

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИШИМСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ ИМ. П.П. ЕРШОВА (ФИЛИАЛ)
ТЮМЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра русской и зарубежной филологии, культурологии и методики их преподавания

ДОПУЩЕНО К ЗАЩИТЕ В ГЭК
И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ

И.о. заведующего кафедрой
канд. филол. наук, доцент

 З.Я. Селицкая
1.11 2016 г.

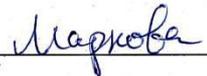
МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

СИМВОЛИКА ОБРАЗОВ ПОЭЗИИ И ЖИВОПИСИ ПРЕРАФАЭЛИТОВ КАК
ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

44.04.01 Педагогическое образование

Магистерская программа «Лингвокультурологическое образование»

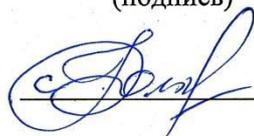
Выполнил работу
Студент 3 курса
заочной формы обучения



Маркова
Татьяна
Алексеевна

(подпись)

Научный руководитель
кандидат филологических
наук, доцент



Долженко
Светлана
Геннадьевна

(подпись)

Рецензент
Зам. директора
МАОУ СОШ №7 г. Ишима



Мельникова
Марина
Владимировна

(подпись)

Ишим, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

	стр.
ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. Теоретические основы изучения символики образов с точки зрения лингвокультурологии.....	8
1.1. Теоретические основы лингвокультурологии.....	8
1.2. Понятие «образ» и «художественный образ» в свете лингвокультурологии.....	11
1.3. Символы в системе лингвокультурологических единиц	21
Выводы по первой главе.....	40
Глава 2. Лингвокультурологический анализ символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов	42
2.1. Феномен прерафаэлитизма в искусстве Англии второй половины XIX века как синтез поэзии и живописи.....	42
2.2. Символика образов поэзии и живописи прерафаэлитов и её лингвокультурологические особенности.....	56
2.2.1. Образ яблока в поэзии и живописи Данте Габриэля Россетти, поэзии Кристины Россетти	57
2.2.2. Образ птицы в поэзии Элизабет Элиноор Сиддал и живописи Данте Габриэля Россетти.....	62
2.2.3. Образ корабля в поэзии Уильяма Морриса и живописи Джона Уильяма Уотерхауса	65
2.2.4. Образ зеркала в живописи Эдварда Бёрн-Джонса, Уильяма Ханта и поэзии Данте Габриэля Россетти.....	68
2.3. Сопоставительный анализ символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов	72
Выводы по второй главе.....	77
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	78
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	80

ВВЕДЕНИЕ

На данном этапе развития лингвокультурологии основной становится идея антропоцентричности языка. Другими словами, целью лингвистического анализа становится не столько выявление различных характеристик языковой системы, сколько изучение роли языка в формировании человека и роли человека в формировании языка.

Лингвокультурология, по определению В. Масловой, «достаточно молодая наука, возникшая на стыке лингвистики и культурологии, исследует проявления культуры народа, которые отразились и закрепились в языке» [17, с.9].

С точки зрения лингвокультурологии, язык является продуктом культуры и результатом деятельности человека, с помощью которого определённый народ выражает своё особое видение мира и свою национальную ментальность. Совокупность знаний и представлений о мире конкретного народа, запечатлённые в лексике, грамматике и фразеологии, образуют языковую картину мира. В любом языке отражён уникальный общественно-исторический опыт носителей языка, который и придаёт специфическую окраску предметам, процессам и явлениям объективно существующего мира.

Вторая половина XIX века в Англии знаменательна таким явлением в культурной жизни страны как Движение прерафаэлитов, члены которого имели своеобразный взгляд на мир, отличный от главенствующего в то время в обществе. В наши дни заметно возрождение интереса к искусству прерафаэлитов. Творчество Братства прерафаэлитов и их последователей достаточно хорошо исследовано в Европе, особенно на родине прерафаэлитов в Англии, где этим художникам посвящены многочисленные исследования. В России такой феномен английского искусства как прерафаэлитизм оказался под пристальным вниманием искусствоведов только в начале XXI века, что во многом объясняется редкостью работ

прерафаэлитов в музейных собраниях и картинных галереях нашей страны. Исследованием, посвящённым значению творчества прерафаэлитов, их месту в истории искусства и влиянию на последующее развитие искусства, занимался эстетик, культуролог и искусствовед В.П. Шестаков, его книга «Прерафаэлиты: мечты о красоте» была опубликована в 2004 году. Проблемами художественной теории и практики позднего прерафаэлитизма занималась Е.Н. Чура. Одним из важных событий 2013 года стала выставка «Прерафаэлиты: викторианский авангард» – первая масштабная выставка художников-прерафаэлитов в России организованная ГМИИ им. А.С. Пушкина, Галереей Тейт (Великобритания), Благотворительным фондом А.Б. Усманова «Искусство, наука и спорт» в сотрудничестве с Британским Советом. «Сопроводить» выставку и подчеркнуть важность литературной составляющей в творчестве прерафаэлитов был призван поэтический сборник «Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы», который объединил труды и молодых, и известных переводчиков. Данная выставка и вышедший сборник новых переводов подтверждает тесную связь живописи с поэзией и культуры с языком в искусстве прерафаэлитов.

Методологической базой настоящего исследования послужили труды таких учёных, занимавшихся проблемами становления лингвокультурологии как В.В. Воробьёв, В. Маслова, Н.Ф. Алефиренко; изучавших теорию знаков и символов – Ю.М. Лотман, И.В. Арзамасцева, Н.Н. Рубцов; изучавших понятие образа – А.Ф. Лосев, Н.Д. Арутюнова, Е.В. Шелестюк; исследовавших творчество Братства прерафаэлитов и их последователей – Дж. Рёскин, У. Моррис, В.П. Шестаков, Е.Н. Чура.

Материалами для исследования послужили живописные и поэтические произведения членов Братства прерафаэлитов и их последователей.

Проблема исследования заключается в необходимости раскрытия символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов.

Объектом исследования являются художественные образы поэзии и живописи прерафаэлитов.

Предметом исследования являются лингвокультурологические особенности символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов.

Цель исследования заключается в установлении лингвокультурологических особенностей символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов.

Поставленная цель определила характер **гипотезы**: символическая репрезентация образов поэзии и живописи прерафаэлитов формируется на основе понятий, отражающих языковую картину мира, и находятся в тесной связи с культурным контекстом произведения.

Актуальность выбранной темы связана с необходимостью изучения символики образов в поэзии и живописи прерафаэлитов с точки зрения лингвокультурологии.

Исходя из поставленной цели и выдвинутой гипотезы исследования, предполагается решение следующих **задач**:

1. дать определение понятия «образ» и «художественный образ» и рассмотреть, каким образом он связан с символом;
2. дать определение понятия «символ», описать его виды и функции;
3. рассмотреть символику образа как лингвокультурологический феномен;
4. рассмотреть особенности поэтических и живописных работ прерафаэлитов и определить в них место символов;
5. проанализировать поэтические и живописные произведения прерафаэлитов на наличие символических образов с лингвокультурным компонентом.

Достижение поставленной цели и реализация поставленных задач осуществлялись следующими **методами**:

- описательный;
- метод словарной (дефинитивной) идентификации;

- метод сравнительного анализа;
- искусствоведческий анализ произведений.

Научная новизна данного исследования заключается в рассмотрении символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов как средства передачи лингвокультурного компонента.

Теоретическая значимость данного исследования заключается в том, что оно вносит вклад в изучение явления прерафаэлитизма в его лингвокультурологическом аспекте.

Практическая значимость работы состоит в том, что результаты, полученные в ней, вносят вклад в изучение явления прерафаэлитизма, а также могут быть использованы в курсе таких предметов как стилистика, лингвострановедение, культурология и лингвокультурология, мировая художественная культура, история зарубежной литературы, история искусства.

Структура исследования определяется задачами данного исследования, а также логикой изложения анализа лингвокультурологического материала.

Данная магистерская диссертация состоит из введения, двух глав и заключения.

Введение раскрывает актуальность выбранной темы, определяет научную новизну исследования, а также его теоретическую значимость и область практического применения результатов исследования.

Первая глава посвящена теоретическому обоснованию применимости лингвокультурологического подхода к изучению образов и символов. Важнейшей проблемой, рассматриваемой здесь, является системность и целостность интерпретации образов и символов как культурологических ценностей, которые накапливаются, сохраняются и выражаются посредством языка.

Во второй главе выявляется специфика феномена прерафаэлитизма с исторической, культурологической и лингвистической позиций, и ставится

задача выявить и проанализировать поэтические и живописные произведения прерафаэлитов на наличие символических образов с лингвокультурным компонентом.

В заключении подводятся основные итоги исследования.

Библиография представляет собой список книг, статей, словарей и электронных ресурсов, которые были использованы при написании данной магистерской диссертации.

Апробация. По теме данной магистерской диссертации была опубликована статья: Маркова, Т.А. Символика образа Прозерпины в поэзии и живописи Данте Габриэля Россетти // Молодой ученый. – 2015. – №15. – с. 648-650.

Глава 1. Теоретические основы изучения символики образов с точки зрения лингвокультурологии

1.1. Теоретические основы лингвокультурологии

Решением проблем взаимосвязи языка и культуры уже давно занимаются такие науки как психолингвистика, социолингвистика, этнолингвистика, лингвострановедение, стилистика, фразеология и др. В связи с развитием лексикологии, в последние десятилетия к этому ряду наук присоединяется лингвокультурология. Будучи достаточно молодой наукой, лингвокультурология в настоящее время только накапливает теоретико-методологическую базу.

Большое влияние на развитие идеи о взаимосвязи языка с мышлением его носителей оказали труды американского лингвиста и этнолога Эдварда Сепира. Сепир считал, что «каждый язык по-разному отражает реальность, а из этого следует, что носители разных языков будут и воспринимать её по-разному» [34, с.105]. Идеи Эдварда Сепира были восприняты и развиты американским лингвистом Бенджамином Уорфом, который в своих исследованиях языков коренных жителей Америки попытался выяснить механизмы влияния грамматической системы и лексики на мировосприятие различных народов. На основании статей Уорфа, содержащих яркие примеры, ему также приписывается гипотеза лингвистической относительности, более известная как гипотеза Сепира-Уорфа. Согласно гипотезе Сепира-Уорфа, существенные особенности мышления человека формируются благодаря существующим в его сознании системам понятий, которые, в свою очередь, обуславливаются тем определённым языком, который используется человеком в повседневной жизни. Несмотря на критику данной теории другими учёными, она дала мощный толчок для изучения взаимосвязи языка и мышления.

Большой вклад в развитие лингвокультурологии как самостоятельной науки внесли труды В. Масловой, которая определяет предметом изучения

лингвокультурологии «и язык и культуру, находящиеся в диалоге, взаимодействии» [17, с.9]. Тем самым лингвокультурология была дифференцирована от смежных дисциплин: культурологии, исследующей самосознание человека по отношению к истории, обществу, природе, искусству и другим сферам его культурного и социального бытия, и языкознания, которое рассматривает мировоззрение, отображающее и фиксирующее в языке в виде ментальных моделей языковую картину мира.

В.В. Воробьёв в своих исследованиях даёт прочную теоретическую базу лингвокультурологии как отдельной науки. Он выделяет основную триединство лингвокультурологии – **«язык – нация (национальная личность) – культура»** – без которой невозможно решение важнейших проблем лингвокультурологии. Данная концепция мыслится верной, т.к. «язык есть важнейшее средство не только общения и выражения мысли, но и аккумуляции знаний культуры. Культура, как и язык, также является знаковой (семиотической) системой, способной передавать информацию, но, в отличие от языка, не способной самоорганизовываться. Личность без стремления к своей абсолютной уникальности не может обойтись без общения, диалога культур» [6, с.12].

В последние десятилетия XX – начале XXI века в нашей стране решением проблемы связи между языком и культурой его носителей занимались ряд видных лингвистов, каждый из которых предложил свой вариант взаимозависимости:

1. Школа лингвокультурологии развивает идею Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова, усматривая связь языка и культуры в виде национально-культурного компонента.

2. Последователи школы лингвокультурологии Ю.С. Степановой полагают, что связь языка и культуры в фоновых знаниях.

3. В. Маслова, принимая точку зрения, В.Н. Телия считает, что связь между языком и культурой осуществляется посредством культурной коннотации.

Таким образом, за достаточно краткий промежуток времени лингвокультурология прошла путь от предпосылок развития науки (около 100 лет с момента первых публикаций Э. Сепира) до становления лингвокультурологии как самостоятельной области знаний. В настоящее время лингвокультурология развивается по нескольким направлениям, среди которых В. Маслова выделяет следующие основные направления:

1. «лингвокультурология отдельной социальной группы, т. е. исследование конкретной лингвокультурной ситуации;
2. диахроническая лингвокультурология, т.е. изучение изменений лингвокультурного состояния этноса за определенный период времени;
3. сравнительная лингвокультурология, исследующая лингвокультурные проявления разных, но взаимосвязанных этносов;
4. сопоставительная лингвокультурология;
5. лингвокультурная лексикография, занимающаяся составлением лингвострановедческих словарей» [17, с.29].

Данная работа посвящена исследованию конкретной лингвистической ситуации, которая сложилась в Англии ко второй половине XIX века, и рассматривает лингвокультурологию отдельной социальной группы – Братства прерафаэлитов и их последователей. Так как посредством языка человек анализирует и оценивает окружающую действительность, создавая тем самым языковую картину мира, «отражённый в языке вторичный мир является результатом преломления в человеческом сознании объективного мира» [12, с.99]. Лучше эту мысль выразил М. Хайдеггер, заметив, что «язык не только отражает, но и создает ту реальность, в которой живет человек» [8, с.6].

Язык тесно связан с культурой народа, он является её неотъемлемой частью. Язык выражает культуру народа и отличает её среди прочих, так как формирование языка происходит в тесной связи с историей, идеями и традициями народа. Знакомясь с языком какой-либо страны, нации или народа, человек неизбежно знакомится и с культурой его носителей.

Лингвокультурология изучает закреплённые в языке отголоски мифов и верований, обычаев и обрядов, ритуальных и бытовых действий. В любом языке отражён уникальный общественно-исторический опыт носителей языка, который и придаёт специфическую окраску предметам, процессам и явлениям объективно существующего мира.

Посредством языка происходит накопление, хранение и передача человечеством культурно-значимой информации. Но порой часть заложенной в языке информации скрыта от современного человека многовековыми изменениями в структуре и семантике языковых единиц и доступна лишь на уровне подсознания.

В. Маслова отмечает, что «поскольку в большинстве случаев человек имеет дело не с самим миром, а с его репрезентациями, с когнитивными картинками и моделями, то мир предстает сквозь призму культуры и языка народа, который видит этот мир» [17, с.25].

Для лингвокультурологии значимой представляется проблема соотношения знака и образа именуемого предмета. Непосредственно-чувственные взаимодействия человека с внешним миром закрепляются в сознании в виде определённых образов, которые впоследствии входят в процессы межличностного общения посредством слов. Слова фиксируют в сознании наиболее значительные характеристики образов, отображающие лишь отдельные свойства среды, которые имели для человека особо важное значение.

1.2. Понятие «образ» и «художественный образ» в свете лингвокультурологии

Понятие «образ» проделало длительный путь от античности до наших дней. Сложное по своей природе оно используется в ряде научных областей, таких как философия, психология, эстетика, семиотика, лингвистика, литературоведение, математика. Такое широкое распространение данного

понятия в различных науках ведёт к разграничению его значения применительно к конкретной области знания.

В период античности философия рассматривала «образ» как, с одной стороны, внешнюю оболочку некоего предмета, а с другой как внутреннюю его составляющую. Классическая немецкая эстетика Гегеля рассматривала «образ» как некое связующее звено между внутренней и внешней составляющей вещи. В XX веке в связи с окончательным формированием психологии как науки трактовка понятия «образ» значительно расширилась. В рамках структурализма он рассматривается как какой-либо элемент, воплощающий внутреннюю реальность; в психоанализе – как феномен, воспроизводящий в сознании инстинкты и влечения, либо как феномен, выполняющий активную, созидательную функцию; в рамках советской психологии – как отражение некоего объекта реальной действительности. В рамках семиотики – науки о знаках, которая как самостоятельная дисциплина возникла в середине XX века, «образ» представляется как некий иконический знак, в котором закодирована ценная информация.

Согласно «Новой философской энциклопедии» «Образ – результат реконструкции объекта в сознании человека; понятие, являющееся неотъемлемым моментом философского, психологического, социологического и эстетического дискурсов» [46, с.128]. Понятие «художественный образ» является по отношению к понятию «образ» более узким. Специфика художественного образа заключается в том, что он выступает как «всеобщая характеристика художественного творчества, как способ осмысления мира языком искусства» [46, с.128]. Исходя из того, что существует достаточно много определений художественного образа, сформулированных с XIX века, ниже будут приведены лишь некоторые из них, появившиеся в последние десятилетия XX – начале XXI века.

В «Современной иллюстрированной энциклопедии» представлено следующее определение: «Художественный образ – в изобразительном искусстве, форма воспроизведения, осмысления и переживания явлений

жизни путём создания эстетически воздействующих объектов (картин, скульптур и т. д.)» [9, с.247-249]. Сходное толкование данного понятия даёт «Большой толковый словарь по культурологии»: «Художественный образ – форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала» [44]. Следует учесть, что художественный образ в разных видах искусства воплощается с помощью разных средств и материалов (в литературе с помощью слова, в музыке – ритма, в живописи – цвета и композиции, в танце – пластики и др.). Именно благодаря художественному образу искусство осуществляет свою особую, специфическую функцию – удовлетворения в человеке эстетической потребности.

Эстетический идеал автора, как правило, обусловлен мировоззрением эпохи, в которой он живёт, что неизбежно влияет на его видение, его понимание прекрасного, его отношение к каким-либо событиям общественной жизни, явлениям природы, выбор объектов изображения. В качестве наглядного примера можно проследить, как изменялся образ ветхозаветного персонажа Юдифи, которая спасла свой город от нашествия ассирийской армии под предводительством Олоферна. Образ одной и той же героини истолкован по-разному у таких известных мастеров кисти как Джорджоне, Караваджо и Климт, что обусловлено различными эстетическими идеалами исторических эпох и культурных регионов, в которых проживали перечисленные художники.

Не стоит отрицать значение эстетического идеала в создании художественного образа. Можно даже сказать, что эстетический идеал направляет зрение художника, но вместе с тем каждый художник смотрит на мир сквозь призму своего воспитания и окружения, накопленного жизненного опыта, полученного образования, выбранной профессии и т.д. и, соответственно, видит этот мир по-своему. Специфика художественного образа обусловлена тем, что он «не просто воспроизводит определенные факты реальности, но служит для обобщения значимых для автора сторон

жизни с целью её ценностного осмысления» [27, с.49]. Эстетический идеал и индивидуальность видения автора проявляют себя во всем произведении данного мастера и образуют в совокупности то, что называют индивидуальным стилем или творческой манерой художника. Воссозданный в искусстве художественный образ всегда несёт на себе отпечаток личности автора, отражает авторское мировосприятие, его индивидуально-значимое отношение к окружающей действительности.

Проблемами художественного образа занимаются лингвисты, филологи, литературоведы, для которых важнейшей является именно языковая составляющая художественного образа.

Литературовед М.Б. Храпченко также отмечает, что в художественном образе происходит соединение единичного и общего. «Художественный образ, – по словам литературоведа М.Б. Храпченко, – результат сложной переработки жизненных впечатлений, наблюдений. Его сущность определяется, прежде всего, тем, что в нем содержится обобщение действительности» [28, с.11]. Процесс создания художественного образа, который состоит из анализа и синтеза, он описывает в своём труде «Горизонты художественного образа»: «Художественный образ – это творческий синтез общезначимых, характерных свойств жизни, духовного “я”, обобщение его представлений о существенном и важном в мире, воплощение совершенного, идеала, красоты» [28, с.13]. Как итог своего исследования ученый устанавливает содержание понятия художественный образ, которое звучит следующим образом: «В структуре образа в тесном единстве находятся синтетическое освоение окружающего мира, эмоциональное отношение к объекту творчества, установка на внутреннее совершенство художественного обобщения» [28, с.79].

В лингвистических исследованиях С.М. Мезенина подчёркивается разграничение таких понятий как «образ» и «знак». С точки зрения Мезенина знак идеален и объективен, в то время как образ идеален и субъективен, что обуславливается индивидуальностью ощущения и восприятия. Ещё одно

разграничение понятий «знак» и «образ» заключается в различной их соотносимости с действительностью. Третьим различием С.М. Мезенин называет произвольную природу знака, в отличие от непроизвольной (т. е. схожей с изображаемым предметом) природы образа.

Литературоведы В.А. Скиба и Л.В. Чернец согласны с мнением С.М. Мезенина и, при соотнесении художественного образа со знаком, отмечают, что художественный образ нельзя полностью соотносить со знаком, по той причине, что художественный образ формирует новую эстетическую реальность. Художественный образ, в отличие от знака, многогранен, и всякий читатель может толковать и понимать его по-своему. Эти ученые определяют понятие «знак» как носитель определённой информации об объекте, явлении, свойстве, как «совокупности означающего и означаемого» [45, с.96].

В своей статье «О содержании...» лингвист Е.Б. Борисова, изучает понятие образа и образности и даёт его определение: «Под художественным образом мы будем понимать <...> фрагмент, который обладает самостоятельной жизнью и содержанием и создается автором с помощью творческого использования богатства литературного языка» [4, с.25].

Лингвисты А.П. Тусичишный и Н.В. Халикова в своей работе «Образность русской классической прозы» рассматривают художественный образ в трёх аспектах: в качестве явления литературного языка, в качестве составной части композиции художественного произведения и в качестве составляющей художественного стиля – «образом может являться в художественном тексте все: предмет, человек и их неотчуждаемые части, явление, ситуация» [26, с.4]. Образ связан с объектом восприятия, что находит выражение в конкретности объекта восприятия (лицо, предмет, пространство и т.д.), а также в функции, которую несёт этот объект, и двуплановости объекта, его скрытой сущности. «Образ – всякий раз новая интерпретация объекта изображения... Функции образа в тексте многообразны» [26, с.4]. Раскрытие для читателя потаённой «сущности

объекта – оценки персонажа, пейзажа, функции интерьера» [26, с.4], по словам А.П. Тусичишного, становится главной задачей, которую выполняет в тексте художественный образ. Поэтому образность понимается как способ представления реальности в сравнительно стабильных словесных формах – «кодах», символах, которые приняты в представленной литературной среде.

В данной работе мы предлагаем выделить и объединить все характерные черты и смысловые оттенки понятия «художественный образ», отмеченные учёными в предыдущих работах. Итак, под художественным образом мы понимаем форму отражения действительности в произведениях искусства, которая с одной стороны является выражением мировоззрения эпохи, а с другой – результатом сложной переработки жизненного опыта, впечатлений и наблюдений автора.

Образ становится символом – «условным, конвенциональным знаком» [21, с.90], как называл его Ч.С. Пирс, при условии разделения референта и его условного обозначения. Как считает Х. Вернер, «протосимволы» (образы, визуальные и вербальные схемы, жесты и др.) видоизменяются в символы вследствие «прогрессивной дифференциации передатчика (vehicle) и референциального значения» [21, с.90]; противоположный процесс сопряжён с их «дифференциацией» [21, с.90]. Стоит отметить важную роль слова, означающего образ. Слово, по мнению Е.В. Шелестюк, является основной «семиотической формулой того или иного образа» [29, с.40].

Е.В. Шелестюк, рассматривая семантику художественного образа и символа, трактует художественный образ в качестве иконического знака, так как «для него свойственно сходство между означаемым и означающим» [29, с.41]. Художественный образ в живописи, скульптуре, кино и театре не просто говорит об определённом содержании, но одновременно неразрывно соединён с ним. В то время как художественный образ в литературе и поэзии представлен на двух уровнях: на первом уровне как символический (словесный) знак, и только на втором уровне – как иконический знак.

Важный вопрос, затрагивающий понимание сущности художественного образа, – вопрос о его свойствах. А.И. Николаев отмечает, что художественный образ характеризуется множеством свойств, наиболее существенными из которых являются следующие:

1. «Внутренняя парадоксальность и противоречивость» [19]. Данное свойство А.И. Николаев называет фундаментальным, так как, по словам Л.С. Выготского, «подлинное произведение искусства построено на принципе невозможности» [19]. Свойство парадоксальности и противоречивости может проявляться на разных уровнях (уровень стилистических фигур – оксюморон; игра грамматических форм; уровень образов-характеров). Единство образа невозможно без гармонизации в нём нескольких противоречивых составляющих.

2. «Единство общего и конкретного» [19]. С этим свойством образа в литературе тесно связана проблема типического. Типическое – это некоторые общие, наиболее значимые черты или свойства, которые можно выделить при рассмотрении индивидуального. По этому поводу А.А. Шахов писал следующее: «Миросозерцание данного периода воплощается в известные общественные типы, господствующие и преобладающие в обществе в этот период. Задача поэта – воспроизвести эти типы в своем произведении; задача историка литературы – указать на связь этих типов с их породившей исторической обстановкой...» [19]. Одновременно термин «типическое» обладает достаточно широким значением и в разное время употреблялся в различных смыслах (социальные, классовые, национальные, нравственно-эстетические характеристики).

3. «Единство эмоционального и рационального» [19] (чувства и разума). Эмоциональная составляющая художественного образа заложена в сложной переработке жизненных впечатлений и наблюдений художника. Рациональная составляющая художественного образа кроется в знаковой сущности искусства, так как «художественный образ – это особый знак, обретающий добавочное значение для данной системы» [19].

4. «Единство субъективного и объективного» [19]. Художественное произведение является специфической формой отражения мира, из чего следует, что художественный образ запечатлевает одновременно и черты реального (объективного) мира, и черты видения автора.

Существуют различные классификации художественных образов по различным основаниям, предложенные разными учёными.

Классификация А.Ф. Лосева, основанная на шести семиотических феноменах языка, литературы и искусства (автология, стёртая метафора, метонимия, аллегория, диафора, символ, миф) в данное время является наиболее общей классификацией образности. А.Ф. Лосев выделил:

1. «Нулевую образность, свойственную “аниконической”, чисто лирической или абстрактной поэзии» [14, с.52].

2. «Индикаторную образность, указывающую на факт бытия картины, а не на самое картину как особое явление» [14, с.52].

3. «Аллегорическую образность, являющуюся красочным иллюстрированием абстрактной мысли» [14, с.52].

4. «Метафорическую образность, для которой характерно полное равновесие, равноценность абстрактного и конкретного» [14, с.52].

5. «Символическую образность, не имеющую самодовлеющего значения, а свидетельствующую о чем-то другом, субстанционально не имеющем ничего общего с теми непосредственными образами, которые входят в состав метафоры» [14, с.52].

6. «Мифологическую образность, являющуюся реальностью *per se*» [14, с.52].

В отличие от А.Ф. Лосева литературовед А.И. Николаев предлагает классифицировать образы по степени сложности знака [19]:

1. Элементарный уровень (словесная образность), к которому будут относиться различные изобразительно-выразительные средства текста и стилистические фигуры.

2. Образы-детали, являющиеся с точки зрения внешней организации более сложным уровнем по отношению к словесной образности. Как правило, образ-деталь состоит из нескольких словесных образов и поэтому становится более значимым элементом при анализе образов следующих уровней.

3. Пейзаж, натюрморт, интерьер. Данные образы отличаются ещё более сложной организацией: в их структуру могут органично входить и словесные образы, и образы-детали. Пейзаж, натюрморт, интерьер могут являться как абсолютно самостоятельными образами, так и быть частью образа человека.

4. Образ человека. Под образом человека подразумевается персонаж или литературный герой произведения. Образ человека является сложной знаковой системой, в которой сочетаются элементы всех предыдущих уровней.

5. Уровень образных гиперсистем – самая сложная система образов, которая может выходить за границы одного произведения (образы Москвы Цветаевой, образ России Блока, образ Петербурга Достоевского и др.). Анализируя образную гиперсистему, необходимо в равной степени обращаться к образам всех вышеперечисленных уровней. Образ мира, созданный автором из взаимодействия всех образов своих произведений, считается наисложнейшей образной гиперсистемой.

Е.В. Шелестюк выделяет следующие функции художественного образа [29, с.41]:

1. Иконическая функция, заключающаяся в наглядном представлении тех явлений действительности, которые не поддаются чувственному восприятию. Под иконической функцией подразумевается синтез материальных (изобразимых) и идеальных (неизобразимых) составляющих.

2. Функция эстетического выражения и воздействия. Данная функция предполагает, что с помощью определённого контекста художественный образ способен выдвигать собственный особо значимый референт.

3. Коммуникативная функция говорит о том, что художественный образ может являться формой мифологического представления, языком ритуала, художественного творчества и, одновременно, его высказыванием.

Образ является формой отражения вещей и явлений, воспринимаемых человеком. Образ представляет действительность в виде целостной картины, даже в том случае, когда не все её детали явственно выражены. «В лингвокультурологии анализируются, прежде всего, языковые образы – продукты “наглядного обобщения” и отбора культурно значимых событий и ситуаций» [36, с.297].

Согласно определению Ольховикова, «языковой образ – это вербализованное зрительное восприятие предметного мира, фиксирующее форму, цвет, свет, объем и положение в пространстве поименованного предмета» [36, с.297].

Языковой образ не схож с представлением, которое может быть выборочным, обрывочным и недостаточным, собственной целостностью и смысловой содержательностью, формируемой памятью, восприятием, воображением, жизненным опытом и накопленными впечатлениями. Образ является той базой, над которой надстраиваются знак и символ. «Если образ соотносится с объектом любой природы, то символу, легко преодолевающему “земное притяжение”, сопутствуют “высокие смыслы”, как правило, экстралингвистического характера. И в этом их культурная важность» [36, с.297].

Поскольку метафоры имеют свойство порождать новые концепты в создаваемой картине мира, то воплощение образа в знаке не прямой номинации (в идиоме и метафоре) связано с лингвокреативным мышлением. По утверждению Н.Д. Арутюновой, «образ психологичен, метафора семантична, символ функционален» [3, с.338]. Языковой образ нельзя полностью соотносить с чувственно-предметным образом, по той причине, что языковой образ возможно «увидеть» исключительно внутренним взором,

в то время как чувственно-предметный образ является отражением реального предмета в сознании человека.

Языковой знак имеет культурно маркированное содержание, формирующиеся в процессе когнитивно-дискурсивной деятельности человека. Культурно маркированное содержание языкового знака определяется замыслом высказывания, подбором слов в соответствии с этнокультурными правилами построения речевого общения и контролируется словопорождением и словоупотреблением. Культурологический компонент когнитивно-логической деловитости состоит в том, что содержание используемого слова будто бы формируется заново. Таким образом, дискурсия слушающего (читающего) берёт начало с сравнения означаемого знака (плана выражения) с образами соответствующих прототипов, а завершается постижением и истолкованием соответствующих культурных концептов.

Понятие «образ» и «художественный образ» неразрывно связано с такими понятиями как «знак» и «символ».

1.3. Символы в системе лингвокультурологических единиц

Согласно философскому энциклопедическому словарю, можно сказать, что «символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделённый всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа» [42, с.446]. Исходя из этого определения символа, представляется логичным в первую очередь обратиться к определению таких понятий, как знак и знаковая система, проследить развитие науки семиотики, изучающей знаки и знаковые системы, определить место и роль символов в знаковой системе.

Философский энциклопедический словарь даёт определение знака как «материального предмета (явления, события), выступающего в качестве представителя некоторого другого предмета, свойства или отношения и

используемый для приобретения, хранения, переработки и передачи сообщений (информации, знаний)» [42, с.191].

В свою очередь, знаковая система – это «множество знаков, отличающихся между собой, по крайней мере, по одному какому-нибудь признаку, вместе с набором правил использования этих знаков при передаче сообщений (информации)» [2, с.9].

Язык обладает особым статусом среди прочих знаковых систем. В тесной связи с лингвистикой находится семиотика – наука, исследующая строение, значение и функционирование знаков и знаковых систем.

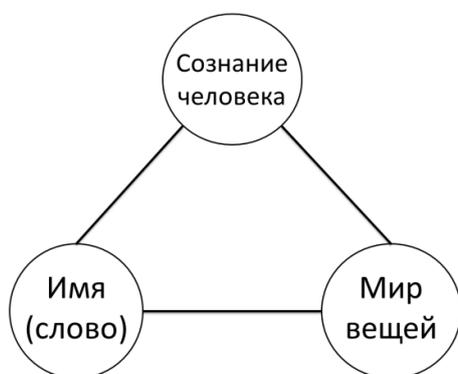
С глубокой древности философы и лингвисты задавались вопросом о возникновении языка и о происхождении слов. Известен, так называемый, спор о природе имён (слов), суть которого сводится к проблеме взаимосвязи слова с обозначаемым предметом реального мира. Сторонники теории «фюзей» («physei» – «по природе») полагали, что название вещей определяется естественной (природной) связью. Приверженцы обратной теории – теории «тезей» («thesei» – «по положению») – считали, что слово – это произвольный знак, и «названия вещей определяются условным соглашением, устанавливаемым самими людьми в ходе общения» [11, с.11-12].

Данную проблему более детально рассматривает Платон в своём диалоге «Кратил», в котором участвуют трое: Гермоген (приверженец теории «тесей»), Кратил (приверженец теории «фюзей») и Сократ, приглашённый спорщиками в качестве судьи. В ходе диалога Сократ приходит к выводу, что слово является орудием познания так же, как бурав или ткацкий челнок является орудием производства. «Отыскав для каждого дела орудие, назначенное ему от природы, человек должен и тому, из чего он создает изделие, придать не какой угодно образ, но такой, какой назначен природой. И в каждом случае, как видно, нужно уметь воплощать в железе то сверло, какое определено природой» [22, с.433]. Другими словами, язык – это «орудие» общения. Следовательно, рассуждает философ, правильным будет

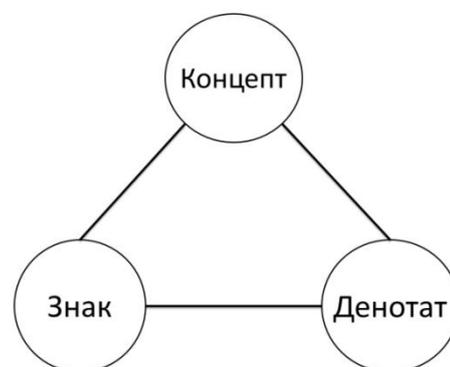
слово, удачно называющее данный предмет, обеспечивая успех в общении и в постижении предмета, так как «говорение и познание – это тоже виды деятельности (подобно ткачеству, резьбе и проч.). Слово есть какое-то наименование мысли» [22, с.368], – говорит Платон, поэтому, чтобы быть успешным, слово должно отображать природу предмета.

Таким образом, Сократ доказывает спорщикам, что взаимосвязь слова с обозначаемым предметом реального мира является одновременно естественной, поскольку слово отражает сущность вещи, и условной, поскольку установлена человеком. Сократ, тем самым выделил в процессе происхождения имён (слов) три стороны: а) связь между сознанием человека и миром вещей; б) связь между сознанием человека и миром идей; в) связь имени и вещи.

На данных ниже схемах представлена взаимосвязь между миром вещей, сознанием человека и именем (словом), предложенная Сократом, которая вполне согласуется с семантическим треугольником Фреге, отражающим структуру знака.



Треугольник Сократа



Треугольник Фреге

На рубеже XIX–XX веков немецкий философ, математик и логик Г. Фреге ввел различие между смыслом и значением понятия, обозначаемого определенным именем (семантический треугольник: знак – смысл – значение).

Семантический треугольник, согласно Г. Фреге, имеет следующую структуру [49]:

1. Денотат – совокупность объектов или явлений действительности, обозначаемый предмет.

2. Концепт – совокупность понятий об объекте или явлении действительности, возникающая в сознании человека.

3. Знак – материально выраженная замена предметов, явлений, понятий в процессе коммуникации в обществе.

Знак выражает концепт и обозначает денотат.

В различных знаковых системах наблюдается явление омонимии, при котором знаки, обозначающие разные объекты или явления действительности могут совпадать. Помимо омонимии существует также явление синонимии, при котором с одним и тем же объектом или явлением действительности могут быть соотнесены два различных знака.



Синонимия



Омонимия

Явление синонимии наглядно демонстрирует тот факт, что одно и то же понятие действительности может получить различное знаковое и символическое выражение. Явление омонимии, в свою очередь, показывает, что совершенно различные объекты и явления действительности, выражающие абсолютно разные понятия, могут получить одинаковое знаковое выражение. Явления синонимии и омонимии объясняют одно из главных свойств знаков-символов – многозначность, из чего следует, что в различных культурах и исторических эпохах символы будут интерпретированы по-разному.

Знак не может быть идентифицирован с самим собой – идентификация знака производится через значение этого знака. Все знаки имеют различную

степень соотносимости с объектами и явлениями действительности. Деление знаков на три группы по отношению к их объектам впервые предложил американский философ, математик и логик Ч. Пирс в своём труде «Логические обоснования теории знаков». Согласно Ч. Пирсу, все знаки делятся на три группы [21, с.79]:

1. Знаки-иконы – это знаки, форма которых имеет заметное сходство с обозначаемым денотатом, вследствие чего они могут выступать в качестве «заместителей», другими словами, быть знаком обозначаемого. К знакам-иконам относят визуальные образы обозначаемого: фотография, репродукция, рисунок, чертёж, скульптура, модель.

2. Знаки-индексы – это знаки-признаки, которые связаны с обозначаемым денотатом причинно-следственной связью. Такая связь обеспечивается тем, что форма знака и денотат находятся в отношениях смежности. Форма является следствием значения, а значение – причиной формы. Так повышенная температура будет признаком болезни, дым – признаком огня, дорожный знак в виде двух сужающихся, наподобие бутылки, линий – признаком сужающейся дороги.

3. Знаки-символы – это условные или конвенциональные знаки, значение которых не будет связаны с обозначаемым денотатом ничем, кроме негласного договора, соглашения, который был принят лицами, пользующимися этим знаком-символом. Значение знаков-символов не зависит от наличия или отсутствия того или иного сходства или физической смежности. Символическими знаками являются естественные языки и искусственные знаковые системы.

Таким образом, для знаков-икон характерна наименьшая степень условности, для знаков-символов – наибольшая. Знаки-индексы занимают промежуточное положение между знаками-иконами и знаками-символами.

Итак, символ представляет собой разновидность знака, чьё значение не имеет прямой зависимости с наличием или отсутствием какого-либо сходства или физической смежности с денотатом. Символ – это «идея, образ или

объект, имеющий собственное содержание и одновременно представляющий в обобщенной, неразвернутой форме некоторое иное содержание» [41, с.357]. Данное определение понятию «символ» даёт «Философия: Энциклопедический словарь», но до сегодняшнего дня содержание понятия «символ» не имеет достаточно чётких границ. В зависимости от контекста, в котором употребляется понятие «символ», оно может быть тождественно понятию «знак» (например, в математике). В то же время в различных сферах жизни культуры (религии, искусстве и др.) понятие «символ», выполняя функцию выражения содержания обозначаемого, сближается с понятием «образ». Знак в этом случае рассматривается как внешняя форма выражения символа. Большое количество точек зрения по данному поводу служат причиной возникновения различных, в том числе и несовместимых, способов осмысливания содержания и смысла термина «символ».

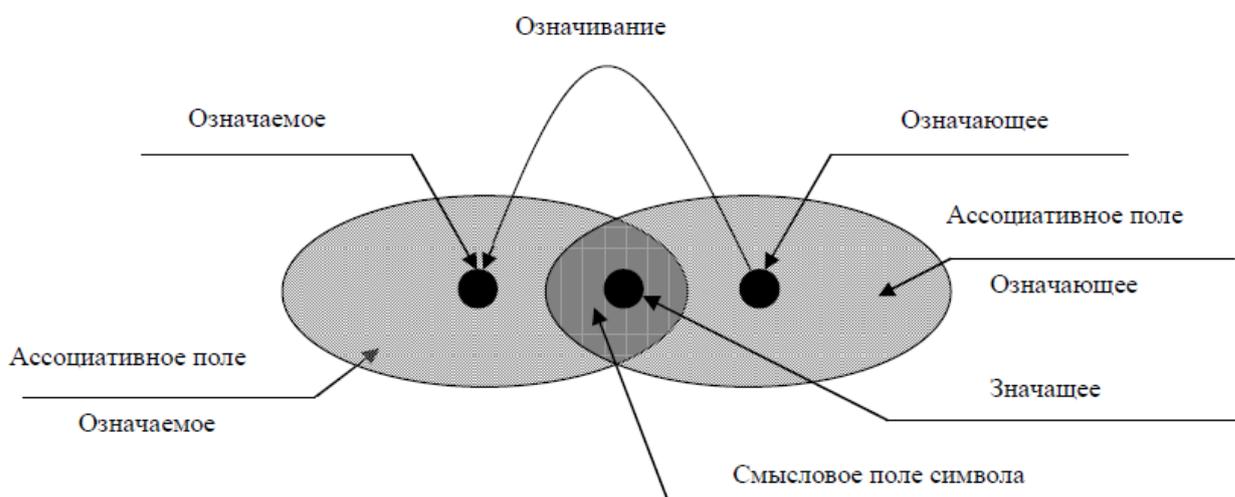
В контексте лингвокультурологии символ необходимо рассматривать в соотношении с образом и знаком в качестве одного из элементов, составляющих структуру ценностно-смыслового пространства языка. Важно установить положение символа в цепочке понятий «образ – знак – символ» [36].

Символ, как и знак, имеет двойственную природу: с одной стороны, он имеет план выражения (символ материален) и план содержания (символ выражает нематериальный смысл).



Символ соединяет две сущности, два предмета, два уровня, смысл одного из которых переносится на другой. В структуре символа, помимо

плана выражения и плана содержания, присутствует семиотическая связка. Ниже представлена более сложная и детальная семиотическая структура символа, предложенная И.В. Черепановым [31, с.148]:



С. Лангер утверждает, что специфика символической репрезентации состоит в том, что любой денотат имеет свою коннотацию. Иначе говоря, между символизирующим и символизируемым существует определённая связка – представление, которое обеспечивает интерпретацию символизирующего. С этим утверждением согласен Р. Барт, который считает, что «коннотативное значение имеет идеологическую нагруженность и может замещать непосредственное значение термина» [31, с.143].

Значение символа не может быть определено без объекта и субъекта, так как оно не существует само по себе. С одной стороны, значение символа всегда соотносится с каким-либо объектом (реальным, идеальным или виртуальным). В то же время, значение символа всегда открывается для определённого субъекта.

И.В. Черепанов в своей работе «Семиотическая структура символа и её влияние на самоидентификацию личности» определяет структуру символической репрезентации, которая состоит из трёх основных компонентов [31, с.147]: 1) означающее (signans); 2) означаемое (signatum) и 3) означивание (семиотическая связка). Смысл данного символа может быть расшифрован в пространстве интерпретации, который возникает при взаимодействии друг с другом ассоциативных полей означающего и

означаемого и смыслового контекста. Ж.-П. Гильяни очень точно высказался о герменевтической природе символа: «Символ отражает уровень способности познания того, кто его читает, так как каждый берет из символа только то, что он понял, и только то, что он может из него уяснить» [31, с.147]. По словам И.В. Черепанова «ассоциативные поля означающего и означаемого могут быть как индивидуальными (обусловлены личным опытом репрезентирующего индивида), так и коллективными (обусловлены опытом множества поколений). В свою очередь, коллективные ассоциативные поля могут быть социокультурными (обусловленными данным социокультурным контекстом) и трансперсональными (обусловленными архетипами, инвариантными социокультурным обстоятельствам)» [31, с.147].

В процессе онтологизации социальных символов индивид утрачивает внутреннюю независимость самоопределения и оказывается под властью общественных стереотипов и стандартных ярлыков. Ассоциативное поле становится причиной возникновения мифологических представлений, которые в большей или меньшей степени свойственны всем народам и культурам. Эти мифологические представления, в свою очередь, обусловлены уже не социальным контекстом, а универсальными формами существования человека в окружающем мире и природой самого человека.

Представители различных наук не раз пытались проникнуть в суть такого явления как символ путём составления различных типологий и классификаций, выявления функций символа в таких сферах жизни общества как наука, религия, лингвистика, литература и искусство.

В зависимости от области человеческой жизнедеятельности, в которой функционирует символ, известный русский философ и филолог А.Ф. Лосев в своём труде «Проблема символа и реалистическое искусство» создал учение о девяти типах символов:

1. «Научные символы» [14, с.155]. К научным символам относятся математические знаки, формулы и уравнения, геометрические фигуры и т. д.

2. «Философские символы» [14, с.158] представляют собой разного рода философские категории, например, реальность, причина, необходимость, свобода и т. д.

3. «Художественные символы» [14, с.158]. По мнению А.Ф. Лосева любой художественный образ имеет склонность к символизму (образ «птицы-тройки» в романе Н. Гоголя «Мёртвые души»).

4. «Мифологические символы» [14, с.159], в отличие от религиозных, обладают только художественным характером, и не имеют дела с изображением какой-либо особенной сверхчувственной действительности (шагреновая кожа, портрет Дориана Грея).

5. «Религиозные символы» [14, с.159-160], в которых человек не только усматривает буквальное существование мифологических образов, но и находит их связь с реальными попытками человека утвердить себя в вечном и неизблемом существовании (религиозные символы элевсинских мистерий в Греции, средневековые иконы).

6. «Природа, общество и весь мир как царство символов» [14, с.162]. Любое явление природы, существовавшее до появления человека и не созданное им, все равно рассматривается и используется человеком в контексте его исторического развития, социального положения и общественной значимости (Мировое древо и символы плодородия).

7. «Человечески-выразительные символы» [14, с.163]. Внешний облик человека символичен его внутреннему состоянию (улыбка – показатель радости, бледное лицо – символ страха).

8. «Идеологические и побудительные символы» [14, с.163] подразумевают какую-либо теорию, концепцию или идею, а также их осуществление на практике в общественных целях (идеал, девиз, закон и т.п.).

9. «Внешне-технический символ» [14, с.163-164] представляет собой ряд осуществлённых действий (поклоны, рукопожатия, танец и др.).

Другая типология, предложенная Н.Н. Рубцовым, была основана на внешней форме или материале реализации символа в системе культуры. Он акцентирует внимание на пяти главных способах существования символических выражений, обращая внимание на их различные сочетания:

1. «Графические символы присущи многочисленным формам жизнедеятельности человека – искусству, науке, политике и т. д.» [23, с.190].

К графическим символам относятся линии (горизонтальная, вертикальная, диагональная, волнистая), геометрические фигуры (круг, треугольник, квадрат, прямоугольник, ромб), очертания, письма, различные религиозные символы. Графические символы часто используются в мифологических атрибутах и изображениях, астрономических, астрологических, алхимических знаках, в геральдике, орнаментах, эмблемах, клеймах и т. д.

2. «Пластические символы встречаются главным образом в искусстве» [23, с.190]. Пластические символы имеют предметный характер и, как правило, воспринимаются с помощью зрения или осязания.

3. «Дискурсивные символы» [23, с.190]. К дискурсивным символам будут относиться всевозможные символические конструкции, возникающие в основном в результате мыслительного процесса, а не зрительного восприятия. Например, разнообразные языковые конструкции, изобразительно-выразительные средства языка, а также философские, теологические, научные символы и т. д.

4. «Процессуальные символы» [23, с.190] обозначают конкретные идеи и ценности, выраженные с помощью определённого поведения. К процессуальным символам относятся нормы поведения, установленные в данном обществе, народно-календарные праздники, обряды, ритуалы, церемонии и т. п.

5. «Операционные символы применяются для поддержания определенного общественного порядка, устойчивого состояния общества.

Например, валютные знаки – символы в различных своих «ипостасях» (деньги, кредиты и др.)» [23, с.190].

Как было упомянуто выше, одно из главных свойств знаков-символов – многозначность. «У символа всегда имеется целое семейство значений. Они связываются в единство посредством аналогии или ассоциации, которые могут опираться как на реальный, так и на вымышленный мир. Символ конденсирует множество идей, действий, отношений между вещами и т.д. Он является свернутой формой высказывания или даже целого рассказа. Он всегда не только многозначен, но и неопределен. Его значения чаще всего разнородны: образы и понятия, конкретное и абстрактное, познание и эмоции, сенсорное и нормативное. Символ может представлять разнородные и даже противоположные темы. Нередко даже контекст, в котором он фигурирует, оказывается неадекватным в качестве средства ограничения его многозначности. Единство значений символа никогда не является чисто познавательным, во многом оно основывается на интуиции и чувстве» [41, с.358].

Но не стоит недооценивать роль контекста, в котором функционирует символ, так как «уяснение контекста употребления символа – это всегда вхождение в общую культурную атмосферу времени и социальной жизни и “дух времени”, в рамках и границах которого данный символ обретает своё существование» [23, с.26-27]. Другими словами, символ не существует вне контекста: будучи закреплённым в жизни общества в религиозных, художественных или поэтических текстах или произведениях искусства, символ отражает в себе культуру и идеалы, характерные для определённой исторической эпохи.

В современной семиотике выделяют три наиболее значительные функции символа [25, с.192]:

1. Мировоззренчески-познавательная функция. Символ помогает осмыслить реальность, её глубинные, сущностные процессы и явления.

Символ – это своеобразное отражение жизни общества и человека, и в то же время это осмысленное выражение этого отношения.

2. Адаптивно-регулятивная функция. Символ выступает как регулятор поведения человека в обществе, помогает адаптироваться в культуре и социуме, приобщает к определённым способам восприятия и познания мира, установленным в данном обществе.

3. Коммуникативно-информационная функция. Символ накапливает память культуры о себе самой, а также об идеях и ценностях, присущих данной культуре. Символ является коллективной памятью культуры, накапливающий и объединяющий в себе новый исторический опыт человечества.

Кроме трёх фундаментальных функций Е.В. Шелестюк предлагает выделить следующие пять:

1. «Репрезентативная функция. Под репрезентативной функцией следует понимать явление означивания референта денотатом.

2. Гносеологическая (рефлексивная) функция отражает познание идейной стороны предметного мира, постижение смысла в видимом, сущности в явлениях. Символизация знаменует обозначение дискретных компонентов материального мира и обеспечивает их упорядоченное осознание.

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

4. Магическая функция: функция замещения символом эзотерического и табуированного.

5. Эстетическая функция означает создание определенного впечатления и настроения у адресата с помощью использования символики. Эстетическая функция занимает менее видное место в числе функций символа по сравнению с художественным образом» [29, с.46-47].

Также Е.В. Шелестюк в своей работе «Семантика художественного образа и символа...» выделила свойства символа, имеющие место в гуманитарной традиции:

1. Образность. Многие исследователи рассматривают понятие символ через образ: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа... Предметный образ и глубинный смысл выступают в его структуре как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа... Переходя в символ, образ становится “прозрачным”, смысл “просвечивает” сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого “вхождения” в себя» [29, с.47-48].

В отличие от символа, художественный образ, даже выходя за границы своего буквального смысла, не будет нести качественно нового содержания, он будет лишь обобщать и расширять уже имеющееся содержание. Художественный образ может стать символом в том случае, когда сможет выразить смысл, отличный от своего прямого содержания. Это происходит в случаях, «когда сигнификат образа обобщается до высокой степени отвлеченности или когда денотат образа начинает использоваться для условного выражения некоего органически с ним не связанного абстрактного смысла» [29, с.47-48].

2. Мотивированность. Символ отличается мотивированностью между конкретным и абстрактным элементами своего символического содержания. Этим он отличается от знака, в котором связь между планом выражения и планом содержания произвольна и конвенциональна. Данное свойство символа сближает его с тропами: метафорой и метонимией.

3. «Комплексность содержания символа и равноправие его значений» [29, с.54] – одно из важнейших свойств символа. Символ является

совокупностью равнозначных значений. Данное свойство символа принципиально отличают его от тропов, аллегии и схемы.

«С точки зрения структуры смыслового содержания, символы представляются сложными знаками (именами) с единым комплексом в плане содержания, который создается сложением и совмещением значений или концептов. В символах действует принцип сложения – совмещения понятий (значений). Прямое значение в символе сохраняет свою самостоятельность, его положение по отношению к абстрактным символическим значениям равноправно» [29, с.54-55].

4. «Имманентная многозначность символа» [29, с.55]. Данное свойство означает факт присутствия у символа смысловой перспективы, нескольких цепочек значений, которые по мере удаления от исходного значения становятся более абстрактными. Это свойство также подразумевает невозможность постижения последнего, главного смысла символа. Свойство имманентной многозначности включает в себя и комплементарность символа, что в свою очередь объясняет семантическую множественность, допускающую сосуществование антонимичных значений. Наравне с имманентной многозначностью существует явление отсутствия границ значений в символе. Отсутствие границ значений Ф.Уилрайт обозначил термином амбивалентность или «мягкий фокус», который существует в виде совокупности неясных оттенков значения наряду с ярко сконцентрированным смысловым центром.

5. «Архетипичность символа и его встроенность в структуру мифа» [29, с.55]. Свой вклад в исследование архетипических символов внесла структурная семиотика. Комплексный подход к анализу символики представляется наиболее плодотворным. Он заключается во взаимном дополнении и корректировке данных, полученных структурной мифологией и этнографией с одной стороны и лингвистическим анализом внутренней формы слова (этимона) с другой стороны. В то же время, семантика ритуала

и мифа нередко подтверждается и реконструируется при помощи анализа лингвистических форм.

б. «Универсальность символа в отдельно взятой культуре и перекрест символов в различных культурах» [29, с.55]. К проблемам функционирования символа обращается и русский литературовед, культуролог и семиотик Ю.М. Лотман. В статье «Символ в системе культуры» он говорит о важной роли символа в жизни общества – роли семиотического конденсатора: «Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения. <...> Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур. Итак, символ выступает как бы конденсатором всех принципов знаковости и одновременно выводит за пределы знаковости. Он посредник между разными сферами семиозиса, а также между семиотической и внесемиотической реальностью. В равной мере он посредник между синхронией текста и памятью культуры. Роль его – роль семиотического конденсатора» [15, с.241]. Таким образом, в процессе своего существования символ, приобретая новые значения, накапливает их в себе, не утрачивая уже имеющиеся. Отсюда появляется множественность смыслов символа, его многомерная и многоуровневая структура, дающие основание для разнообразия истолкования смысла символа.

Существование символа во всевозможных знаковых системах (миф, искусство, религия, литература, фольклор и др.) и в отдельно взятой

культуре, пересечение символов в культурах различных эпох и народов находит отражение в большом количестве всевозможных словарей символов.

Во многих определениях понятия «символ» присутствует связка таких понятий, как «образ – символ – знак». Символ сочетает в себе знаковое и образное начала. Символ – это универсальная (эстетическая) категория, раскрывающая свой смысл путём сопоставления его с категориями художественного образа, знака и аллегии. Символ – это образно представленная идея, или вид идеи, которая представлена образом. Символ – это то, как зритель смотрит на идею сквозь призму образа.

Н.Ф. Алефrienко объясняет устойчивость символических структур и их постоянное воспроизведение тем, что «символ, в отличие от знака, связан не столько с конкретными предметами, сколько со смыслами общечеловеческой деятельности, которые, однажды возникнув, достаточно долго сохраняют свою ценность, ибо через них выражаются самые глубинные особенности человеческой природы» [36].

Как отмечает Н.Н. Рубцов в своём труде «Символ в искусстве и жизни: философские размышления»: «В высших своих проявлениях символическая форма сливается с образностью, в низших – со знаковостью» [23, с.4]. Символ и образ – неразделимые понятия, но в то же время понятие «образ» значительно шире понятия «символ», так как «символ – это определённое проявление образа. Образность – это “материальное тело” символа» [23, с.4].

«Утверждение за символом его независимого и самодостаточного бытия» [23, с.8], по мнению Шеллинга, ведёт ещё к одному его отличительному свойству – символ как осмысленная образность всегда должен быть оригинальным или выдающимся художественным творением. Другими словами, идея, воспроизведённая посредством данного символа, не может быть воспроизведена никаким иным способом, кроме имеющегося. Любая символическая образность непременно должна обладать свойством уникальности и неповторимости, ведь действительно оригинальному творению по силам раскрывать всё новые стороны давно известного образа.

Поэтому, говоря о символической образности, следует исключить те случаи, когда оригинальность существует только ради оригинальности. В результате оригинальная и уникальная символическая образность становится универсальной символической образностью.

Н.Н. Рубцов объясняет связь символа и образа следующим образом: «Идея в символе воплощается в форме образа. Образность приобретает характер неперемного условия символического выражения. Именно в образе материальное и идеальное, природа и идеи сливаются в нерасторжимое единство, целостность и вместе с тем динамическую подвижность в своей устремлённости в охвате всего многообразия внешних и внутренних явлений сущего» [23, с.18].

Символ является основополагающим понятием для искусства. В искусстве символ становится «иносказательным» художественным образом, не поддающийся прямой дешифровке и требующий для своего понимания эмоционального участия в виде вчувствования, переживания и рационального распознавания. Знак может стать символом в искусстве, если превратится в образ. «То, что теперь становится наглядным в качестве символического образа, – пишет Гегель, – представляет собой созданное искусством произведение, которое с одной стороны, должно представлять само себя с присущим ему своеобразием, но, с другой стороны, должен быть приведён в связь с этим предметом и познан в нём, так что эти образы предстанут нам как задачи, требующие, чтобы мы угадали вложенный в них внутренний смысл» [23, с.23].

Образ некоего объекта способен включать в свою структуру множество побочных, случайных признаков, которые порой predeterminedены теми или иными особенностями человеческого взаимодействия с этим объектом. В отличие от образа, символы, как правило, устанавливают более или менее конкретные рамки понимания человеком ценностно-смыслового пространства своего языка.

Символ – всегда знак в высшей степени абстрактного и предельного обобщенного изображения явлений и понятий. Символ – это образ знаковой природы, условный в своей основе, или знак, мыслимый как образ, в котором конкретное, событийное, видимое представляется лишь неким иероглифом, служащем знаменем другой реальности, сигнализирующим о некоем тайном предмете номинации. Отсюда его лингвокультурологическое значение, описанное Н.Ф. Алефиренко: «Улавливание связей и соотношений этого и иного миров, рассмотрение их в единстве как воплощении целостности мировоззрения, стремление “во временном увидеть вечное”» [36].

По своей природе символизируемые объекты являются ментальными структурами – концептами второго порядка, или концептами, которые не имеют видимой предметной причины (красная роза – символ любви, павлин – символ гордости, анк – символ бессмертия). Символ выступает как концепт, близкий образу (отсюда понятие о символических образах). Символ национально самобытен и неповторим, он мотивирован особой смысловой связью, которая устанавливается между миром вещей и сознанием человека. И в данном отношении символы родственны знакам непрямого номинации (метафорические и метонимические символы). Основное характерное свойство символа, как отмечает Н.Ф. Алефиренко, «способность представлять древние образы (архетипы, по К.Г. Юнгу), за которыми предстают картины “коллективного бессознательного” творения» [36].

На наш взгляд стоит разграничить такие понятия как «символика образа» и «образность символа».

Символика образа представляет собой рассмотрение художественного образа с точки зрения тех его многочисленных смыслов, которые он может выражать, то есть символизировать, в определённых контекстах. Символика образа объясняется явлением синонимии, когда один и тот же образ может получить различную интерпретацию (вплоть до противоположной) в различных культурах и исторических эпохах. Другими словами, одно и то же понятие действительности может получить различное символическое

выражение. Для примера, в Древней Греции голубь был священной птицей богини Афродиты, а влюблённые пары ласково именовались «голубками»; в христианской символике голубь является символом конца всемирного потопа, т. к. именно эта птица приносит Нюю оливковую ветвь, а также символом Святого Духа; после окончания Второй мировой войны голубь становится символом мира.

Образность символа, в свою очередь, представляет собой рассмотрение символа с точки зрения многочисленных образов, которыми он может быть выражен. Образность символа объясняется явлением омонимии, при котором несколько совершенно различные объекты и явления действительности, выражающие абсолютно разные понятия, могут получить одинаковое символическое значение. Например, символом любви в определённом контексте могут оказаться и пара голубей, и красная роза, и яблоко.

Использование в искусстве символических образов и образных символов было свойственно представителям Братства прерафаэлитов и их последователям, чьё творчество будет рассмотрено во второй главе. Исходя из темы и цели данной работы, в ней будет проведён анализ символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов, то есть, яркие образы, запечатлённые в живописных и поэтических произведениях прерафаэлитов, будут проанализированы на наличие одного или нескольких символических значений.

Выводы по первой главе

В первой главе было определено, что предметом изучения лингвокультурологии является и язык и культура, которые находятся в постоянном диалоге и взаимодействии. Для лингвокультурологии значимой является проблема соотнесения знака и образа именуемого предмета. Непосредственно-чувственные взаимодействия человека с внешним миром закрепляются в сознании в виде определённых образов, которые впоследствии входят в процессы межличностного общения посредством слов. Слова фиксируют в сознании наиболее значительные характеристики образов, отображающие лишь отдельные свойства среды, которые имели для человека особо важное значение.

Были рассмотрены самые актуальные на сегодняшний день определения понятия «образ» и «художественный образ». Согласно «Новой философской энциклопедии», «образ – результат реконструкции объекта в сознании человека; понятие, являющееся неотъемлемым моментом философского, психологического, социологического и эстетического дискурсов» [46, с.128]. Понятие «художественный образ» является по отношению к понятию «образ» более узким. Специфика художественного образа заключается в том, что он выступает как универсальная характеристика художественного творчества и искусства, как способа осмысления мира языком искусства.

Также было дано определение художественного образа, используемого в данной работе. Под художественным образом понимается форма отражения действительности в произведениях искусства, которая, с одной стороны, является выражением мировоззрения эпохи, а с другой – результатом сложной переработки жизненного опыта, впечатлений и наблюдений автора.

В лингвокультурологии образ следует рассматривать в соотношении со знаком и символом в качестве одной из составляющих структуры ценностно-смыслового пространства языка. Понятие «образ» и «художественный образ» неразрывно связано с такими понятиями как «знак» и «символ».

Во многих определениях понятия «символ» присутствует связка таких понятий, как «образ – символ – знак». Символ сочетает в себе знаковое и образное начала. Символ – это универсальная (эстетическая) категория, раскрывающая свой смысл путём сопоставления его с категориями художественного образа, знака и аллегии. Символ – это образно представленная идея, или вид идеи, которая представлена образом. Символ – это то, как зритель смотрит на идею сквозь призму образа.

Символика образа представляет собой рассмотрение художественного образа с точки зрения тех его многочисленных смыслов, которые он может выражать, то есть символизировать, в определённых контекстах. Символика образа объясняется явлением синонимии, когда один и тот же образ может получить различную интерпретацию (вплоть до противоположной) в различных культурах и исторических эпохах. Другими словами, одно и то же понятие действительности может получить различное символическое выражение.

Глава 2. Лингвокультурологический анализ символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов

2.1. Феномен прерафаэлитизма в искусстве Англии второй половины XIX века как синтез поэзии и живописи

К середине XIX века во многих странах Европы в изобразительном искусстве главенствовали принципы академизма, формирование которых было связано с деятельностью академий художеств. Одной из самых авторитетных в Европе была парижская Королевская академия художеств, которая к тому времени уже более двух веков вела пропаганду эстетики классицизма. Методы изобразительного искусства, которым художники обучались в академиях, основывались на формальном подражании художественной манере мастеров Высокого Возрождения и со временем превратились в неукоснительно соблюдаемый свод правил.

Такая система образования, созданная во Франции, стала образцовой для многих европейских стран: в 1696 году была основана Берлинская академия искусств, в 1757 – Императорская Академия художеств в Санкт-Петербурге, в 1768 – Королевская Академия художеств в Лондоне.

Нельзя недооценивать вклад академий художеств в формирование художественного образования и эстетического воспитания многих поколений художников в разных странах, но склонность академической живописи к традиционализму и консерватизм не только препятствовала нововведениям и экспериментам в области изобразительного искусства, но и тормозила развитие национальных школ живописи. Французский искусствовед Роберт Сизеран по этому поводу заметил: «До 1848 года в Англии пишут так, как пишут повсюду: Рейнольде и Гейнсборо демонстрировали живопись XVIII века в Англии, а не в XVIII веке – английскую живопись. Английский характер их картинам придают только их модели, их леди и мисс» [24, с.7].

Ситуация меняется в середине XIX века. Официальный стиль в искусстве большинства европейских государств и вся система

художественного образования, господствующая в Академиях, подвергается резкой критике со стороны молодых художников, в том числе и самих членов Академий художеств. Противостояние официального и оппозиционного искусства в каждой из стран Европы имеет свои особенности и характерные проявления.

Например, в искусстве Франции ключевым событием принято считать художественную выставку в Салоне Отверженных 1863 года, где были представлены полотна и скульптуры, отвергнутые жюри ежегодного официального Парижского салона. Среди картин, представленных в Салоне Отверженных и вызвавших резкое негодование публики и критиков, была и картина «Завтрак на траве» родоначальника импрессионизма Эдуарда Мане. Демократичные импрессионисты отбрасывают в сторону высокие жанры, любимые академиками: библейские, мифологические, исторические, литературные сюжеты. Им на смену приходят простые и незамысловатые сюжеты, изображения будничности: сцены в кафе, ресторанах, театрах, прогулки и отдых, городская суэта. Импрессионисты привносят в живопись и новые законы построения композиции: в их картинах нет геометрически точной композиции и чёткого разграничения планов, но есть стремление уловить мимолётность мгновения, что выражается в непривычном угле зрения и ракурсах персонажей, фрагментарности и кадровости изображения. Импрессионизм противостоял академической живописи и в техническом плане: отказ от чёрного цвета и контура, живопись мелкими отдельными мазками, которые они накладывали в соответствии с теориями цвета Шеврёля, Гельмгольца и Руда, а также живопись на открытом воздухе, по мнению большинства импрессионистов, способствовали передаче мимолётности момента на их полотнах.

Примечательно, что в этом же 1863 году, произошло ещё одно событие, подорвавшее авторитет академического образования, но уже не во Франции, а в Российской империи и приведшее в 1870 году к образованию «Товарищества передвижных художественных выставок». Передвижники,

как и импрессионисты, были бунтарями от живописи. «Бунт четырнадцати» – под таким названием вошёл в историю демонстративный выход из Академии четырнадцати самых выдающихся учеников во главе с Иваном Крамским, допущенных до соревнования за золотую медаль. Причина столь вызывающего поведения – отказ Совета Академии в просьбе выпускников о замене темы конкурсного задания (выпускникам Академии был предложен сюжет из скандинавской мифологии «Пир бога Одина в Валгалле») на свободную тему, избранную самим художником.

В течение многих лет Товарищество передвижников в Российской империи противостояло деятельности Академии художеств и её искусству, далёкому от действительности. Деятельность передвижников развивалась в русле передовых социальных идей своего времени. Устав Товарищества, принятый в 1870 году, гласил: «Товарищество имеет целью: устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах Империи передвижных художественных выставок, в видах: а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе; в) облегчения для художников сбыта их произведений» [50]. Из чего следует, что главной целью деятельности Товарищества была популяризация искусства среди народных масс и общественно-эстетическое воспитание общества. С этой целью были связаны и тематика и стиль многих произведений передвижников. Искусство передвижников, раскрепощённое от канонов академической живописи, было направлено на изображение жанрово-бытовых мотивов; портрет и пейзаж также получают жанровую направленность; новую социальную и классовую трактовку приобретают привычные академизму исторические сюжеты; изображаемые передвижниками библейские сюжеты отличаются небывалым ранее психологизмом и трагизмом. Главенствующим стилем в живописи передвижников был реализм, стремившийся к объективной и точной фиксации действительности. Товарищество передвижников объединило лучших художников последней четверти XIX века, которые в своём

творчестве отразили самые значительные явления действительности, показали всю сложность и противоречивость современной жизни.

Европейская живопись второй половины XIX века характеризуется противостоянием официального и оппозиционного искусства, критикой молодыми художниками устоявшихся академических норм и стремлением к реформам в области искусства. Во Франции такими реформаторами были импрессионисты, в Российской империи – передвижники, но одними из первых художников, высказавшихся против академических традиций, консервативных вкусов викторианского общества и подражания классическим образцам, были прерафаэлиты.

В Англии это движение за обновление в искусстве получило иное, нежели во Франции или России, выражение. Молодых членов Братства прерафаэлитов называли бунтарями, мятежниками и последними романтиками XIX века. 1848 год принято считать годом основания Братства прерафаэлитов. Вслед за назерейцами, первыми выступившими против академической манеры письма, прерафаэлиты пытались возродить искусство в духе мастеров Средневековья и Раннего Возрождения. Название объединения – Братство прерафаэлитов (the Pre-Raphaelite Brotherhood) – должно было подчеркнуть приверженность традициям старых итальянских мастеров и стремление к духовному совершенству средневекового искусства. Эпоха Средневековья виделась прерафаэлитам воплощением идеалов духовности.

Историю прерафаэлитизма в Англии в современной истории искусства принято разделять на три этапа:

1. Братство прерафаэлитов («старшее поколение прерафаэлитов» [35], «первое поколение прерафаэлитов», «ранний» или «реалистический» прерафаэлитизм [53]). Братство прерафаэлитов – художественное объединение, возникшее в Лондоне в 1848 году, в состав которого первоначально входили Уильям Холман Хант (1827-1910), Данте Габриэль Россетти (1828-1882) и Джон Эверет Миллес (1829-1896), ставшие ядром

объединения. В состав семи членов Братства входили также художник Джеймс Коллинзон (1825-1881), художник, а впоследствии художественный критик и искусствовед Фредерик Джордж Стивенс (1829-1907), скульптор Томас Вулнер (1825-1892) и брат Данте Габриэля – критик и писатель Уильям Майкл Россетти (1829-1919).

Три яркие личности – Хант, Россетти и Миллес – имели одну цель: вернуть художнику право на индивидуальность, но при этом они не имели единой позиций и методов для достижения своей цели. Хант для своих работ выбирал религиозные сюжеты и современные темы, пытаясь подать их в новом ключе. Работы Ханта этого периода: «Английское семейство, обращённое в христианство, защищает проповедника этой религии от преследования друидов» (1849); «Наёмный пастух» (1851); «Пробудившийся стыд» (1853) и задуманная как парная ей картина «Светоч мира» (1854). Россетти обращается к религиозным сюжетам, его привлекает образ Девы Марии: «Юность Девы Марии» (1849); «Благовещение» (1850). Миллес также обращается к религиозным сюжетам, например, «Христос в родительском доме» (1850), но в своей живописи особое внимание уделяет литературным сюжетам, где фиксирует внимание на женских персонажах. Картины Миллеса этого периода: «Лоренцо и Изабелла» (1849) по поэме Джона Китса «Изабелла, или горшок с базиликом», сюжет которой, в свою очередь, заимствован из «Декамерона» Боккаччо; «Мариана» (1851), основанная на пьесе Уильяма Шекспира «Мера за меру»; «Офелия» (1852) на сюжет из пьесы Уильяма Шекспира «Гамлет».

Братство просуществовало совсем недолго и стало распадаться уже в 1850 году, после ухода Коллинзона. Вулнер отправился искать счастья в Австралию в июле 1852 года. Миллес по приезду из Шотландии в начале 1853 года становится членом Королевской Академии. Хант уезжает в Палестину в январе 1854 года. Стивенс и Уильям Россетти становятся критиками в газетах «Spectator» и «Critic». «В день выборов Миллеса в Академию Россетти писал сестре Кристине: “Весь Круглый Стол распался!”»

[53]. Каждый из членов Братства выбрал свой собственный путь. Несмотря на краткий период существования, Братство прерафаэлитов оказало значительное влияние на английское искусство второй половины XIX века – начала XX века. Искусствовед Перси Бэт на рубеже веков писал о прерафаэлитах следующее: «Этот дружеский союз положил начало и вызвал самое сильное движение в современном искусстве в Англии, внесшее в него волну живительной свежести, молодости и восторженности. И эта волна <...> захватила такое огромное пространство, что теперь никто не может определить того пункта, где бы в искусстве начиналось и заканчивалось влияние прерафаэлитов» [20, с.8].

2. Движение прерафаэлитов («младшее поколение прерафаэлитов» [35], «второе поколение прерафаэлитов», «поздний» или «мистический» прерафаэлитизм [53]). Под движением прерафаэлитов следует понимать совокупность художников, в чьих работах отразились образы и мотивы, созданные членами Братства прерафаэлитов. После распада Братства связующим звеном между старшим и младшим поколениями прерафаэлитов становится Данте Габриэль Россетти. После знакомства Россетти с Эдвардом Бёрн-Джонсом (1833-1898) и Уильямом Моррисом (1834-1896) движение прерафаэлитов получает новую направленность, вышедшую за пределы живописи в такие сферы как архитектура и интерьер, декоративно-прикладное искусство и книжный дизайн.

В 1888 году под началом Морриса было основано «Общество искусств и ремёсел», предпосылки к созданию которого намечаются ещё в 1861 году, когда была организована фирма «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко». Цель «Движения искусств и ремесел» (The Arts & Crafts Movement), сформулированная Моррисом, звучала следующим образом: «превратить художников в ремесленников, а ремесленников – в художников» [18, с.245]. Участники Движения стремились к возрождению ремесленного труда, идеалом для них была эпоха Средневековья, когда мастер выполнял все этапы создания изделия: от замысла до воплощения. Главный идеолог

Движения Уильям Моррис стремился создать для каждого человека эстетически продуманную среду обитания, в которой не может быть мелочей и лишних деталей, он называл ремёсла «великим содружеством искусств» [18, с.245], подчёркивая их чрезвычайную важность, наряду с изящными искусствами: «Это очень большая область деятельности, охватывающая домостроительство, малярное дело, столярное и плотничное ремесло, кузнечное дело, керамику, стекольное производство, ткацкое ремесло и многое другое – содружество искусств, весьма важных для множества людей, но ещё более важных для нас, мастеров ручного ремесла» [18, с.245].

3. Прерафаэлитизм. На исходе XIX века эстетика прерафаэлитов получила достаточно широкое распространение и даже стала частью салонного искусства поздневикторианской Англии. В этом отношении прерафаэлитизм начал проявлять стилистическое сближение с неоклассицизмом – своим недавним противником, который главенствовал на выставках Королевской Академии.

Братство прерафаэлитов возникает в период сомнений и разочарований. Развитие науки подрывало незыблемость библейских догм и призывало к их пересмотру. Особый интерес представляла опубликованная в 1859 году работа Чарльза Дарвина «Происхождение видов», вызвавшая волну жёсткой критики со стороны религиозных деятелей и консервативно настроенной части общества. Британия, будучи передовой страной в вопросах науки, придерживалась консервативных взглядов в вопросах системы ценностей и жизненного уклада общества.

Главным теоретиком Братства прерафаэлитов был Уильям Майкл Россетти, младший брат Данте Габриэля Россетти, который сформулировал неперенные условия членства в Братстве:

1. «иметь гениальные идеи и выражать их;
2. внимательно изучать природу, чтобы затем уметь изображать ее;

3. любить все то, что ясно, точно, серьезно и глубоко прочувствовано в предшествующем искусстве, и отрицать все условное, самодовольное, напыщенное и рутинное;

4. и самое главное: создавать только хорошие картины и статуи» [20, с.8].

Большое влияние на творчество прерафаэлитов оказало творчество средневековых писателей Т. Мэлори, У. Шекспира и Д. Алигьери. Искусствовед Марсия Вернер считает, что «интерес прерафаэлитов к Средним векам был связан не только с их эстетическими предпочтениями, но также с их представлением об идеальной организации социальной жизни и более высоком уровне развития духовной культуры в эпоху Средневековья» [10, с.53]. Крупнейший представитель «младшего поколения» прерафаэлитов Уильям Моррис призывал с особой тщательностью обратиться к изучению древнего искусства: «Наставницами нашими должны стать природа и история. <...> Полагаю, ни один человек, за исключением редких гениев, ничего в наши дни не добился бы без тщательного изучения старинного искусства, но даже и гению помешало бы отсутствие знания этого искусства. Давайте поэтому тщательно изучать древнее искусство, учиться у него, находить в нем вдохновение и в то же время решимся не подражать ему, не повторять его и либо вообще не иметь искусства, либо создать искусство собственное, современное» [18, с.257].

Романтическая поэзия (Дж. Байрона, Д. Китса, П. Шелли), проза (В. Скотт) и живопись (назарейцы) также значительно повлияли на творчество прерафаэлитов. Прерафаэлиты высоко ценили личность и творческую индивидуальность, что характерно для романтического мировоззрения. С романтизмом прерафаэлитов роднил их неподдельный интерес к средневековой истории, культуре и укладу жизни, а также национальным легендам, сказаниям и преданиям.

Братство имело свою эстетическую программу, созданную под влиянием взглядов литературного критика и теоретика искусства Джона Рёскина, который одним из первых поддержал молодых художников. Рёскин

отрицательно относился к техническому прогрессу, но он, тем не менее, высоко оценивал роль науки в жизни человечества. Он был уверен, что для постижения правды в искусстве необходимо понимать законы природы. Искусство и наука взаимно дополняют друг друга и дают человечеству истинное знание законов бытия. Для художника, по мнению Рёскина, важно быть верным как научной истине, так и творческому воображению, но самое главное для него – это наблюдение за природой, общение с ней, любовь и доверие к ней. В трактате «Камни Венеции» Рёскин указывает на различие между искусством и наукой, которое заключается в способе познания жизни: если наука изучает отношение вещей друг к другу, то искусство изучает их отношение к человеку, иначе говоря, то, что они значат для человека. Таким образом, искусство отражает интересы людей, их жизнь в обществе, политические, социальные, этические, эстетические аспекты их бытия.

Для Рёскина важно было сохранение в искусстве народного начала, способного противостоять буржуазной действительности. В понятии Рёскина подлинное, народное искусство несоединимо с «извращенностью и уродством машинной цивилизации» [1, с.13]. Корни народности, истинного творчества он находил в искусстве Средних веков. Надежды на воссоздание народного искусства Рёскин возлагал на грядущие поколения.

По мнению Рёскина, великое произведение искусства служит выражением духа великих людей. Специфика искусства, таким образом, состоит в обращении его к человеку. Рёскин обозначил условия, при которых художественное произведение могло считаться ценным:

1. «возвышенность сюжета;
2. акцент на светлых сторонах изображаемого;
3. правдивость и духовность;
4. уважение к национальным традициям;
5. насыщенность символами» [48].

Стоит обратить внимание на два последних пункта, отмеченных Рёскиным. Критик призывал художников не обходить стороной

национальные традиции, в «Лекциях об искусстве» Рёскин говорил: «Искусство любой страны является представителем ее социальных и политических свойств» [1, с.9] и «точно выражает ее нравственную жизнь» [1, с.9].

Рёскин сыграл важную роль в процессе официального признания прерафаэлитов. Его идеи нашли продолжение в эстетике и творчестве Уильяма Морриса.

Прерафаэлитизм возник в особых, по-своему противоречивых исторических условиях. Промышленная революция, рост населения и, как следствие, разрастание городов и промышленных кварталов привели к тому, что на Всемирной выставке 1851 года достижения Британии в области промышленности были оценены по достоинству, и страна заслужила звание «мастерской мира». Но прерафаэлиты в замене ручного труда на машинный видели гибель ремесла, которая «ведёт к разложению жизни» [18, с.274]. Моррис в своём труде «Искусство и жизнь» отмечал: «Суесть современной цивилизации и деспотическая система труда, необходимая для полного развития конкурентной торговли, отняли у людей в целом – благородных и простых – глаза, умеющие различать, руки, способные творить то народное искусство, которое некогда было для мира главным его утешением и радостью» [18, с.385]. Эпоха, в которой жил Моррис, – Викторианская Англия – представлялась ему крайне неблагоприятной для художеств. Многогранность интересов и деятельности Морриса была результатом его разлада с окружающей социальной действительностью. Своим трудом «Искусство и жизнь» он стремился показать необходимость сближения искусства и жизни человека, что и следует из названия. Моррис замыслил «сделать искусство жизнью, а жизнь – искусством и этим бросить вызов своему веку» [18, с.13].

Моррис утверждал, что «человек, создающий красивые вещи, должен жить в красивом окружении» [18, с.61]. Цель искусства Моррис выдел в увеличении счастья людей, наполнении их досуга интересом к жизни и

красотой, пробуждении в них физического наслаждения от трудового процесса. «Цель искусства – сделать труд человека счастливым, а отдых плодотворным. И, следовательно, подлинное искусство – неомраченное благо для рода человеческого» [18, с.61].

Одна из особенностей явления прерафаэлитизма – это стремление к синтезу искусств. Эстетические идеи Рёскина и Морриса основывались на синтетическом подходе к культуре эпохи: архитектура, скульптура, живопись рассматриваются им в тесной взаимосвязи с литературой.

Журнал «The Germ: Thoughts towards Nature in Poetry, Literature, and Art», выпускаемый Братством с 1 января по 30 апреля 1850 года, изначально был создан для воплощения идеи неразрывной связи живописи и поэзии. «Росток» должен был стать побегом, от которого взрастут новые творческие идеи, но под этим названием вышло всего два номера журнала, после чего он был переименован, и два последних номера получили название «Искусство и поэзия» («Art and Poetry: Being Thoughts towards Nature Conducted principally by Artists»). Главным редактором журнала был Уильям Майкл Россетти.

В журнале публиковались теоретические статьи, статьи и эссе по искусству и литературе, поэтические труды, написанные прерафаэлитами и их друзьями и сторонниками, например, Мэдоксом Брауном.

«Искусство прерафаэлитов органично соединяло в себе изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство и литературу. Прерафаэлиты не ограничились использованием сюжетов классической поэзии и литературы (творениями Данте Алигьери, Уильяма Шекспира, Уильяма Блейка, Джона Китса и Альфреда Теннисона) для создания большинства своих картин, их связь с искусством слова была куда более тесной. Среди членов Братства было множество незаурядных поэтов, таких как Данте Габриэль Россетти, Джордж Мередит, Уильям Моррис и Алджернон Суинберн. Живопись и поэзия прерафаэлитов представляют собой неразрывную связь. Многие стихи создавались одновременно с картинами» [16, с.649].

Отличительными чертами поэзии прерафаэлитов являются [47]:

1. Мечтательность, задумчивость, погружённость в грёзы.
2. Эстетизм – признание красоты высшей ценностью. Искусствовед В.П. Шестаков отмечает, символизм, к которому были близки прерафаэлиты, «создавал новую эстетику, новую иконографию, новую систему ценностей, в которой главную роль играла чувственность, непосредственное ощущение красоты как высшей нормы в искусстве» [30, с.17].
3. Пассеизм и эскапизм – тяга к мифам, преданиям и отдалённым эпохам, что особенно проявляется в выборе сюжетов для полотен прерафаэлитов.
4. Утончённый эротизм или его противоположность – страх перед влечением пола.

В свою очередь среди особенностей живописи прерафаэлитов можно выделить следующие ключевые пункты [5, с.195]:

1. Статуарность. Персонажи картин уподобляются оцепенелым статуям (т. н. сомнамбулизм изображения). Это требование является естественным следствием культа покоя.
2. Условность колорита. Использование локальных цветов, насыщенного или, напротив, блёклого колорита, особой символики цвета.
3. Декоративность композиции.

Нужно заметить, что многие исследователи искусства, такие как Филипп Джулиан, рассматривают прерафаэлитов как английских символистов. Кандидат искусствоведения Е. Чура считает, что «движение прерафаэлитов стало мостом от романтизма начала XIX века к символизму конца столетия» [53].

Граница между прерафаэлитизмом и ранним символизмом достаточно размыта, прерафаэлиты действительно были близки к символизму в плане эстетического идеала. И прерафаэлиты, и символисты в своём творчестве придерживались некоторых принципов:

1. «Отказ от изображения современной жизни и антиутилитаризм» [5, с.193]. Данный принцип предполагает возврат к библейским,

мифологическим и средневековым сюжетам, что является своеобразной негативной реакцией на научно-технический прогресс и академизм и реализм в искусстве. «Установка на антисциентизм, антитехнизация и антибытовизм стала одним из важнейших требований символистского идеала» [5, с.193].

2. «Приоритет фантазии над реальностью и неестественное сочетание реального с фантастическим или реального с реальным» [5, с.193]. Подобная направленность подразумевала особый натурализм в проработке деталей. Данную особенность символистского метода Р. Мутер назвал «трансцендентальным натурализмом» [5, с.193], или «неоидеализмом». Установка на локальное правдоподобие гармонично соединялась с установкой на глобальное неправдоподобие, которая подчеркивала отсутствие связи с миром видимым и подсказывал некую связь с миром невидимым. Таким образом, по словам В.П. Бранского, «локальное правдоподобие только усиливало глобальное неправдоподобие» [5, с.193].

3. «Проблема любви и смерти – сочетание эротики и мистики и культ демонической (“роковой”) женщины (т.н. женщины – вамп – *la femme fatale*)» [5, с.193]. Изначально образ демонической женщины, появившийся в живописи прерафаэлитов, подразумевал определённую комбинацию внешнего облика (стройная и высокая фигура, тонкая длинная шея, длинные пышные волосы, чувственные губы и завораживающий взгляд) и поведения (сочетание распущенности и невинности, предательства и преданности, вероломства и правдивости и т. п.). Но именно это сочетание противоположных качеств личности было способно преобразовать образ женщины одновременно в источник как блаженства, так и мучений, уменьшив таким образом дистанцию, отделяющую любовь от смерти. Такое парадоксальное на первый взгляд решение проблемы отношений любви и смерти, было, по-своему, совершенно оправданным. «С одной стороны, демоническая любовь неминуемо влекла её участников к гибели, а, с другой – сама эта гибель открывала перед ними новую жизнь, делая их

бессмертными. Наиболее ярким воплощением этого идеала явились женские образы, созданные Д.Г. Россетти» [5, с.194].

4. «Культ покоя. Поскольку движение характерно для видимого мира, то символом невидимого должно стать то, что свободно от движения. Если же движение всё-таки входит в сюжет, то оно приобретает странный “застывший” характер» [5, с.194].

5. «Условность пространства и времени. Неопределенность места и времени происходящего или сочетание в одной композиции разноместных или неодновременных (симультанеизм) событий.

6. Антиаллегоризм. Невозможность рациональной интерпретации символа в отличие от аллегии (и метафоры), ибо последняя, предполагает возможность рационального описания объекта, к которому она относится, тогда как символ (в символизме) исключает такое описание» [5, с.194].

Данное выше сопоставление эстетического идеала прерафаэлитов и символистов не случайно. Как уже отмечалось выше, прерафаэлиты высоко ценили красоту, природу и тайный смысл предметов и явлений. Символы, которые прерафаэлиты использовали в своих произведениях, были призваны скорее не создать зашифрованный текст, а, наоборот, помочь зрителю понять смысл произведения.

Искусство прерафаэлитов, с одной стороны, было подчинено общеевропейской закономерности второй половины XIX века – противостоянию официального академического искусства и неофициального оппозиционного искусства. В то же время явление прерафаэлитизма в Англии имело свои характерные особенности: стремление к синтезу искусств, поиск новых форм и средств выразительности, созданию ярких символических образов, индивидуальная творческая манера каждого отдельно взятого художника или поэта.

Искусство, по словам Морриса, «богато ли оно или бесплодно, искренне или бессодержательно – является и должно являться выражением общества, в котором оно существует» [18, с.61].

2.2. Символика образов поэзии и живописи прерафаэлитов и её лингвокультурологические особенности

Символика образа представляет собой рассмотрение художественного образа с точки зрения тех его многочисленных смыслов, которые он может выражать, то есть символизировать, в определённых контекстах. Символика образа объясняется явлением синонимии, когда один и тот же образ может получить различную интерпретацию (вплоть до противоположной) в различных культурах и исторических эпохах. Другими словами, одно и то же явление действительности может получить различное символическое выражение.

Как уже было сказано выше, исходя из темы и цели данной работы, в ней будет проведён анализ символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов. Иначе говоря, яркие образы, запечатлённые в живописных и поэтических произведениях прерафаэлитов, будут проанализированы на наличие одного или нескольких символических значений.

Для лингвокультурологического анализа образов живописи прерафаэлитов были выбраны произведения следующих художников:

Данте Габриэль Россетти – картины «Юность Девы Марии» (The Girlhood of Mary Virgin, 1848-1849) (Приложение А), «Благовещение» (Ecce Ancilla Domini, 1850) (Приложение Б), «Блаженная Беатриса» (Beata Beatrix, 1864-1870) (Приложение В), «Венера Вертикordia» (Venus Verticordia, 1864-1868) (Приложение Г).

Джон Эверет Миллес – «Осенние листья» (Autumn Leaves, 1856) (Приложение Д).

Уильям Холман Хант – «Леди Шалот» (The Lady of Shalott, 1857) (Приложение Е).

Эдвард Бёрн-Джонс – «Зловещая голова» (1885) (Приложение Ж).

Джон Уильям Уотерхаус – «Леди из Шалот» (The Lady of Shalott, 1888) (Приложение И), «Леди из Шалот смотрит на Ланселота» (The Lady of

Shalott, 1894) (Приложение К), «О, я от призраков – больна!» (I am half-sick of shadows, 1915) (Приложение Л).

Для лингвокультурологического анализа образов поэзии прерафаэлитов были выбраны произведения следующих поэтов:

Данте Габриэль Россетти – «Венера Вертикordia» (Приложение М), «Aspecta Medusa» (Приложение Н).

Уильям Моррис – «У Авалона» (Near Avalon, 1858) (Приложение П).

Кристина Джорджина Россетти – «Сбор яблок» (An apple gathering) (Приложение Р).

Элизабет Элеонор Сиддал – «К умершей» (Gone) (Приложение С).

Нам представляется необходимым не только указать, какое символическое значение имеет тот или иной образ, но и продемонстрировать такие свойства символа как мотивированность символа, комплексность его содержания, имманентная многозначность символа, его универсальность в отдельно взятой культуре и встроенность символа в структуру мифа.

При анализе символики образов будут использоваться словари символов Дж. Тресиддера, Х.Э. Кэрлота, а также «Энциклопедия символов» Г. Бидерманна.

Результаты исследования будут представлены ниже в сводной таблице.

2.2.1. Образ яблока в поэзии и живописи Данте Габриэля Россетти, поэзии Кристины Джорджины Россетти

Данте Габриэль Россетти – один из основателей и идейных вдохновителей Братства прерафаэлитов и движения прерафаэлитов – мечтал осуществить синтез изобразительного искусства и литературы. В произведениях Россетти поэзия и визуальные образы находятся в тесном взаимодействии: он не только создавал иллюстрации к литературным произведениям, но любил писать сонеты в дополнение к своим картинам. Картина и сонет вместе образовывали особый вид искусства, практикуемый

Россетти, который он называл «double work of art» (двойное произведение искусства) – работа, состоящая из изобразительного и поэтического компонентов. Как правило, Россетти заканчивал картину, а затем писал к ней один или несколько стихов, которые комментировали или интерпретировали визуальный образ. Картина и сонет **«Венера Вертикordia» (Venus Verticordia, 1864-1868)** – одно из таких «double work of art».

Название картины «Венера Вертикordia» (Venus Verticordia, 1864-1868), которой был посвящён одноимённый сонет Россетти, в дословном переводе с латинского обозначает «Венера, обращающая сердца [от безнравственности к непорочности]». История появления данного эпитета связана с казнью в 114 году до н.э. трёх римских весталок (Эмилия, Лициния, Марция), нарушивших обет целомудрия связью с римскими всадниками. Для укрепления женской нравственности в Риме был воздвигнут храм Матери богов, в котором была установлена статуя Венеры Вертикордии. Венера Вертикordia была призвана обращать сердца женщин и девушек от страстей к целомудрию.

Несмотря на то, что в оригинальной истории богиня любви и красоты должна была обращать женские сердца к добродетели, Россетти интерпретировал эпитет «Вертикordia» в противоположном смысле. Венера Вертикordia в исполнении Россетти представляет собой образ обольстительницы и обращает сердца не к добродетели, а к страсти, что проявляется в образном строе и картины, и сонета.

Ключевой образ-деталь, наделённый самым значимым символическим значением, – это яблоко в руках у богини. Одно из главных символических значений яблока связано с его шарообразной формой, которая воспринимается как вечность без начала и без конца, отсюда появляются его дополнительные значения: яблоко выступает как символ молодости, долголетия и бессмертия (золотые яблоки Гесперид в древнегреческих мифах, молодильные яблочки в русских народных сказках).

Ещё одно символическое значение яблока как символа любви, брака и плодородия связано с тем, что сердцевина яблока в продольном разрезе напоминает наружные женские половые органы. Гея, богиня земли, во время бракосочетания Зевса с Герой подарила ей яблоко как символ плодородия. «У греков яблоко посвящалось Венере как знак любви и желания; свадебный символ, олицетворяющий предложение руки и сердца» [55]. Передача или бросание яблока символизирует любовь.

В то же время яблоко как символ, ещё в период античности приобретает также и отрицательное значение и начинает ассоциироваться с обманом и раздором. Богиня Эрида на пиру у Пелея подкинула золотое яблоко с надписью «Прекраснейшей» (более известное как «яблоко раздора») трём богиням Афине, Афродите (Венере) и Гере, вызвав тем самым спор между ними, который смог прекратить Парис, отдав яблоко Афродите. В ответ благодарная Афродита наградила Париса любовью самой красивой женщины, которой оказалась Елена – жена спартанского царя Менелая. Похищение Елены Прекрасной стало поводом для начала Троянской войны.

В христианской символике яблоко также имеет двойственное значение. Его отрицательное значение, возможно, объясняется схожестью латинского слова «malus» – «яблоня» со словом «malum» – «плохой, злой, греховный» [55]. И хотя в Библии не говорится, что за плод с Древа Познания вкусили Адам и Ева, позднейшие толкователи Библии сделали вывод, что это было яблоко. Привлекательная сладость яблока ассоциировалась с греховным соблазном. В христианстве плод яблони становится символом искушения, плотских утех и грехопадения Адама и Евы, которые, были изгнаны из рая после того как вкусили запретный плод. С другой стороны, яблоко, изображенное в сценах с Иисусом или Девой Марией, указывает на спасение.

Таким образом, яблоко как символ, имеет и положительное, и отрицательное значение. И Россетти в картине «Венера Вертикordia» умело обыгрывает эту противоречивую символику, сопровождая картину

одноимённым сонетом. Обольстительная богиня держит в руках яблоко – символ любви и греха, будто искушая зрителя:

*«She hath the apple in her hand for thee,
Yet almost in her heart would hold it back...»* [47].

*«Пока что медлит с яблоком рука –
Отдать его тебе иль сохранить?»* [47] – перевод А. Круглова.

Принявший из рук богини этот дар, обречён на любовные томления, столь сладостные, что ради них можно решиться на любые даже самые безрассудные поступки, последствия которых погубить тебя и всё вокруг. Недаром в сонете упоминается Парис (фригийский пастушок) и отблеск горящей Трои, загубленной им.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что образ яблока в картине «Венера Вертикordia» (Venus Verticordia, 1864-1868) является ключевым образом-деталью, так как даёт подсказку к пониманию всего произведения. Образ яблока следует рассматривать как символ греховной любви, страсти.

В стихотворении Кристины Джорджины Россетти «Сбор яблок» (**An apple gathering**) также возникает образ яблока, но уже в ином контексте. Кристина Россетти, сестра Данте Габриэля, начала писать стихи в раннем возрасте, и уже первые публикации в 1848 году были одобрены критиками. Кроме безупречного владения словом, её стихи примечательны чисто женским взглядом на такую проблему современного ей общества как роль женщины в обществе. В её стихах часто звучат «мотивы чувственной страсти, страдания и искупления, расплаты за минувший порыв» [47]. Не становится исключением и стихотворение «Сбор яблок», в первых строках которого упоминается яблоня, цветки яблони, но самих яблок нет:

*«I plucked pink blossoms from mine apple-tree
And wore them all that evening in my hair:
Then in due season when I went to see
I found no apples there»* [47].

Этот же фрагмент в переводе В. Сергеевой:

*«Вплела я в косы яблонеый цвет –
Я с дерева его оборвала.
Потом гляжу – а яблоч нет как нет,
Когда пора пришла» [47].*

Цветки яблони символизировали женскую красоту. Из-за нежно-розового цвета яблонеый цвет называют «цветком любви». Сорванные цветки яблони – загубленная женская красота.

Также цветки яблони символизируют плодovitость, так как любой цветок после цветения порождает плод, то есть новую жизнь. Видимо, по этой причине цветки яблони в свадебных церемониях были использованы невестами в качестве украшения. Кроме того, образ яблони является символом семьи, и, соответственно, образ яблока выступает как символ новой жизни, ребёнка.

Лирический герой стихотворения – молодая женщина, которая рано поддалась искушению любви и осталась одна, без семьи, мужа и детей. Отвергнутая всеми, она вынуждена внимать насмешкам и терпеть пренебрежение окружающих, что вполне соответствовало реальному отношению к женщине в условиях гендерного неравенства, особенно в Викторианской Англии, где ответственность за потерю «девичьей чести» возлагалась только на женщину.

В контексте данного стихотворения отсутствие яблоч тоже символ, символ отсутствия любви и детей.

Образ яблока можно найти и в картине Джона Эверета Миллеса **«Осенние листья» (Autumn leaves, 1856)**, на которой художник изобразил свою жену Эффи, её сестру и их подруг, занятых сбором осенней листвы. Судя по композиции картины, девушки собираются сжечь опавшие листья, об этом говорит и тонкая струйка дыма, поднимающаяся из-под вороха листвы в нижнем углу картины. Главное символическое значение, несёт образ пожелтевших, увядших и опавших листьев. Зачастую зелёные листья символизируют жизнь как таковую и множество

человеческих жизней в частности. Опавшие осенние листья, напротив, становятся символом смертности, краткости человеческой жизни и быстро проходящего времени [51, с.198]. У многих народов смена природных циклов в соответствии с четырьмя временами года соотносилась с человеческой жизнью. Времена года становятся широко используемым символом рождения (весна), роста (лето), увядания (осень), смерти (зима) и следующего вслед за смертью возрождения. В этом смысле осень имеет двойственную символику – пора изобилия, с одной стороны, и пора увядания, с другой.

В противовес увяданию, царящему в природе, художник изображает на картине молодых женщин и девушек, одна из которых держит в руке яблоко. Образ яблока в картине Миллеса противопоставлен образу увядшей листвы и является символом молодости и надежды на возрождение.

2.2.2. Образ птицы в поэзии Элизабет Элеонор Сиддал и живописи Данте Габриэля Россетти

Имя Элизабет Сиддал неразрывно связано с историей Братства прерафаэлитов. Она была не только музой и натурщицей прерафаэлитов, под влиянием общения с членами Братства Сиддал сама начала заниматься живописью и писала стихи. Стоит отметить, что живописный талант Сиддал был достаточно высоко оценен критиком Джоном Рёскиным, а её поэзия, наполненная ощущением безысходности, тоской о неразделённой или утраченной любви и тематикой ранней смерти отражают её сложную жизнь и ещё более сложные взаимоотношения с Россетти.

В стихотворении «**К умершей**» (**Gone**) также поднимается тема утраченной любви и смерти. Лирический герой – мужчина, тоскующий об умершей возлюбленной и видящий во всём своём окружении признаки её недавнего присутствия. Чтобы передать ощущение отчаяния, в котором находится лирический герой, Сиддал вводит в стихотворение образ голубя:

*«I live to know that she is gone –
Gone, gone for ever like the tender dove
That left the Arch alone» [47].*

В переводе С. Лихачёвой:

*«Твержу: она ушла, ушла навек,
Навеки прочь, как голубь, навсегда
Покинувший Ковчег» [47].*

Кроме символа нежности, верности и семейного счастья, голубь также ассоциируется с погребальными культами, так как он олицетворяет собой душу умершего. У многих народов распространено представление о птицах как о человеческом или космическом духе. Образ птицы часто представляет собой человеческую душу, освобождённую от плоти. Данный символизм исходит из способности птиц к полётам, свободным парениям и предполагаемой способности достижения небес, что означает, своего рода, контакт с высшими, божественными сферами. На этой символике основан тот факт, что именно птицы во многих мифах, легендах, преданиях и сказках приносят важные сведения великим героям, являясь посредниками между землёй и небом, посланниками небес.

В христианской символике белый голубь символизирует воплощение Святого Духа, по словам Иоанна Крестителя: «Я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на нём» (Ин 1:32) [52, с.167]. В данном значении голубь изображается в сценах Благовещения, Крещения Христа, Сошествия Святого Духа и Троицы, а также изображается парящим у уха святых, известных литературными трудами, и указывает на их вдохновение. Также голубь упоминается в Книге Бытия: «И помедлил еще семь дней других и опять выпустил голубя из ковчега. Голубь возвратился к нему в вечернее время, и вот, свежий масличный лист во рту у него, и Ной узнал, что вода сошла с земли. Он помедлил еще семь дней других и выпустил голубя; и он уже не возвратился к нему» (Быт 8:10-12). Именно голубь, принёсший Ною во время Великого Потопа масличный лист (оливковую

ветвь), стал «впечатляющим образом Бога, сменившего гнев на милость. Здесь, как и в других мифах, голубь выступает в роли вестника» [51, с.61].

В стихотворении Сиддал образ голубя, навсегда покинувшего Ковчег, символизирует душу умершей, которая никогда не вернётся в мир живых. Подобно голубю, нашедшему пристанище в другом краю (не в Ковчеге), душа умершей тоже обрела новую жизнь в ином мире.

Образ птицы также присутствует в нескольких картинах Россетти. Например, в его ранних картинах «Юность Девы Марии» (*The girlhood of Mary Virgin, 1849*) и «Благовещение» (*Ecce Ancilla Domini, 1850*) образ белого голубя, как и во всех сюжетах, связанных с Девой Марией, символизирует Святой Дух. Ведь белый цвет – божественный цвет, символ чистоты, света и истины, в христианстве часто символизирует переход в иное состояние (крещение, конфирмация, бракосочетание и др.).

В картине более позднего периода «Блаженная Беатриса» (*Beata Beatrix, 1870*), которая была написана после смерти Элизабет Сиддал, образ птицы имеет многогранную символику.

На картине изображена возлюбленная Россетти – Элизабет Сиддал в образе Беатриче из «Новой жизни» (*La Vita Nuova*) итальянского поэта позднего средневековья Данте Алигьери. Образ Элизабет сливается с образом Беатриче настолько, что невозможно определить, где заканчивается одна история любви и начинается другая. Данную картину нужно рассматривать не как момент смерти Беатриче, а как безупречное выражение сюжета, символизирующего транс, внезапное преобразование или перерождение.

Птица, спускающаяся к Беатриче и несущая ей в руки белый мак, по словам самого Россетти, – «посланник Смерти». Но как же быть с нимбом над головой птицы? «Посланник Смерти» одновременно становится и посланником Небес. Таким образом Россетти будто делает попытку публично оправдывает смерть Элизабет от передозировки лауданума (сильнодействующего наркотика, который изготавливают из опийного

белого мака), показывая, что её смерть – не самоубийство, а нелепая случайность. Ко всему прочему птица имеет красное оперение, что может символизировать любовь (Данте к Беатриче, Россетти к Элизабет) или давать отсылку к мифической огненной птице феникс, которая со времён античности является символом возрождения и вечной жизни [51, с.389]. Христианская церковь рассматривает феникса как символ бессмертной души и воскресения [38, с.282].

Образ птицы встречается у Россетти и в картине «Венера Вертикordia» (**Venus Verticordia, 1864-1868**), где выступает как предвестник бед и несчастий, настигших легендарную Троию. «*Then shall her bird's strained throat the woe foretell*» [47] («Бедю птичий крик ворвётся в дом» [47]), – пишет Россетти в сопроводительном сонете.

2.2.3. Образ корабля в поэзии Уильяма Морриса и живописи Джона Уильяма Уотерхауса

Моррис занимался переводом исландских саг и средневековых рыцарских романов, а увлечение средневековыми легендами о короле Артуре вдохновило его на написание сборника «Защита Гвинеvры и другие стихи» (*The Defence of Guenevere and Other Poems, 1858*).

В стихотворение «У Авалона» (**Near Avalon, 1858**), которое начинается строками «*A ship with shields before the sun, // Six maidens round the mast*» [56], Моррис творчески перерабатывает сюжет об отправке короля Артура, смертельно раненного в сражении при Камлане, на мифический остров Авалон. И хотя Моррис не упоминается имени короля Артура, читатель, знакомый с сюжетами Артуровских легенд, понимает, что речь идёт именно о нём, так как упоминается Гвинеvра – его жена, – и шесть дев, сопроводивших Артура на Авалон.

Авалон – остров блаженных в кельтской мифологии, место, где время остановилось, где молодость и изобилие длятся вечно, где нет горести и

страданий, где пребывают бессмертные герои. В легендах древних жителей Британских островов кельтов остров Авалон, яблочная страна, является символом неземных наслаждений [38, с.125-126]. Кельты и валлийцы, верили, что загробный мир – это остров посреди океана, и сравнивали путешествие в «иной мир» с плаванием. Народы, жизнь и благополучие которых было тесно связано с водой и морем, имели специфические формы выражения связи с потусторонним миром, в частности, обряды захоронения в лодках, которые были неразрывно связаны с идеей корабля мёртвых. В связи с этим водное пространство, окружающее Авалон, представлялось магическим барьером между мирами, для преодоления которого было необходимо судно. Корабль, ладья или лодка во многих культурах выступали как средство переправы умерших в загробный мир, что отражено в древнегреческих и шумеро-аккадских мифах (Харон, перевозящий души умерших на реке Стикс; корабельщик Уршанаби, помогающий Гильгамешу, царю Урука, добраться до запретного острова бессмертного Утнапиштима) и погребальных обрядах англосаксов, викингов, варягов, балтов, германцев, коренных народов Северной Америки.

Этот же образ корабля мёртвых, погребальной ладьи возникает на картине Джона Уильяма Уотерхауса «**Леди из Шалот**» (**The Lady of Shalott, 1888**), которая иллюстрирует балладу английского поэта Альфреда Теннисона «Волшебница Шелот», (*The Lady of Shalot, 1842*), написанную на основе известной легенды Артуровского цикла.

История Элейны описывается в «Смерти Артура» Томаса Мэлори, где говорится о том, что на одном из турниров Элейна влюбляется в сэра Ланселота и просит его носить на турнире её знак. В ходе турнира Ланселот получает серьёзное ранение и Элейна отправляется в жилище отшельника и ухаживает за раненым Ланселотом. Когда он выздоравливает и собирается уезжать, Элейна признаётся ему в любви и просит его стать её мужем или возлюбленным. Ланселот отвергает любовь Элейны и отправляется в Камелот. Через несколько дней после отъезда Ланселота Элейна умирает.

Перед смертью она просит отправить её тело в траурной ладье к замку короля Артура, вложив в её руку письмо, обращённое к Ланцелоту, в котором говорит о своей любви и просит совершить по ней погребальную службу.

Альфред Теннисон интерпретирует средневековую легенду об Элейне из Астолата по-новому, рассматривая темы, которые не упоминаются в более ранних источниках. Теннисон фокусирует своё внимание на проклятье, вынуждающим Элейну находиться в башне в полной изоляции, и решении покинуть место своего заточения ради возможности увидеть настоящий мир своими глазами и отправиться вслед за Ланселотом.

Вдохновляясь средневековыми легендами и их современной интерпретацией, прерафаэлиты не единожды обращались к образу волшебницы Шалот. Наиболее известны картины Уильяма Холмана Ханта, Артура Хьюза и несколько вариантов Джона Уильяма Уотерхауса. Самый выразительный и запоминающийся образ Элейн, Уотерхаус создал в 1888 году, выбрав для своей картины момент её отплытия с острова Шалот. Картина Уотерхауса будто иллюстрирует следующие строки Теннисона:

«Down she came and found a boat

Beneath a willow left afloat,

And round about the prow she wrote

The Lady of Shalott.

<...> And at the closing of the day

She loosed the chain, and down she lay;

The broad stream bore her far away,

The Lady of Shalott.

<...> And as the boat-head wound along

The willowy hills and fields among,

They heard her singing her last song,

The Lady of Shalott» [47].

В переводе Марии Виноградовой данный фрагмент звучит следующим образом:

*«В заливе, где растет ветла,
Ладья печальная ждала.
И имя ей свое дала
Волшебница Шалот.
<...> А в час, когда багрян и ал
Закат на небе догорал,
Поток речной ладью умчал
Волшебницы Шалот.
<...> И мир окрестный, замерев,
Внимал, как льется меж дерев
Прощальный горестный напев
Волшебницы Шалот» [57].*

Итак, Уотерхаус запечатлевает сцену, когда Элейн, распевая печальные песни, на закате солнца отплывает в Камелот в ладье, на которой начерчено её имя. Художник выбирает один из самых напряжённых моментов, когда Элейн вот-вот разожмёт ладонь и отпустит цепь, которой лодка была привязана к берегу, тем самым она как бы готова сбросить с себя оковы, которые держали её на острове, и отправится вниз по течению навстречу смерти.

Таким образом, корабль в контексте стихотворения Морриса и картины Уотерхауса рассматривается как средство передвижения в загробный мир, образ корабля символизирует уход в иной мир.

2.2.4. Образ зеркала в живописи Эдварда Бёрн-Джонса, Уильяма Ханта и поэзии Данте Габриэля Россетти

В искусстве Эдварда Бёрн-Джонса с наибольшей выразительностью отразились такие отличительные черты живописи прерафаэлитов как

статуарность и декоративность композиции. Большинство своих произведений он создал под впечатлением от произведения Томаса Мэлори и других средневековых легенд, но в его творчестве также значительную роль играют и сюжеты античных мифов.

Одна из картин Эдварда Бёрн-Джонса из цикла «Персей» под названием «**Зловещая голова**» (**The Baleful Head, 1887**), изображает Персея и Андромеду, склонившихся над зеркальной гладью фонтана. Они рассматривают в нём отражение головы Медузы Горгоны, прямой взгляд на которую превращал всё живое в камень.

С давних пор у многих народов зеркало представляется очень противоречивым объектом. Символика образа зеркала напрямую связана с его реальной функцией – способностью отражать действительность. С помощью зеркала (или объекта его заменяющего, например, водной глади, полированного бронзового диска) человек имеет возможность как бы взглянуть на самого себя со стороны, увидев при этом не себя, а своё отражение, двойника. Зеркалу приписывалось свойство не только отражать, но и создавать иную, альтернативную реальность, своего рода иллюзорный мир; удваивать действительность. Эта способность зеркала и зачаровывала и пугала человека.

Согласно древнегреческому мифу, во время поединка с Медузой Горгоной Персей использовал полированный до зеркального блеска медный щит, подаренный Афиной, чтобы видеть своего противника без опасения окаменения. Таким образом проявляется ещё одно свойство зеркальной поверхности, приписываемое ему народными поверьями, а именно, защита от вредоносных человеку сил (вампиры не имеют отражения, Василиск при взгляде на своё отражение умирает). Отполированный до блеска щит становится символом оберега от враждебных сил. Но зеркальная поверхность воды, в которой персонажи видят отражение отрубленной головы, становится и символом истины. Именно в воде, как в зеркале, отражается

действительность, в которой Медуза вовсе не кажется опасной или пугающей и показывает свой истинный лик.

Эту идею на двадцать лет раньше Бёрн-Джонса в своём полотне хотел выразить Россетти. К сожалению, картина не была закончена, но сонет, посвященный этому сюжету, сохранился. Он начинается строками:

*«Andromeda, by Perseus sav'd and wed,
Hanker'd each day to see the Gorgon's head:
Till o'er a fount he held it, bade her lean,
And mirror'd in the wave was safely seen
That death she liv'd by»* [40].

Данный фрагмент в переводе В. Некляева:

*«Персей спас Андромеду. Много дней
Горгоны лик хотелось видеть ей:
К ручью её подвёл он, и жена
Увидела, как там отражена
Смерть, давшая ей жизнь»* [40].

Если обратиться к самому началу мифа о Медузе Горгоне, становится известна причина, по которой красавица Медуза становится обладательницей змеиноного гнезда на голове и способности превращать всё живое в холодный камень.

Медуза была жрицей в храме богини Афины и обязана была хранить обет целомудрия. Ослеплённый желанием Посейдон явился Медузе в храме Афины и лишил её невинности. Гнев Афины за осквернение храма пал на Медузу: богиня превращает девушку в чудовище со змеями вместо волос. Пугающая внешность и способность нести смерть одним взглядом (обращать живое в камень) делает Медузу изгоем, и она скрывается на необитаемом острове. Но на этом месть Афины не закончилась. После всего случившегося именно Афина дарит Персею щит, с помощью которого герой смог одолеть Горгону.

Зная подробности этого мифа, можно предположить, что и Россетти и Бёрн-Джонс хотели подчеркнуть возможность взгляда на известный сюжет с другого ракурса, при котором Медуза предстаёт не свирепым чудовищем, убивающем всё вокруг, а жертвой обстоятельств. И именно зеркало становится инструментом, помогающим увидеть истину.

Образ зеркала возникает также в произведениях, посвящённых волшебнице Элейне с острова Шалот, написанных по мотивам поэмы Теннисона. Элейна, вынужденная оставаться в башне под страхом смертельного проклятия, ткёт полотно, изображая в его узоре, всё то, что видит в отражении зеркала, висящего на стене напротив окна.

*«And moving thro' a mirror clear
That hangs before her all the year
Shadows of the world appear.
There she sees the highway near
Winding down to Camelot»* [47].

В переводе Марии Виноградовой:

*«Дана отрада ей в одном:
Склонясь над тонким полотном,
В прозрачном зеркале стенном
Увидеть земли за окном,
Увидеть Камелот»* [57].

Такие художники как Уильям Холман Хант в картине **«Леди из Шалот» (The Lady of Shalott, 1857)** и Джон Уильям Уотерхаус в картинах **«Леди из Шалот смотрит на Ланселота» (The Lady of Shalott, 1894)** и **«О, я от призраков – больна!» (I am half-sick of shadows, 1915)** изображают Элейну либо за тканьем полотна, либо в момент, когда на неё обрушивается проклятье. Проклятье настигает Элейну, когда она, позабыв об осторожности, устремляет свой взгляд на реальный мир, а не на его отражение. В то мгновение, когда Элейн взглянула в окно, зеркало треснуло, приведя в действие проклятие, наложенное на волшебницу.

*«Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;
'The curse is come upon me,' cried
The Lady of Shalott» [47].*

В переводе Марии Виноградовой:

*«Со звоном треснуло стекло
И ветром на пол ткань смело.
«Проклятье на меня легло!» –
Воскликнула Шелот» [57].*

Разбитое зеркало у многих народов стало символом, предрекающим беды и горести именно по той причине что, люди видели особую магическую связь реального мира и его отражения, которое несёт в себе часть жизненной силы отражаемого объекта. До того как взглянуть в окно, Элейн будто жила в зазеркалье и довольствовалась не реальным миром, а его отражением, копией. Поэтому образ зеркала в картинах Ханта и Уотерхауса становится символом параллельного мира, а треснувшее зеркало является одновременно и символом освобождения Элейны из зазеркалья, и предзнаменованием ей скорой смерти.

2.3. Сопоставительный анализ символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов

Выше нами был проведён лингвокультурологический анализ символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов. Выделенные образы были проанализированы на наличие одного или нескольких символических значений. В ходе анализа были продемонстрированы такие свойства символа как мотивированность символа, комплексность его содержания, имманентная многозначность символа, его универсальность в отдельно взятой культуре и встроенность символа в структуру мифа.

Результаты данного исследования представлены ниже в сводной таблице.

Таблица 1.

№	Образ	Символика образа	Произведение \ автор
1	Яблоко	(+) любовь (-) страсть (-) грех (-) обман, раздор	«Венера Вертикordia» (картина и сонет) Данте Габриэль Россетти
		(+) женская красота (+) плодovitость (+) новая жизнь, ребёнок (-) отсутствие любви, семьи, детей	«Сбор яблок» Кристина Джорджина Россетти
		(+) молодость (+) надежда на возрождение	«Осенние листья» Джон Эверет Миллес
2	Птица	(±) душа умершей	«К умершей» Элизабет Элеонор Сиддал
		(+) Святой Дух	«Юность Девы Марии», «Благовещение» Данте Габриэль Россетти
		(-) посланник Смерти (+) посланник Небес (+) любовь (+) возрождение, вечная жизнь	«Блаженная Беатриса» Данте Габриэль Россетти
		(-) предвестник бед	«Венера Вертикordia» (картина и сонет) Данте Габриэль

			Россетти
3	Корабль	(±) средство переправы умершего в загробный мир	«У Авалона» Уильям Моррис
		(-) средство переправы умершего в загробный мир	«Леди из Шалот» Джон Уильям Уотерхаус
4	Зеркало	(+) защита от злых сил (+) истина	«Зловещая голова» Эдвард Бёрн-Джонс; «Aspecta Medusa» Данте Габриэль Россетти
		(±) параллельный мир, альтернативная реальность (+) освобождение от чар (-) предзнаменование смерти	«Леди Шалот» Уильям Холман Хант; «Леди из Шалот смотрит на Ланселота», «О, я от призраков – больна!» Джон Уильям Уотерхаус

Данная таблица наглядно демонстрирует результаты исследования. Каждый из рассмотренных образов имеет несколько символических значений (в том числе и антонимичных), которые возможно определить только благодаря контексту.

В картине и одноимённом сонете Данте Габриэль Россетти «Венера Вертикordia» (*Venus Verticordia*, 1864-1868) образ яблока предстаёт и в качестве символа любви, имея положительную коннотацию (+), и в качестве символа страсти, греха, обмана и раздора, имея отрицательную коннотацию (-).

В стихотворении Кристины Россетти «Сбор яблок» (*An apple gathering*) образ яблока является символом женской красоты (+), плодovitости (+), новой жизни (+), и в то же время отсутствие урожая яблок становится символом отсутствия любви, семьи, детей (-).

В картине Джона Эверета Миллеса – «Осенние листья» (*Autumn Leaves*, 1856) образ яблока противопоставлен образу увядших листьев и символизирует молодость (+), надежду на возрождение (+).

В стихотворении Элизабет Сиддал «К умершей» (*Gone*) образ птицы символизирует душу умершей. Определить коннотацию данной символики образа представляется затруднительным, так как образ, на наш взгляд, имеет смешанную коннотацию – одновременно и положительную, и отрицательную (\pm).

В картинах Данте Габриэля Россетти «Юность Девы Марии» (*The Girlhood of Mary Virgin*, 1848-1849) и «Благовещение» (*Ecce Ancilla Domini*, 1850) образ птицы символизирует Святой Дух (+).

В картине Данте Габриэля Россетти «Блаженная Беатриса» (*Beata Beatrix*, 1864-1870) образ птицы имеет сразу несколько символических значений: птица выступает одновременно и как посланник Смерти (–), и как посланник Небес (+), а также символизирует любовь (+) и возрождение, вечную жизнь (+).

В стихотворении Уильяма Морриса «У Авалона» (*Near Avalon*, 1858) образ корабля становится символом переправы умершего в загробный мир (\pm). Контекст стихотворения не позволяет сделать вывод только об отрицательной коннотации данной символики образа, ведь, по сути, Артур не умер, а уснул до лучших времён.

В картине Джона Уильяма Уотерхауса «Леди из Шалот» (*The Lady of Shalott*, 1888) образ корабля становится символом ухода в иной мир (–), но, в отличие от предыдущего произведения, коннотация данного образа будет отрицательной.

В картине Эдварда Бёрн-Джонса «Зловещая голова» (1885) и стихотворении Данте Габриэля Россетти «*Aspecta Medusa*» образ зеркала является символом защиты от злых духов (+) и в то же время символом истины (+).

В картинах Уильяма Холмана Ханта «Леди Шалот» (The Lady of Shalott, 1857) и Джона Уильяма Уотерхауса «Леди из Шалот смотрит на Ланселота» (The Lady of Shalott, 1894) и «О, я от призраков – больна!» (I am half-sick of shadows, 1915) имеет целый набор символических значений: зеркало выступает как символ параллельного мира, альтернативной реальности (\pm) со смешанной коннотацией, символом освобождения от чар (+) и символом предзнаменования смерти (-).

Очевидно, что один образ, рассмотренный в контексте одной культуры и эпохи, может обладать различной символикой. Можно сделать вывод, что значение (символика) образов формируется в сознании человека благодаря системе понятий, отражающих языковую картину мира. Особенность символической репрезентации в том, что ни один образ не может быть истолкован без контекста (ситуационного, временного, культурного и т. д.). Символика образов, созданных прерафаэлитами, несёт в себе не только эстетическую функцию, но и коммуникативно-информационную, и мировоззренчески-познавательную.

Выводы по второй главе

Во второй главе была установлена специфика феномена прерафаэлитизма в Англии во второй половине XIX века, которая заключается в особенностях мировоззрения Братства прерафаэлитов и их последователей. Своеобразие взглядов на мир выражалось в стремлении к синтезу искусств, поиске новых форм и средств выразительности, создании ярких символических образов, индивидуальной творческой манере каждого отдельно взятого художника или поэта.

Искусство прерафаэлитов с одной стороны было подчинено общеевропейской закономерности второй половины XIX века – противостоянию официального академического искусства и неофициального оппозиционного искусства. В то же время явление прерафаэлитизма в Англии имело свои характерные особенности, ведь искусство всегда является отражением жизни общества, в котором оно существует.

В ходе лингвокультурологического анализа символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов были продемонстрированы такие свойства символа как мотивированность символа, комплексность его содержания, имманентная многозначность символа, его универсальность в отдельно взятой культуре и встроенность символа в структуру мифа, а также была установлена коннотация каждой из рассмотренных символических образов.

Символика образов, созданных прерафаэлитами, несёт в себе не только эстетическую функцию, но и коммуникативно-информационную, и мировоззренчески-познавательную. Символика образов формируется в сознании человека благодаря системе понятий, отражающих языковую картину мира. Особенность символической репрезентации в том, что ни один образ не может быть истолкован без контекста (ситуационного, временного, культурного и т.д.). Очевидно, что один образ, рассмотренный в контексте одной культуры и эпохи, может обладать различной символикой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель данной магистерской диссертации заключается в установлении лингвокультурологических особенностей символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов.

В ходе работы над диссертацией была доказана актуальность выбранной темы. Искусство прерафаэлитов в Англии второй половины XIX века, с одной стороны подчинённое общеевропейской закономерности, всё же имело свои характерные особенности, ведь искусство всегда является отражением жизни общества, в котором оно существует. Искусство прерафаэлитов, стремящиеся к синтезу искусств, становится подтверждением тесной связи живописи и поэзии, культуры и языка народа.

В первой главе было определено, что предметом изучения лингвокультурологии является и язык и культура, которые находятся в постоянном диалоге и взаимодействии.

Далее в первой главе были рассмотрены самые актуальные на сегодняшний день определения понятия «образ» и «художественный образ», предложенные разными учёными, и было дано определение художественного образа, используемого в данной работе. Под художественным образом понимается форма отражения действительности в произведениях искусства, которая, с одной стороны, является выражением мировоззрения эпохи, а с другой – результатом сложной переработки жизненного опыта, впечатлений и наблюдений автора. Понятие «образ» и «художественный образ» неразрывно связано с такими понятиями как «знак» и «символ».

Также в первой главе было рассмотрено понятие символ в его тесной связи с образом и знаком. Символ – это образно представленная идея, или вид идеи, которая представлена образом. Символ – это то, как зритель смотрит на идею сквозь призму образа. Символика образа представляет собой рассмотрение художественного образа с точки зрения тех его многочисленных смыслов, которые он может выражать, то есть

символизировать, в определённых контекстах (ситуационных, временных, культурных и т.д.). Символика образа объясняется явлением синонимии, когда один и тот же образ может получить различную интерпретацию (вплоть до противоположной) в различных культурах и исторических эпохах. Другими словами, одно и то же понятие действительности может получить различное символическое выражение.

Во второй главе была установлена специфика феномена прерафаэлитизма в Англии во второй половине XIX века, которая заключается в особенностях мировоззрения Братства прерафаэлитов и их последователей. Своеобразие взглядов на мир выражалось в стремлении к синтезу искусств, поиске новых форм и средств выразительности, создании ярких символических образов, индивидуальной творческой манере каждого отдельно взятого художника или поэта.

В ходе лингвокультурологического анализа символики образов поэзии и живописи прерафаэлитов были продемонстрированы такие свойства символа как мотивированность символа, комплексность его содержания, имманентная многозначность символа, его универсальность в отдельно взятой культуре и встроенность символа в структуру мифа, а также была установлена коннотация каждой символики образов.

Символика образов, созданных прерафаэлитам, несёт в себе не только эстетическую функцию, но и коммуникативно-информационную, и мировоззренчески-познавательную. Символика образов формируется в сознании человека благодаря системе понятий, отражающих языковую картину мира. Особенность символической репрезентации в том, что ни один образ не может быть истолкован без контекста (ситуационного, временного, культурного и т.д.). Очевидно, что один образ, рассмотренный в контексте одной культуры и эпохи, может обладать различной символикой. Таким образом, цель работы была достигнута, задачи осуществлены и гипотеза подтверждена.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникин, Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986. – 320 с.
2. Арзамасцева, И.В. Семиотика: учебное пособие к лекционным занятиям для студентов специальности «Теоретическая и прикладная лингвистика». Ульяновск: УлГТУ, 2009. – 89 с.
3. Арутюнова, Н.Д. Образ, метафора и символ в контексте жизни и культуры // Res Philologica. Филологические исследования. М., Л.: Наука, 1990. – с. 71-78.
4. Борисова, Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета, 35(173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37, 2009. – № 35 (173). – с. 20–26.
5. Бранский, В.П. Искусство и философия. Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.
6. Воробьёв, В.В. Лингвокультурология (Теория и методы). М.: Изд-во Российского ун-та дружбы народов, 1997. – 332 с.
7. Выготский, Л.С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999. – 351 с.
8. Гендер в британской и американской лингвокультурах: монография / Е.С. Гриценко, М.В. Сергеева, А.О. Лалетина, А.А. Бордова, Л.Г. Дюнашева; под общ. ред. Е.С. Гриценко. М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. – 224с.
9. Горкин, А.П. Искусство: Современная иллюстрированная энциклопедия. М.: Росмэн-Пресс, 2007.
10. Ильин, А.В. Английское движение прерафаэлитов как «контркультурное» явление. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (46): в 2-х ч. Ч. II. с. 51-55.

11. Кондрашов, Н.А. История лингвистических учений: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.». М.: Просвещение, 1979. – 224 с.
12. Корнилов, О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд., испр. и доп. М.: ЧеРо, 2003. – с. 97-99.
13. Кулагина, Н.В. Символ и символическое сознание / Н.В. Кулагина // Культурно-историческая психология. – 2006. № 1. с. 3-10.
14. Лосев, А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л., 1982. – с. 31-65
15. Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. – с. 191-199.
16. Маркова, Т.А. Символика образа Прозерпины в поэзии и живописи Данте Габриэля Россетти // Молодой ученый. – 2015. – №15. – с. 648-650.
17. Маслова, В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
18. Моррис, Ч.У. Искусство и жизнь. Изд-во Искусство, 1973. – 512 с.
19. Николаев, А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.
20. Перси, Б. Живопись прерафаэлитов за всё время её существования. СПб., – 1900. – с. 8.
21. Пирс, Ч.С. Начала прагматизма. Том 2. Логические основания теории знаков / Пер. с англ. В.В. Кирющенко, М.В. Колопотина, послесл. Сухачева В.Ю. СПб.: Лаборатория Метафизических Исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.

22. Платон. Сочинения в четырёх томах. Т. 1 / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2006. – 632 с.
23. Рубцов, Н.Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. М.: Наука, 1991. – 176 с.
24. Сизеран, Р. Современная английская живопись. СПб., 1908. – с. 13.
25. Телепина, Ю.В., Николаева, Л.С. Типы и функции символов в культуре цивилизаций // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. с. 190-192.
26. Тусичишный, А.П. Образность русской классической прозы. Учеб. пособие. 2-е изд., стер. – М.: Флинта, 2013. – 133 с.
27. Хализев, В.Е. Теория литературы. 6-е изд., испр. М.: Издательский центр «Академия», 2013. – 432 с.
28. Храпченко, М.Б. Горизонты художественного образа. М.: Художественная литература, 1986. – 439 с.
29. Шелестюк, Е.В. Семантика художественного образа и символа (на материале англоязычной поэзии XX века, Москва, 1998.
30. Шестаков, В.П. Прерафаэлиты: мечты о красоте. М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 224 с.
31. Черепанов, И.В. Семиотическая структура символа и её влияние на самоидентификацию личности // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. № 4 / том 2 / 2011. – с. 142-150.
32. Bell Q. A New and Noble School: The Pre-Raphaelites. Lnd.,1982.
33. Cf. W.E. Fredeman (ed.), The correspondence of Dante Gabriel Rossetti, 7 Vols., Brewer (2002-8).

34. Sapir, E., Swadesh, M. American Indian Grammatical Categories. Word 2:103-112. Reedited for Dell Hymes in Language in Culture and Society, Harper and Row, 1964. – p.100-107.
35. Wood C. The Pre-Raphaelites. Lnd., 1994.

Электронные ресурсы и словари:

36. Алефиренко, Н.Ф. Лингвокультурология [Электронный ресурс]. URL: <https://media.ls.urfu.ru/558/1510/3502/3980/> (дата обращения: 15.08.15).
37. Библиотека nnre.ru [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nnre.ru/> (дата обращения: 29.10.15).
38. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. Свенцицкой И.С. М.: Республика, 1996. – 336 с.
39. Дайс, Е. Прозерпина, Лилит и рыжий Иисус [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russ.ru/Mirovaya-povestka/Prozerpina-Lilit-i-ryzhij-Iisus> (дата обращения: 23.01.16).
40. Зрение василиска. Заметки о Берн-Джонсе [Электронный ресурс]. URL: http://folioverso.ru/misly/2008_03/dygterev2.htm (дата обращения: 09.04.16).
41. Ивин, А.А. Философия: Энциклопедический словарь. М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.
42. Ильичёв, Л.Ф. Философский энциклопедический словарь. Гл. редакция: П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
43. Кэрлот, Х.Э. Словарь символов. М.: РЕФЛ-бук, 1994. – 608 с.
44. Кононенко, Б.И. Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече: АСТ, 2003. – 511 с.
45. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: под. ред. Л.В. Чернец, В. Хализева [Электронный ресурс]. URL: <http://nashaucheba.ru> (дата обращения: 20.09.15).

46. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Стёпин. М.: Мысль, 2000–2001.
47. Поэтический мир прерафаэлитов. Новые переводы = The Poetic World of Pre-Raphaelites. New Translations [на русск. и англ. языках] [Электронный ресурс]. http://www.e-reading.club/bookreader.php/1033039/Poeticheskiy_mir_prerafaelitov.html (дата обращения: 27.01.15).
48. Прерафаэлитизм в литературе и искусстве [Электронный ресурс]. URL: http://studme.org/1112110312962/kulturologiya/prerafaelitizm_literature_is_kusstve (дата обращения: 21.11.15).
49. Степанов, Ю.С. Семиотика [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.vvsu.ru/books/semiotika1/default.asp> (дата обращения: 08.02.15).
50. Товарищество Передвижных Художественных Выставок [Электронный ресурс]. URL: <http://tphv.ru/ustav.php> (дата обращения: 02.10.15).
51. Тресиддер, Дж. Словарь символов. М.: Фаир-Пресс, 1999. – 448 с.
52. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с английского А.Е. Майкапара. М.: КРОНН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
53. Чура, Е. «Посмотрите на их Мадонн!» [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2014/39/36ch.html> (дата обращения: 24.04.15).
54. Энциклопедия: Символы и Знаки, талисманы, сцигалы, амулеты, обереги [Электронный ресурс]. URL: <http://sigils.ru/> (дата обращения: 14.02.16).
55. Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]. URL: <http://www.symbolarium.ru/> (дата обращения: 15.03.16).

Источники примеров:

56. Английская поэзия. Уильям Моррис. У Авалона [Электронный ресурс].
URL: <http://www.eng-poetry.ru/PoemE.php?PoemId=2339> (дата обращения: 13.02.16).
57. Мария Виноградова [Электронный ресурс]. URL:
<http://www.vekperevoda.com/1950/vinogradova.htm> (дата обращения: 29.03.16).
58. Россетти, Д.Г. Дом Жизни. Сонеты, стихотворения. СПб.: Азбука-классика, 2006. – 416 с.