодлера…………………………………………………………14-30
2. Заключение………………………………………………………………….31
3. Библиографический список………………………………………………..32

***Введение***

Предметом исследования данной курсовой работы является установление символов в поэзии Шарля Бодлера и их художественное речевое функционирование.

Общефилологическое обоснование выбора такой темы заключается в следующем: Шарль Бодлер в своем творчестве поэтически отразил как кризис национального французского сознания после крушения империи Наполеона I, так и кризис изменения в сознании европейских народов в период между реальным бонапартизмом и революцией 1848 г. («Весны народов») и Парижской коммуной. Жизнь Ш. Бодлера пришлась на эпоху крушения одних идеалов и рождения других; в это время одни люди в европейских странах искали смысл жизни и выход из ситуаций в общественной жизни и в общественной борьбе. Другие уходили в личную жизнь, в эгоцентризм. Но, конечно, наиболее сильно и остро чувствующие жизнь люди искусства и литературы соединяли в своих судьбах и в своем творчестве и общественные катаклизмы века, и личные драмы. Скорее всего, к таким творческим натурам относился и выдающийся французский поэт Ш. Бодлер.

Драматичность его судьбы отразилась в поэзии образными «заострениями», определенной художественной экзальтацией, нагнетениями эмоций. Все это выразилось в повышенной символизации и метафоризации его текстов.

Мы считаем, что приведенные причины – обоснование выбора темы.

Наша курсовая работа состоит из Введения, теоретической главы, практической аналитической главы, Заключения и списка использованной литературы.

Материалом исследования послужили примеры из его поэтического цикла «Цветы Зла». Этот цикл был создан Ш. Бодлером в 1857-1868 гг. и состоит из 143 стихов.

Шарль Бодлер родился в Париже 9 апреля 1821 года. Его отцом был выходец из крестьян, ставший в эпоху Наполеона сенатором. В год рождения сына ему исполнилось шестьдесят два года, а его жене было всего двадцать семь. Впоследствии Бодлер объяснял свою природную болезненность этой разницей в возрасте родителей.

В 1828 году будущий поэт лишился отца. Год спустя молодая вдова вышла замуж за генерала Опика, также старше ее по возрасту. Замужество матери наложило тяжелый отпечаток на характер Шарля, который в отрочестве и юности вопреки мнениям отчима и матери часто совершал шокирующие общество поступки.

Образование Бодлер получил сначала в закрытом пансионе в Лионе, а затем в одном из парижских лицеев. В девятнадцать лет он стал бакалавром и решил посвятить жизнь литературе, вопреки планам матери и генерала Опика, жаждущим увидеть его успехи на другом поприще.

Чтобы вырвать пасынка из опасного (по его мнению) круга богемы Латинского квартала, генерал Опик уговорил Бодлера совершить путешествие в Индию, где он провел два месяца. Впоследствии влияние Востока на творчество Бодлера было несомненно и ярко.

Известность Бодлеру принесла посвященная живописи статья «Салон 1845 года», заставившая многих увидеть в нем выдающийся талант художественного критика, тонко чувствующего и понимающего изобразительное искусство. Долгие годы он и был известен широкой публике как критик, хотя стихи писал давно, но печатал их редко, годы и годы посвящая их обработке.

Почти шестнадцать лет жизни Бодлер посвятил переводу на французский язык произведений Эдгара По, которого считал своим духовным братом.

В 1857 году вышла книга Бодлера «Цветы зла», вызвавшая неоднозначную реакцию в обществе. Она была подвергнута судебному преследованию. Автора книги и ее издателей оштрафовали, а из самой книги суд постановил изъять шесть наиболее аморальных, по его мнению, стихотворений. В 1861 г. вышло второе издание «Цветов зла», переработанное и расширенное автором.

Последние годы жизни Бодлера отмечены тяжелыми материальными лишениями и болезнями. 1 сентября 1867 года Бодлер скончался.

Слава Бодлера достигла апогея сразу после первого издания «Цветов зла». Уже Гюго, приветствуя в Бодлере одаренного младшего собрата, чутко распознал в «Цветах зла» «новый трепет». Решительный шаг вперед, сделанный Бодлером, состоял прежде всего в невиданной раньше откровенности исповедального самоанализа. Признания предшествующих ему лириков бывали и удрученными, и доверительно искренними, однако у них источник дурного, несущего злосчастье и повергающего в скорбь, неизменно полагался где-то вовне, в неблагосклонных обстоятельствах, гнетуще скверной обстановке вокруг, во враждебной воле судьбы. Вслед за своими непосредственными предшественниками Бодлер каждой клеточкой испытывает гнет неладно устроенной, постылой жизни, где он сам, носитель редкого дара, обречен на отщепенство в семье («Благословение»), в пошлой толпе («Альбатрос»), в потоке истории («Маяки»). Единственное облегчение он находит в том, чтобы обратить в мятежную доблесть доставшийся ему роковой жребий, истолковать свою напасть как крещение в избраннической купели, предписав себе неукоснительный долг свидетельствовать от лица «каинова отродья» - всех отверженных, обездоленных, «проклятых», откуда бы не проистекала беда («Авель и Каин», «Лебедь»).

# ***Теоретическая глава***

*§1. Понятие символа*

Понятие «символ» используется очень давно в различных научных контекстах и в довольно широком семантическом диапазоне.

Символ нельзя смешивать с метафорой и метонимией, хотя следует помнить, что по происхождению символ может быть метафорическим и метонимическим. Например, около 1000 лет назад в западно-европейской литературе слово «роза» и его значение – как, впрочем, и роза в живописи – стало символом любовного чувства. В семантическом механизме образования этого символа можно увидеть метонимическое начало: рыцари раннего Средневековья чаще дарили дама сердца розы, так как эти цветы воспринимались как самые красивые; поэтому роза постепенно превращалась в признак, частицу любовной ситуации. С другой стороны, возможно именно в ту эпоху возникло сравнение: «моя любовь нежна, как роза». Если данное сравнение и сейчас представляется реальным, то в этом случае нельзя отвергать и метафорическое начало в ходе создания символа.

Следовательно, в механизме зарождения символа метонимическое и метафорическое начала могут сочетаться. Но это наблюдение относится к области лингвистической диахронии, то есть к процессу развития, становления.

Символ – более трудный объект для идентификации в сравнении с метафорой и метонимическим переносом. Видимо, суть любого поэтического символа заключается в том, что слово в целом и его значение, будучи несвязанным конкретными понятийными и образными уздами с классами однородных объектов и явлений, все-таки обозначают их. Символ может обозначать много таких классов, его понятийный, то есть обобщающий диапазон, весьма широк.

Типичный символ, во-первых, «вырастает» из конкретной детали текста, которая имеет четкое словесное обозначение. При развертывании текста эта деталь перестает восприниматься как деталь в прямой номинативной функции. В других случаях ее функциональность приобретает двойственность: обозначенное словом «деталь» может восприниматься и как деталь, и как символ.

Выделению символов помогает частое использование определенного слова или словосочетания. При этом необходима замена названными элементами других элементов, которые непосредственно «выходят» на объект обозначения. Феномен символа – в безусловной замене какого-либо другого элемента этим элементом.

Символы довольно часто и естественно носят межтекстовый характер: у одного писателя или поэта устойчивые символы функционируют в различных произведениях.

К сожалению, символы весьма часто смешиваются даже опытными лингвистами с так называемыми «ключевыми словами». «Ключевые слова» в семантическом отношении весьма близки к символам: и те и другие очень насыщенны смыслами; они являются действительно очень важными опорными пунктами в текстах; и те и другие, как правило, привлекают внимание читателей; «ключевые слова» и символы являются первостепенными признаками конкретных писательских стилей.

Однако «ключевые слова», будучи семантически ёмкими и многоплановыми, все-таки не заменяют собой другие слова, словосочетания, понятия. Кроме того, «ключевые слова» не «вырастают» из конкретной детали повествования. Еще одно важное отличие символов от «ключевых слов» состоит в том, что художественный контекст не влияет или почти не влияет на семантику символа, в отличие от семантики «ключевого слова», которая «поддается» влиянию контекста. Типичнейшими примерами «ключевых слов» является важнейшее художественное понятие в творчестве А.А. Ахматовой: «тишина», «тихий», «молчание», «молчаливый», «шепот»,. Эти слова не заменяют какие-либо другие слова, словосочетания и понятия – они остаются как бы равными сами себе; но художественные контексты легко и гибко изменяют их исконное значение и коннатативно обогащают их смыслами о красоте, искренности, правде, силе чувства.

*§ 2. Понятие метафоры, сравнения и компаративных тропов.*

Существует много классификаций лексических тропов, семантический механизм которых основан на сравнении, сопоставлении двух денотатов через значения словоформ, которые составляют троп. Ю. Левин в 1965 году выделил метафору-загадку, метафору-сравнение и метафору «приписывание объекту чуждого признака». Эту классификацию трудно использовать на практике, так как в ее основе нет единого классификационного делителя. В самом деле, метафорическую фразу *«В траве бриллианты висли»* (это пример Ю. Левина) можно маркировать всеми тремя типами.

Большой интерес представляет типология, предложенная в 1973 году А.К. Авеличевым. Он выделил нериторические, полуриторические и риторические метафоры. Степень риторичности зависит от частоты употребления метафор или метафорических сочетаний и от свежести восприятия метафор. К сожалению, довольно часто невозможно точно определить речевую частоту того или иного переноса, и поэтому степень риторичности оценивается в основном интуитивно, а границы между типами нередко оказываются спорными.

В.П. Григорьев в 1979 году предложил ориентироваться на сравнение, сравнительную метафору, метафору в приложении, метафорическую перифразу и метаморфозу. Иногда внешние (грамматические) особенности компаративных тропов, выделенных В.П. Григорьевым, влияют на уровень образной яркости, сенсорной когнитивной значимости и сенсорно-гедонистической оценки.

Мы считаем, что для анализа сенсорных сторон лексических компаративных тропов удобной и корректной является типология В.К. Тарасовой, которая в 1979 году разделила компаративные тропы на метафоры отношения и метафоры качества. Конечно, такое разделение восходит к эстетическим и научным взглядам Аристотеля, но В.К. Тарасовой удалось обогатить данный таксономический подход интересными примерами и комментариями к ним. В рамках качественных компаративных тропов сравниваются реальные свойства двух денотатов. Например, четкой иллюстрацией качественного переноса служит переименование футболистами и болельщиками желтой карточки предупреждения в «горчичник». Примером качественного компаративного тропа является сравнение А. Вознесенского *«…Носил гитару на плече, как пару нимбов»* (это сравнение посвящено В. Высоцкому; корпус гитары имеет двойные округлые контуры, которые действительно напоминают нимбы).

Относительная метафоризация предполагает некоторую пропорцию в мыслительном процессе, например: после победы за звание чемпиона мира журналисты очень охотно называли американского боксера Формена *Слоном.* Разумеется, даже исключительно большая сила, вес и размеры Формена не делали его реально похожим на слона, однако в метафоризации сыграла роль пропорция: по силе, весу и размерам Формен относился к другим боксерам так же, как слон относится к другим животным.

Детализируя классификацию Аристотеля – Тарасовой и распространяя ее на другие компаративные тропы, относительные переносы можно подразделить на: а) функциональные; б) по внутреннему важному признаку существования; в) по пересечению валентностей двух слов. Качественные переносы допустимо подразделить на: а) визуальные; б) слуховые; в) тактильные; г) вкусовые; д) качественные комбинированные.

**§2.1. Сенсорность относительных компаративных тропов**

Относительный перенос по функции часто выделяют как особое лексико-семантическое смещение, не зачисляя его ни в метафорические, ни в метонимические переносы. Но анализ функциональных переносов показывает, что в их основе лежит сходство двух денотатов в функциональном плане, в ролевой нагрузке. Конечно, эти совпадения, как правило, частичны и нередко носят неявный характер. Однако момент сравнения делает функциональный перенос разновидностью метафорического.

Если автор ощущает, что относительный компаративный тропнесколько «суховат», он может поддержать перенос другим относительным компаративным тропом, причем лексика и семы, актуализирующиеся при такой массированной подаче компаративных тропов, находятся в одном семантическом поле, например:

*Его мы очень смирным знали,*

*Когда не наши повара*

*Орла двуглавого щипали*

*У бонапартова шатра.*

А. Пушкин.

Словоформа «повара» использована здесь вместо словоформы «маршалы» или «военачальники», т.к. речь идет о неудачных для России войнах с наполеоновской Францией в 1805 и 1807 гг. Второй метафорический перенос «щипали» (вместо «громили») очень важен, ибо он дополнительно и эксплицитно наводит функциональную сему «деструкция» (или «уничтожение», «поражение») на значение словоформы «повара». Доказать точность, эстетичность и, главное, общее функциональное основание метафоры «маршалы – повара» было бы труднее именно без поддержки вторым функциональным переносом.

При рассмотрении относительных компаративных тропов весьма актуальным является наблюдение И.С. Куликовой, которая в 1976 г. писала о сильных актуализаторах, «способных апеллировать к представлениям даже у наиболее рационального или самого невнимательного читателя». Конечно, такие актуализаторы могут создать впечатление о качественном, а не об относительном компаративном тропе, особенно если есть очень отдаленное сходство (визуальное, слуховое) двух денотатов.

От относительных функциональных компаративных тропов немного отличаются по семантике и речевой «архитектуре» компаративные тропы, созданные на семантической базе общих внутренних, существенно важных признаков. Конечно, и такие признаки (смыслы) в какой-то мере «нагружены» функциональностью. Но, во-первых, в семантике функционального компаративного тропа в несколько большей степени ощущается авторская воля, искусственность понятийного основания. Во-вторых, функциональная семантика компаративного тропа имеет более выраженный ролевой характер, нежели семантика компаративных тропов, созданных на семантической основе внутренних, жизненно важных признаков. В-третьих, компаративные тропы «по внутреннему признаку» обычно не представлены двумя частями переноса. Например: *«Слушай-ка, ты, растение!»* (А. Грин; здесь приведено обращение к девятилетней девочке; видимо, имелись в виду такие качества ребенка, сближающие его с растением, как бездумность существования, безобидность и беззащитность).

К относительным компаративным тропам следует отнести и такие, у которых семантическое основание построено на пересечении валентности двух слов (двух значений).

Все разновидности относительных компаративных тропов могут иметь самую различную степень образной яркости. Однако семантические противоречия между внутренним основанием переноса и внешним, реальным лексическим оформлением переноса не редко приводят к тому, что оценки образности таких компаративных тропов оказываются весьма отличающимися друг от друга.

**§ 2.2. Сенсорность качественных компаративных тропов**

Качественные компаративные тропы основываются на реальных сходствах денотатов (объектов, признаков, процессов). Однако это обстоятельство не сокращает то семантическое пространство, в котором создаются и воспринимаются компаративные тропы, не мешает интенсивному проявлению сторон тропа и поисковой творческой работе авторов художественных тропов. Семантическое богатство качественных компаративных тропов, их экспрессивность обусловлены нахождением авторами художественных тропов таких общих черт денотатов, которые несомненно реальны и объективны, но, будучи до поры до времени не найденными писателем, остаются и сущностной, и художественной «неизвестностью» практически для всех читающих людей.

Можно выделить несколько подтипов, видов и подвидов качественных компаративных тропов.

1. Визуальные компаративные тропы
   1. Сравнение (перенос) по форме

Точность компаративных тропов «по форме» и корректность сравнения двух денотатов колеблются в широком диапазоне: некоторые из этих тропов бесспорны в плане денотативной основы (один объект явно похож на другой объект). Другие компаративные тропы, напротив, можно с полным правом назвать художественными находками, эвристическими метафорами и сравнениями. Правда, бывает и так, что даже тривиальность не мешает проявлению высокой образной яркости.

Чаще всего семантическое основание таких тропов вполне понятно читателю. Но визуальные компаративные тропы «по форме» имеют и более проблемную денотативную адресацию, что приводит к вариативности восприятия и даже к трудности общего понимания компаративного тропа, например: *«Скорлупой облупились два ампирных ствола»* (А. Вознесенский; автор мог иметь в виду не только узоры на стволах, но и их толщину).

* 1. Сравнение (перенос) по цвету

В визуальных компаративных тропах «по цвету» довольно часто параллельно функционирует метонимический механизм: цвет – постоянный атрибут вещества, материала, объекта, и такая смежность в пространстве естественно приводит к образованиям метафоро-метонимических переносов. Интересной особенностью «цветовых» компаративных тропов является их нередкое совмещение со сравнительностью «по форме».

* 1. Сравнение (перенос) по динамическому признаку

В отношении этих компаративных тропов, пожалуй, чаще всего встает вопрос об адекватности компаративного момента между двумя денотатами (то есть процессами, действиями), о его принципиальной возможности.

При создании компаративного тропа «по динамике» отчетливо проявляется то, что Ю. Левин назвал «приписыванием объекту нехарактерного признака». Это обусловливает большие семантические расстояния между сравниваемым и сравнивающим значениями. В некоторых компаративных тропах «по динамике» прежде всего анализируется смысл интенсивности и несколько редуцируется собственно кинематическая сторона денотативного подобия. Для таких компаративных тропов характерна гиперболизация: *«Додумывал он эту мысль уже на бегу, разгребая руками прохожих, как пловец воду в состязании на побитие мирового рекорда».*

1. Слуховые компаративные тропы

Разнообразные слуховые компаративные тропы можно прежде всего разделить на две группы. Компаративные тропы первой группы создаются по схеме «от машины – к человеку», что придает тропу антропоцентрическое качество и обеспечивает художественное одушевление (*В моторе слышались посторонние шумы и хрипенье, будто бы под желтым капотом автомобиля кого-то душили.* (И. Ильф, Е. Петров). Качественные тропы второй группы создаются по схеме «от человека – к машине», что определяет инструментальный характер компаративных тропов и утрату одушевления (*Уполномоченный по копытам испустил тяжелый насосный вздох.* (И. Ильф, Е. Петров).

Конечно, есть немало «слуховых» качественных тропов, реализованных в одной денотативной плоскости, «от неодушевленного – к неодушевленному». «Слуховые» компаративные тропы, созданные по схеме «от одушевленного к одушевленному» или «от человека – к человеку» встречаются гораздо реже.

1. Тактильные, вкусовые и комбинированные компаративные тропы

Компаративные тропы этих видов встречаются реже, чем визуальные и слуховые. Но тот факт, что тактильные и вкусовые значения часто сопутствуют иным образным значениям, не является препятствием для выделения указанных компаративных тропов.

Комбинации образных значений чаще всего усиливают сенсорные и экспрессивные качества тропа: *«Шершавый запах шариков нафталина»* (В. Набоков) – сочетание вкусовых и тактильных ощущений.

***Практическая глава***

Особенности функционирования метафор и символов в поэзии

*Шарля Бодлера*

Уже при первом ознакомлении с поэзией Шарля Бодлера мы отметили сложный и разнообразный характер функционирования метафор и символов. В данной главе мы предложим ряд стихотворений из поэтического цикла «Цветы Зла», в которых метафоры и символы представлены различными типами, контекстуальной средой и степенью эксплицитности, то есть степенью явной выраженности, объективации в тексте.

1. *«Вступление» (пер. Эллиса)*

## Безумье, скаредность и алчность и разврат

*И душу нам гнетут, и тело разъедают;*

*Нас угрызения, как пытка, услаждают,*

*Как насекомые, и жалят и язвят.*

С первых строк цикла «Цветы Зла», бросая вызов умильным самообольщениям, Бодлер приглашает всякого, кто возьмет в руки его книгу, честно узнать себя в ее нелицеприятном зеркале и делает намеренный крен в сторону саморазоблачения.

*Сам Дьявол нас влечет сетями преступленья.*

Это функциональная метафора; сеть олицетворяет ловушку, затруднительное положение. В христианстве сеть – это двойственный символ: она обозначает и неразрушимую сеть церкви, и, в то же время, силки Дьявола.

## Как грудь, поблекшую от грязных ласк, грызет

## В вертепе нищенском иной гуляка праздный,

## Мы новых сладостей и новой тайны грязной

*Ища, сжимаем плоть, как перезрелый плод.*

Здесь мы видим функциональное сравнение: звериное любопытство человека сравнивается с сексуальным инстинктом.

*Как по канве, по дням бессилья и позора,*

*Наш дух растлением до сей поры объят!*

Канва – это ткань, применяемая как основа или трафарет; здесь при помощи функционального сравнения выражена мысль, что дни – это признаки различенности, границ.

*То – Скука! – облаком своей houka одета*

*Она, тоскуя, ждет, чтоб эшафот возник.*

*Скажи, читатель-лжец, мой брат и мой двойник,*

*Ты знал чудовище утонченное это?*

Здесь проявляется отрицательный параллелизм, то есть отрицательное сравнение: Скука не напоминает рыкающих, лающих, свистящих чудищ; Бодлер же сравнивает ее с обезьянами, пантерами и другими животными. Но она – признак эшафота. Для него Скука – многозначное понятие, в котором сплавлены и уныние, и романтическая тоска, и «мировая скорбь», и болезненный упадок духа или сплин.

1. *«Флакон» (пер. В. Рождественского)*

Развитие образа протекает скачкообразно: без всякой подготовки актуализируется образ, который с полным правом следует назвать составным (сложным) компаративным образом, так как его метафорический результат «призраки минувшего» в свою очередь базируется на неожиданно введенных понятиях «гусениц» и «бабочек». Воспоминания сравниваются с призраками, а призраки в свою очередь – с бабочками. Но следует отметить, что на этом участке текста «гусеницы» введены совершенно без опоры на предшествующие образы. Можно сказать, что самый общий компаративный образ выстроен Бодлером эклектично: частные образы фактически не вытекают, не выводятся друг из друга. Но, конечно, это художественная эклектика. Здесь проявилась «размашистая» ассоциативность его художественного мышления. Из эклектичного набора частных метафорических образов автор выбирает для поэтического финала образ *«флакона»* – разрушенного, мутнеющего.

Возможно, в этом стихотворении создан символ, который «вырос» из *«флакона»*, *«стекла»*: трагедия человека эпохи Бодлера заключается в невозможности душевного уединения и духовного самосохранения. Возможно также, что данный символ был актуализирован во второй половине XX века, когда современный французский писатель Луи де Мерль посвятил проблемам современной молодежи знаменитый роман, названный им «За стеклом». Но в этом произведении возможный символ, введенный Бодлером в литературную традицию, был переосмыслен: молодежные и студенческие бунты (1968 г.) остались внутренним делом европейской молодежи, не переросли в общенациональные, значимые для народов варианты развития.

Трагедия *«флакона»* и *«стекла»* эпохи Бодлера – в их неспособности сохранить мир личности. Видимо, стекло во французской литературной традиции – невидимая преграда между людьми.

Общий метафорический образ на первый взгляд имеет простой качественный характер, который можно уточнить как обонятельный. Но, возможно, данная простота скрывает намек на очень важное для Бодлера состояние и проявление жизни: ипостаси жизни, ее лица сменяют друг друга, проникают друг в друга – стеклянные преграды не останавливают перетекания друг в друга жизненных форм, словно вездесущих запахов.

В дальнейшем этот образ также метафорически усиливается компаративным переносом, содержание которого – открываемый ларец; возможно, образ преодолеваемых преград уточняется детально: *«чуть звякнувший замок»* – преграды временны, они не останавливают напора жизни.

Образ развивается и в невыраженной метафоре: *«Иль в доме брошенном шкаф распахнешь старинный, где запах времени остался пыльный, чинный»*. Даже прошлое пронизывает настоящее, его запах – реальный и переносно-художественный, проникает в современность. Образ всепроникновения словно замыкается, переживает процесс сюжетно-метафорического «закругления»: в шкафу оказывается флакон, то есть стартовая метафора-намек на потенциальное жизненное проникновение, диффузию явлений бытия.

1. *«Отрава» (пер. В. Левика)*

В этом стихотворении поэт использовал следующее сравнение: *«И все ж сильней всего отрава глаз зеленых, твоих отрава глаз»*. Зеленые глаза в романтическое литературе – символ тайны и жестокого очарования; это также – важная часть символа ревности, получившая волей поэта относительную самостоятельность, но и у В. Шекспира ревность – *«чудовище с зелеными глазами»*. Возможно, здесь мы видим пересечение целостного символа и «парцелл» двух других символов. Здесь проявляется символическая насыщенность, которая основана на контаминации символов и их частей.

1. *«Кошки» (мы приводим здесь подстрочный, буквальный перевод)*

Перевод стихотворения «Кошки» выглядит следующим образом:

1. Пылкие любовники и суровые ученые
2. Равно любят в свою зрелую пору
3. Могучих и ласковых кошек, гордость дома,
4. Которые, как и они, зябки и, как они, домоседы.
5. Друзья наук и сладострастия,
6. Они ищут тишину и ужас мрака;
7. Эреб взял бы их себе в качестве траурных лошадей,
8. Если бы они могли склонить свою гордыню перед рабством.
9. Грезя, они принимают благородные позы
10. Огромных сфинксов, простертых в глубине одиночеств,
11. Которые кажутся засыпающими в сне без конца;
12. Их плодовитые чресла полны магических искр,
13. И крупицы золота, как и мельчайший песок,
14. Туманно усыпают звездами их мистические зрачки.

Кошки, по имени которых назван сонет, в самом тексте называются только один раз. Вначале они предстают в качестве реально существующих животных, но затем речь идет об их фантастическом превращении. «Их гордость» заставляет их принимать «благородные позы» «огромных сфинксов». Кошки отождествляются со сфинксами, которые, в свою очередь, выглядят спящими; но это обманчивое сравнение, уподобляющее домоседов-кошек неподвижным сверхъестественным существам, на самом деле приобретает значение метаморфозы. Кошки и отождествленные с ними человеческие существа как бы встречаются в облике сказочных чудовищ с человеческой головой и с телом животного. Кошки отождествляются с «огромными сфинксами» благодаря тому, что они лежат в задумчивости.

Последние два трехстишия посвящены чудесному превращению кошек. Это превращение длится до конца сонета. Если в первом трехстишии лежащие в пустыне сфинксы заставляли колебаться между представлением о живых существах и представлением о каменных изваяниях, то в следующем трехстишии живые существа «окутываются» мистическими частицами: искрами, крупицами золота, песком, звездами.

В заключительных строках сонета происходит возврат к теме ученых и любовников, которой сонет открывался; и те и другие словно объединены в «могучих ласковых кошках». Поскольку кошки являются «друзьями сладострастия», то «их плодовитые чресла полны магических искр». Можно предположить, что речь здесь идет о производительной силе, но сонет Бодлера допускает и иные интерпретации. Идет ли здесь речь о силе, заключенной в чреслах, или же об электрических искрах в шерсти животных? Как бы то ни было, в любом случае им приписывается *магическая* сила, которая, возможно, как-то усиливает намек на проявление научной, творческой энергии ученых и любовников.

В первом трехстишии кошки, первоначально находившиеся в доме, выскальзывают из него и начинают расти в пространстве и во времени – в бескрайних пустынях и в бесконечных снах. Во втором трехстишии уничтожение границ происходит внутри самих кошек, достигающих космических размеров, поскольку некоторые части их тела (*чресла и зрачки*) заключают в себе песок пустынь и звезды неба. В обоих случаях превращение осуществляется за счет метафорических средств. Ситуация, в которую помещены кошки, развивается от зябкого затворничества к великому одиночеству в свете звезд, когда наука и сладострастие становятся бесконечным сном.

Для Бодлера образ кошки теснейшим образом связан с образом женщины, на что указывают два стихотворения сборника «Цветы зла»: «Кот» и «Кошки». В «Кошках» прослеживается мотив колебания между мужским и женским началом. Мишель Бютор справедливо отметил, что у Бодлера «эти два аспекта – женственность и сверхмужественность – отнюдь не исключают друг друга, но, напротив, объединяются». Все персонажи сонета – мужского рода, но кошки и их alter ego – *огромные сфинксы*, обладают двуполой природой.

Таким образом, *«кошки»* у Бодлера - символ красоты, творчества, таинственности.

1. *«Кот» (пер. П. Антокольского)*

*В мозгу моем гуляет важно*

*Красивый, кроткий, сильный кот.*

В этом стихотворении «Кот» - это мужское начало. С одной стороны – это символ потаенной деятельности и намерений; с другой – «кошка» являлась символом спартаковских войск, то есть символом свободолюбия. Таким образом, можно предположить, что Бодлер встал на путь общего стереотипа, но для него кошка также – символ таинственности, нежности и любви. В этом символе прослеживаются не только общенациональные представления, но многочисленные индивидуальные уточнения.

1. *«Прохожей» (пер. И. Анненского)*

Бодлер в своих стихах часто выходит на улицы Парижа, где на каждом шагу могут ждать встречи, позволяющие отвлечься от самого себя, мысленно переселиться в чужую оболочку, дорисовав в воображении судьбу случайного прохожего, чей облик вдруг почему-то выделился из пестрого многолюдья и запал в память.

*Придерживая трен, как статуя стройна*

В этом компаративном тропе ясно выражена установка видения мира как собрание предметов искусства.

*Предчувствуя в ней все: и женственность, и нежность,*

*И наслаждение, которое убьет.*

Здесь мы видим метафорическую гиперболу; ведь объективно, вне художественного мышления и чувствования наслаждение не может убить. Поэтому здесь *«убьет»* можно перефразировать, как *«словно убьет»*, что может подразумевать разрушение личности, души. Таким образом, можно предположить, что здесь ведется речь о сильных чувствах, которые были разрушены; и последняя строка стихотворения *«Но я б тебя любил – мы оба это знали»* частично подтверждает это предположение.

1. *«Благословение» (пер. В. Левика)*

В этом стихотворении описывается божественное призвание поэта и его проклятость, обреченность на страдальческий удел. Это была распространенная тема романтической литературы. Стихотворение имеет много перекличек с Ветхим Заветом: Книгой Иова, Книгой притчей Соломоновых, а также современной Бодлеру литературой (в частности с повестью О. де Бальзака «Серафита») [7].

Как и его предшественники, Бодлер каждой своей клеточкой испытывает гнет неладно устроенной жизни, где он сам – носитель редкого дара – обречен на отщепенство в семье, в пошлой толпе, в потоке истории. Он истолковывает свою напасть как крещение в избраннической купели:

*Я сердце вылущу, дрожащее как птица*

*В руке охотника…*

Здесь автор использует функциональное зоонимическое сравнение.

*Когда ж наскучит мне весь этот фарс нелепый,*

*Я руку наложу покорному на грудь,*

*И эти ноги вмиг, покорны и свирепы,*

*Когтями гарпии проложат к сердцу путь*

В образовании данной метафоры участвует мифоним (гарпия). Видимо, обращение к мифонимам уместно, так как речь идет о душевных терзаниях, о нравственном выборе.

Гарпия в древнегреческой мифологии – это чудовище с головой и руками женщины и когтями стервятника. В литературе гарпия обычно ассоциируется с внезапной смертью, водоворотами и штормами. При этом данный образ несет женское начало в его разрушительном аспекте.

*Он с ветром шепчется и с тучей походящей,*

*Пускаясь в крестный путь, как ласточка в полет.*

Здесь мы видим функциональное сравнение.

Ласточка у многих индоевропейских народов является символом красоты, легкости, стремительности, молодости и обновления. Она олицетворяет надежду, приход весны, удачу. В христианстве ласточка – это символ воскрешения, так как, возвращаясь с приходом весны, она приносит новую жизнь. В геральдике же она изображается как Мартлет, Мерлетт или Мерлот и символизирует младших сыновей, не имеющих своих земель. Поэтому здесь можно говорить, с одной стороны, о глубоком внутреннем противоречии – символ весны и красоты сравнивается с крестным путем; с другой стороны, во время средневековья младшие сыновья всегда становились рыцарями и, соответственно, отправлялись в крестовые походы, чтобы получить себе земли. Таким образом, можно сказать, что у Бодлера глубоко выражены литературно-художественные традиции рыцарского средневековья.

1. *«Амур и Череп» (пер. П. Якубовича)*

*Не то шутом, не то царем,*

*В забавно важной роли,*

*Амур, на черепе людском*

*Сидит, как на престоле.*

Впервые это стихотворение было опубликовано в 1855 году с подзаголовком «По старинной гравюре». Оно было написано по мотиву гравюры Генриха Гольциуса (1558 – 1617 гг.), изображавшей Эрота, сидящего на черепе и пускающего мыльные пузыри, которые символизировали быстротечную жизнь.

Здесь мы видим творческие компаративные затруднения; вначале – отказ от выбора функциональной метафоры (*«не то шутом, не то царем…»*). И все-таки в конце – приход к функциональному сравнению (*«сидит, как на престоле»*).

1. *«Разрушение» (пер. В. Левика)*

*Мой Демон – близ меня, - повсюду, ночью, днем,*

*Неосязаемый, как воздух, недоступный,*

*Он плавает вокруг, он входит в грудь огнем,*

*Он жаждой мучает извечной и преступной.*

Мысли о связи наслаждения с разрушением нередко посещали Бодлера, и в сонете эта связь выглядит особенно рельефной. Корень зла – скука. Первоначальным заглавием было «Сладострастие», которое отсылало к одноименному роману Ш.О. Сент-Бева (1834 г.).

Здесь используется проходной вертикальный образ разрушения, который имеет второе название – «Демон». Абстрактный образ получает художественное развертывание в абстрактно-конкретном режиме, и внутри этого образа используются компаративные тропы.

У Бодлера метафора имеет самостоятельный характер, когда образ в самом начале не анонсирован. Здесь – наоборот, вначале заявлен абстрактный образ и для его раскрытия далее используются компаративные тропы.

Также здесь мы видим отрицательное тактильно-функциональное сравнение (*«неосязаемый, как воздух»*).

1. *«Соответствия» (пер. Б. Лившица)*

*Природа – темный храм, где строй столпов живых*

*Роняет иногда невнятные реченья;*

*В ней лесом символов, исполненных значенья,*

*Мы бродим, на себе не видя взоров их.*

Это функционально-качественная метафора.

Тезис предполагает широкий культурно-мифологический контекст. В экспозиции намечаются три темы: «метафизическая» (человек в храме природы); «античная» (основанная на зрительном образе античного храма и кариатид); «лона природы» (храму уподобляется лес, а колоннам – деревья).

В центре стихотворения – восходящая к средневековым натурфилософским теориям тема таинственных соответствий видимой природы и невидимых сущностей. «Соответствия» (сам Бодлер возводил это понятие к мистическому учению Сведенборга) позволяют приобщиться как к миру добра и чистоты, так и к миру греха.

Бодлер считал, что воображение наделено могуществом высвечивать корневое родство разрозненных вещей. И так как для него природа – храм, то все ее краски, звуки и запахи – лишь разные «коды» одного языка, какими она о себе возвещает. Улавливая и облекая в слова «соответствия» между раздельными вереницами ощущений, поэт, по Бодлеру, проникает сам и вводит за собой всех желающих ему следовать в загадочную святая святых бытийного храма.

1. *«Поездка на Киферу» (пер. И. Лихачева)*

Стихотворение было впервые опубликовано в 1855 году. Кифера (или Цитера) – это греческий остров, расположенный вблизи Пелопоннеса.

*Как называется, спросил я, остров мрачный?*

*- Кифера, был ответ,*

*известный в песнях край,*

*Седых проказников игриво-пошлый рай,*

*А впрочем, островок достаточно невзрачный.*

Здесь, возможно, имеются в виду волны прибоя с белой пеной на верху каждой волны («седые проказники»). В этом случае это функционально-визуальная метафора. С другой стороны, таким образом Бодлер мог обозначить Сатиров: в древнегреческой мифологии полулюди, полукозлы. Они являются символом любовного греха, разнузданности.

*И виселицы столб открылся перед нами*

*На небе голубом, - как черный кипарис.*

Здесь Бодлер использовал визуальную метафору по форме, которая усиливает контраст. Кипарис – это эмблема смерти и похорон, автор же сравнивает его с виселицей. В христианстве кипарис обозначает выносливость, это символ справедливого человека, а также траура и смерти. Но в то же время кипарис является Древом Жизни. Поэтому можно сказать, что здесь проявляется художественная опора на христианские символы, реалии.

*Бедняга, пред тобой, мне вечно дорогим,*

*Меня терзали вновь для вящего примера*

*И клювы воронья, и челюсти пантеры,*

*Что прежде тешились мучение моим.*

Здесь Бодлер, по-видимому, опять возвращается к теме отдаленности поэта от обычных людей. Для этого он использует зоонимические метафоры. Ворон в христианстве обозначает дьявола, который питается разложением; он ослепляет грешников, выклевывая им глаза. Это также символ греха. Пантера в геральдике – это символ свирепости, ярости, агрессивности и безжалостности. Таким образом, автор изображает жестокость мира, который не в силах понять и принять поэта.

*Волной блевотины мне захлестнула рот*

*Вся скопленная желчь – мои воспоминанья.*

Это шокирующая, эпатирующая метафора. Желчь символизирует горечь и мстительность.

В этом стихотворении проявляется двойственное отношение поэта к вещам. Стихотворение начинается с описания прекрасной природы, откровенного эстетизма; заканчивается же оно грубейшим натурализмом.

1. *«Привидение» (пер. И. Анненского)*

Бодлеру была близка тематика «неистового» романтизма, хотя в его отношении к ней явственна ироническая дистанцированность.

*Руки нежные твои –*

*В кольца цепкие змеи.*

Это функционально-визуальная метафора.

Поэтические аллюзии Бодлера часто базируются на внешне однозначных и простых качественных переносах. Их визуальность очевидна: *«Есть желтая змея одна…»* и *«Руки нежные твои – В кольца цепкие змеи»*. Но обратим внимание на то, что внешняя простота сопрягает нечто глубоко противоположное: нежные руки уподобляются зловещим и опасным змеям. Для Бодлера зло и добро почти всегда неразрывно сопряжены, переплетены. Возможно, в его поэтическом мире внешнее добро содержит скрытую угрозу, опасность. И этой опасности подвержены даже наиболее достойные:

*Надейся, иль ропщи от муки –*

*Всю жизнь ты слышишь каждый миг*

*Остерегающий язык*

*Невыносимо злой Гадюки.*

(«Предостерегатель», пер. Л. Остроумова)

Гадюка в христианстве означает зло, один из четырех аспектов дьявола, грешники. Но здесь мы можем только догадываться о предмете последней аллюзии: возможно, под желтой змеей поэт имел в виду или совесть, или темное человеческое alter ego, или какие-либо тягостные обязанности, или вообще судьбу.

1. *«Осенний Сонет» (пер. А. Эфрон)*

Осень – излюбленное время года Бодлера, когда увядание и рождение, сон и бодрствование, покой и суета теснят друг друга, когда блики предзакатного или встающего солнца рассеянно блуждают, а все очертания зыбко колеблются.

Это стихотворение продолжает традиции французской поэзии XVI века: Ронсара, Дю Велле, любивших обыграть имя возлюбленной.

*Спи, Маргарита, спи, уж осень наступила.*

*Спи, маргаритки цвет, прохладна и бела…*

*Ты, так же, как и я, - осеннее светило.*

Маргаритка на Западе символизирует невинность и чистоту. Она считается эмблемой нимфы Белиды, отражает «солярный», то есть солнечный принцип, поскольку является «глазом дня».

Важно отметить, что утвердившийся наднациональный символ вступает в живую семантическую игру: производящее, исконное значение имени нарицательного шутливо и серьезно сопоставляется с именем собственным. Символ словно возвращается к исходному объекту, «омолаживается» в рамках семантического каламбура.

1. *«Падаль» (пер. С. Петрова)*

В восприятии Эллиса и его современников наиболее полным и совершенным воплощением бодлеровского гения, его квинтэссенцией была знаменитая «Падаль». Бодлер являлся для них в первую очередь автором «Падали»; ни одно другое стихотворение, русское или иностранное, классическое или современное, не упоминалось и не цитировалось в то время так часто. Содержание «Падали» достаточно просто: первые девять четверостиший посвящены детальному описанию разлагающегося трупа, в последних трех поэт, обращаясь к своей возлюбленной, говорит о том, что и ей суждено истлеть в земле, но она останется в его стихах и силой его дара избежит забвения:

*Нет, все-таки и вам не избежать распада,*

*Заразы, гноя и гнилья.*

*Звезда моих очей, души моей лампада,*

*Вам, ангел мой и страсть моя!*

«Поэт «Цветов Зла», — пишет Теофиль Готье, — любил то, что ошибочно называется стилем декаданса и есть не что иное, как искусство, достигшее той степени крайней зрелости, которая находит свое выражение в косых лучах заката дряхлеющих цивилизаций: стиль <…> усиливающийся передать мысль в самых ее неуловимых оттенках, а формы в самых неуловимых очертаниях: он чутко внимает тончайшим откровениям невроза, признаниям стареющей и извращенной страсти, причудливым галлюцинациям навязчивой идеи, переходящей в безумие. Этот «стиль декаданса» — последнее слово языка, которому дано все выразить и которое доходит до крайности преувеличения».

То, что Бодлеру удалось расширить область поэтического, внеся аполлоническую гармонию в изображение гниющего трупа, не могло не привести в восторг русских декадентов.

У самого Бодлера образ разложения связан в данном случае с темой любви, причем любовь идеальная и любовь земная — понятия для него принципиально разные. В этом стихотворении Бодлер обещает вырвать у Жизни, у тления то прекрасное и отмеченное знаком Красоты, что заставляло его стремиться к его женщине, отдав на откуп червям ее животное начало:

*Но сонмищу червей прожорливых шепнете*

*Целующих, как буравы,*

*Что сохранил я суть и облик вашей плоти,*

*Когда распались прахом вы.*

Это функционально-тактильная метафора. Здесь мы видим сближение нежного, человечного с грубым, механистическим. Автор сравнивает буравы, сверлящие землю, с поцелуем: проявлением человеческой любви и нежности.

1. *«Солнце» (пер. Эллиса)*

*Ты, Солнце, как поэт нисходишь в города,*

*Чтоб вещи низкие очистить навсегда.*

Здесь мы видим функциональное сравнение.

В этом стихотворении заключается что-то вроде безмолвно оправдания поэта в его бесцельных странствованиях. Веселый луч блестит над грязным городом, автор выходит из дому и бродит по отвратительным переулкам, по улицам, в которых закрытые ставни скрывают, подчеркивая их, тайны сладострастия, по всему этому лабиринту мрачных, серых и грязных старых улиц с кривыми зараженными домами. Поэт, подобно солнцу, входит всюду – в больницу и во дворец, в притон и в церковь – всегда чистый, лучезарный, божественный.

1. *«Приглашение к путешествию»*

Считается, что в этом стихотворении отразился неосуществленный план поездки в Голландию. Во французской литературной традиции Голландия – символ покоя и довольствия.

*Дитя, сестра моя,*

*Уедем в те края,*

*Где мы с тобой не разлучаться сможем,*

*Где для любви – века,*

*Где даже смерть легка…*

*В краю желанном,*

*На тебя похожем…*

По отношению к некоторым реалиям понятие «сестра» выступает, как символ не прямой замены отдельной конкретной реалии, а как символическая замена отношения двух реалий: Разврата и Смерти («Две сестрицы»), двух окаянных женщин («Окаянные женщины»). В некоторых случаях статус Сестер или Сестры приближается к статусу «ключевого слова», так как, видимо, символической замены отношений нет, но есть предельное насыщение значения: значения лексемы того же семантического поля художественно включается в анализируемое слово. В этом стихотворении таким включаемым значением оказалось значение «дитя» («Mon enfant, ma soeur» - «My child, my sister»). Родственная близость – так называется это семантическое поле (сестра, мать, дитя). Это несколько характерно для Бодлера. Ему была неприятна эта пошлость жизни. Возможно, это страшный порыв, призыв. «Приглашение к путешествию» - это приглашение в царство света, где нет боли, страданий.

Интересно, что приближение к «ключевому слову» и во французском оригинале и в русском и английском переводах оформлено в едином синтаксическом режиме – обособленном приложении. Обособленное приложение, контактное расположение в речи семантически близких элементов, входящих в одно лексико-семантическое поле, самым непосредственным образом и эффективно способствует семантическому наведению и даже включению значения в другое.

1. *«Гимн» (пер. Эллиса)*

*Ты жизнь обвеяла волною,*

*Как соли едкий аромат.*

Здесь автор использовал функционально-вкусовое сравнение. Можно предположить, что при помощи этого сравнения поэт хотел показать эффект обманутого ожидания. Функциональный перенос здесь переходит в конкретную образность: вкусовой модус (конкретный режим мышления и восприятия).

# ***Заключение***

В ходе проведенной работы мы выявили особенности функционирования символов и метафор в поэзии Шарля Бодлера. Для данной работы мы использовали стихотворения из его поэтического цикла «Цветы Зла».

В результате исследований мы пришли следующим выводам:

1. В своем цикле «Цветы Зла» автор использовал различные по значению символы и метафоры, представленные разнообразными типами, контекстуальной средой и степенью эксплицитности.
2. Символ – более трудный объект для идентификации по сравнению с метафорой, его понятийный диапазон весьма широк. Выделению символов способствует частое использование определенного слова или словосочетания. Символы нельзя смешивать с «ключевыми словами».
3. Компаративные тропы подразделяются на метафоры отношения и метафоры качества. Относительные компаративные тропы, в свою очередь, делятся на а) функциональные; б) по внутреннему важному признаку существования; в) по пересечению валентностей двух слов. Качественные переносы допустимо подразделить на: а) визуальные; б) слуховые; в) тактильные; г) вкусовые; д) качественные комбинированные.
4. Повышенная символизация и метафоризация поэтических текстов Бодлера объясняется драматичностью его судьбы. Автор рассматривал внутренний мир человека как “волнение духа во зле” и уничтожил границу между красотой и уродством.

Полученные в ходе работы результаты, позволяют считать поставленные выше задачи решенными и цель исследования достигнутой.

### Библиографический список

1. Бодлер Ш. Стихотворения. Проза /Сост. вступ. ст. Г. Мосешвили. – М.: Рипол Классик, 1997.
2. Дж. Купер. Энциклопедия символов, серия «Символы», книга IV. – М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век», 1995.
3. Е.Н. Дрыжакова. В волшебном мире поэзии. – М.: 1995.
4. Засурский Я.Н., Гураева С.В. История зарубежной литературы IX века. – М.: Просвещение, 1982
5. Структурализм «за» и «против», сборник статей. Под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. Роман Якобсон и Клод Леви-Стросс. «Кошки» Шарля Бодлера. Пер. с франц. Г.К. Косикова, с.231-255.
6. Усминский О.И. Сенсорные тропы: классификация, значения, функции: монография. Тюмень: ТГУ, 1996 г.
7. Ш. Бодлер. Цветы Зла. Стихотворения в прозе /Сост., вступ. ст. Г.К.Косикова; коммент. А.Н. Гиривенко, Е.В. Баевской, Г.К. Косикова. – М.: Высш.шк., 1993.
8. Шарль Бодлер. Цветы Зла: Стихотворения. Статьи об искусстве. – М.: Эксмо-Пресс, 1998.
9. http://scripts.online.ru/magazine/inostran/n9-20/bodler.htm

"Иностранная литература" №9, 2000. Вглубь стихотворения. Шарль Бодлер. Падаль*.* Переводы с французского.