Санкт-Петербургский государственный университет

**Федорова Серафима Сергеевна**

# Метафора в современной шведской прозе

Выпускная квалификационная работа

направление подготовки 45.04.02 "Лингвистика"
образовательная программа "Теория и история языка и языки народов Европы"
профиль "Лингвистические проблемы скандинавистики и нидерландистики"

Научный руководитель: к.ф.н, доцент А.В. Савицкая

Рецензент: М. А. Кривонос

Санкт-Петербург
2017

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Generating Table of Contents for Word Import ...

# ВВЕДЕНИЕ

Данное исследование посвящено функциональным особенностям метафоры в современном шведском художественном тексте. Метафора издавна используется как сильнейший риторический прием, наиболее существенно воздействующий на реципиента. Кроме того, метафора (как языковая, так и художественная) является отображением человеческих когнитивных процессов, поскольку она основывается на сопоставлении двух явлений.

Современные исследования метафоры, в том числе и в шведском языке, зачастую фокусируются на использовании метафор в практической речи — в языке прессы, интернет-пространства, научно-популярной литературы, политическом дискурсе, что позволяет наиболее полно раскрыть номинативную и когнитивную функцию метафоры. Однако именно анализ художественного текста, изобилующего языковыми и оригинальными метафорами, способен в полной мере продемонстрировать все функции метафоры — номинативную, когнитивную и экспрессивную. Метафоры в художественной литературе являются отображением оригинального творческого видения мира, которым обладает автор, а также они наполняют текст необходимой экспрессией, образностью, что формирует тональность и стиль всего произведения. При этом, отметим, что современная шведская литература на данный момент изобилует примерами авторских экспериментов в плане формы и языка произведения. В связи с этой тенденцией важно рассмотреть то, как реализуются в современных шведских текстах классические средства художественной выразительности. С точки зрения лингвистического анализа метафор художественные тексты также являются оптимальным материалом, поскольку авторские метафоры наиболее удобны для рассмотрения семантических, формальных, стилистических признаков метафоры. Таким образом, метафора в данном исследовании

рассматривается в семантико-прагматическом аспекте.

**Актуальность и новизна** исследования определяется немногочисленностью лингвистических исследований метафоры в шведском языке на основе современных художественных текстов.

**Материалом для исследования** послужил роман «Вóроны» современного шведского писателя Т. Баннерхеда (р. 1966), вышедший в 2011 году (далее при цитировании — Т.В.). Корпус исследования составили 260 языковых и авторских метафорических выражений, собранных методом сплошной выборки с учетом возможности вариативности значений одних и тех же выражений в зависимости от контекста.

**Объектом исследования** являются авторские и языковые метафорические выражения, а **предметом** – реализация их функций в конкретном тексте.

**Цель работы** – рассмотреть метафору в шведском художественном тексте с точки зрения ее функциональных и стилистических особенностей.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1)описать теоретическую базу исследования;

2)привести дефиницию ключевых для данного исследования понятий;

3)отобрать шведские метафорические выражения для исследовательского корпуса;

4)предложить классификацию метафорических выражений;

5)провести детальный анализ наиболее иллюстративного материала;

6)выявить особенности рассматриваемого корпуса метафор в конкретном тексте.

В процессе работы использовались следующие **методы**: метод сплошной выборки, контекстуальный анализ, метод анализа по тематическим группам, прием частотно-статистической характеристики, прием стилистической характеристики.

**Теоретической базой** исследования послужили отечественные

труды в области *исследования метафоры и фразеологии* (Н.Д. Арутюнова, В.Г. Гак, В.П. Москвин, Г. Н. Скляревская, В.Н. Телия и др.); труды в области исследования метафоры и *общей лингвистики* зарубежных, в том числе и шведских, лингвистов (M. Black, J. Lakoff, M. Jhonson, P. Cassirer, L. Melin, M. Stålhammar etc.); а также исследования в области *стилистики* (Ш. Балли); *истории скандинавской литературы* (М.И. Стеблин-Каменский, E. O. G. Turville-Petre) и др.

**Практическая ценность** работы заключается в том, что результаты проведенного исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов по лексикологии, фразеологии, теории перевода и современной шведской литературе.

**Апробация работы.** Основные положения работы были представлены на XX Открытой конференции студентов-филологов (г. Санкт-Петербург, 17-21 апреля 2017 года).

Структура работы определяется ее исследовательскими задачами. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

# ГЛАВА 1. ДЕФИНИЦИЯ МЕТАФОРЫ

## 1.1. Метафора. Развитие исследований метафоры. Концептуальная метафора

Термин «метафора» был введен и описан Аристотелем (384-322 до н.э.) в сочинениях «Поэтика» и «Риторика», и до сих пор практически все исследователи ссылаются на аристотелевские лаконичные высказывания. В работе «Семиотика и философия языка» У. Эко пишет, что по сути о

феномене метафоры сказано очень мало, несмотря на то, что исследованию этого предмета посвящено множество трудов. Большинство работ по метафоре лишь несущественно дополняют основополагающие концепции, выдвинутые еще Аристотелем[1]. Однако фрагментарность аристотелевских высказываний относительно метафоры дает широкий простор для толкований.

Аристотель пишет, что перенос названия может осуществляться из рода в вид, из вида в род, из вида в вид или по аналогии[2] . Многие исследователи сегодня склонны подразумевать под метафорой только два последних вида переноса, приведенных Аристотелем. Первые два относятся либо к метонимии, либо к синекдохе. На аристотелевском понимании метафоры как переноса названия из вида в вид или по аналогии в XX веке сформируется «сравнительная» концепция метафоры, в которой метафора упрощается до имплицитного сравнения (подробнее об этом в разделе *1.2*).

Аристотель советует использовать метафору, чтобы продемонстрировать умение подмечать сходство явлений и чтобы придать речи возвышенности: «Глоссы, метафоры, украшения и другие виды слов, упомянутые мною, сделают слог благородным и возвышенным, а общеупотребительные выражения придадут ему ясность»[3]. Метафора в понимании Аристотеля — это в первую очередь инструмент одаренного оратора, с помощью которого он может взывать к чувствам слушателей, вдохновлять и убеждать их.

Более поздние античные авторы в своих комментариях относительно метафоры придерживаются «сравнительного» направления, заданного Аристотелем. Цицерон (106-43 гг. до н.э) в сочинении «Об ораторе» разделяет понятия «метафора» и «метонимия» и описывает метафору как

---

[1] .Eco, U. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana U.P., 1986, p. 88.

[2] .Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998, с. 1097.

[3] .Там же, с. 1100.

сжатое сравнение: «Под переносными выражениями (метафорами) я имею в виду, как и все время до сих пор, такие выражения, которые переносятся с другого предмета по сходству, или ради приятности, или по необходимости»[4]. Таким образом, Цицерон понимает метафору как украшение речи, но не отрицает ее роль в пополнении словарного состава языка.

Как важный элемент искусной речи видел метафору и римский поэт Гораций (65-8 гг. до н.э). В сочинении «Послание к Пизонам» («О поэтическом искусстве») он пишет следующее:

Тонко и точно связуя слова, ты
Понравиться можешь,
Если сумеешь придать новизну известному слову
Ловким сопоставлением[5].

Однако Гораций рекомендует не злоупотреблять образами и придерживаться реализма, а не эксцентричности.

Римский поэт и ритор Квинтилиан (ок. 35-100) дает довольно обширный комментарий относительно метафорических выражений. Он считает метафору главнейшим и «красивейшим» способом украшения речи и возвышения стиля. Кроме того, он подчеркивает, что важной функцией метафоры является — номинативная[6]. В своих рассуждениях Квинтилиан не отходит от теории Аристотеля и понимает метафору как имплицитное сравнение, однако римский ритор приводит собственную классификацию метафор. Он разделяет их на четыре вида: сопоставление двух одушевленных существ; двух неодушевленных предметов; обозначение одушевленных существ названиями неодушевленных

---

[4].Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972, с. 95.

[5].Квинт Гораций Флакк. Послание к Пизонам // Полн. собр. соч. М.; Л., 1936, с. 341.

[6].Марк Фабий Квинтилиан. Двенадцать книг риторических наставлений. Часть II. СПб.: типография Императорской Российской Академии, 1834, с. 42.

предметов и наоборот. Квинтилиан высказывает также важную мысль о необходимости быть последовательным при употреблении метафор: «многие взяв метафору от бури, кончат выражениями, заимствованными от пожара или разрушения: что показывает нестерпимую несообразимость»[7]. Это замечание является выражением идеи о том, что метафора — это не просто сочетание слов, а совмещение двух «контекстов» (концепций), которое порождает новые метафорические выражения. Эта идея будет активно развиваться исследователями только в XX веке.

В средневековой Европе понимание метафоры как украшения речи получила свое развитие в лирике трубадуров и труверов, пережившей расцвет в последней четверти XI - начале XIII в. Г. К. Косиков пишет, что центральным жанровым направлением лирики трубадуров была *кансона* '*песня*', посвященная любовным переживаниям поэта. «Кансона включала в себя от пяти до семи строф, которые чаще всего объединялись сквозными рифмами и замыкались посылкой (торнадой), где поэт обращался к своему адресату, зашифрованному условным (метафорическим или метонимическим) именем-псевдонимом — сеньялем.»[8] Г. К. Косиков подчеркивает, что лирика труверов и трубадуров обладает ярко выраженным метафорическим характером и раскрывает тем самым особенность всей культуры Средневековья — мистицизм, связанный с традицией Аврелия Августина. Для людей Средневековья предметы и явления обладали большей истинностью, если они выражались в виде символов и метафор, потому что в таком качестве явления вызывают сильнейшие душевные переживания и озарения[9].

Шведская исследовательница метафоры М. Стольхаммар также пишет, что в Средневековье идеи, касающиеся метафоры, основывались

---

[7].Там же, с. 105.

[8].Косиков Г.К. Средние века // История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987, с. 32.

[9].Там же, с. 61.

на религиозных взглядах. Метафора в этом случае является ключом к пониманию мира. Поскольку мир создал Бог, во всем сущем заложен смысл, и познать божественный замысел можно путем верного толкования его творений. Мир может быть прочитан, словно книга, его можно анализировать и познавать, и поэты могут способствовать пониманию мира путем правильного выбора метафор[10].

Этот взгляд на метафору как на носитель высшего знания перешел и в поэтические произведения Ренессанса, в которых метафора — это не средство выражения авторских чувств и мыслей, а необходимых всем знаний. Метафора является поэтическим инструментом, для того, чтобы обрисовать картину мира в целом, а поэт в этом случае — скорее первооткрыватель, а не творец. В условиях Ренессанса, в которых уже зарождалась научная мысль, метафора эпохи Возрождения обращена скорее к интеллекту, нежели к чувствам.

Направленность метафоры на интеллект, а не на эмоции, естественно, сохраняется и в эпоху Просвещения. Однако в корне меняется положение метафоры, особенно в английском языке. Научная революция в Англии, произошедшая в XVII веке, привела к тому, что язык пытались сделать максимально ясным и конкретным. Следуя этому принципу, философы и филологи подвергали гонению метафорические выражения. Дж. Локк, например, утверждал, что образность в развивающихся сферах науки и философии недопустима, поскольку метафоры и аллегории воздействуют на человеческое воображение, и в итоге «фантазия сходит за знание и красиво сказанное ошибочно принимается за нечто обоснованное»[11].

Научные интересы Англии в то время контролировало Королевское общество, основанное в 1660 году. Там устанавливались правила написания научных текстов, в которых рекомендовалось избегать

---

[10].Stålhammar, M. Metaforernas mönster i fackspråk och allmänspråk. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1997, s. 23.

[11]. Локк, Дж. Об управлении разумом // Соч. в 3-х тт., т. 2. М.: Мысль, 1985, с. 256.

образности. В 1670 году даже было выдвинуто предложение о том, чтобы запретить «излишние метафоры» на законодательном уровне. Идеалом виделся «естественный» язык, схожий, насколько это возможно, с математикой. Как пишет М. Стольхаммар, нормы этого образцового стиля не соблюдались ни самими его разработчиками, ни в последствии учеными, однако эти принципы до сих пор существуют в научных брошюрах и инструкциях[12].

Стоит отметить, что в Швеции того времени одним из ярчайших представителей науки и теософии был Э. Сведенборг, чье понимание сходства явлений впоследствии вызывало большой интерес у исследователей и вдохновляло А. Стриндберга. Многие считают Э. Сведенборга типичным представителем мистицизма, однако, по мнению исследователей его текстов, от мистиков его отличает именно язык, которым он описывает свои «откровения». Например, Х. Л. Борхес пишет, что, анализируя текст Библии с точки зрения его метафоричности, Э. Сведенборг постановил, что весь мир строится на соответствиях: «творение — это тайнопись, криптограмма, нуждающаяся в расшифровке. Все сущее на самом деле — слова, хотя скрытого смысла многих из них мы не понимаем и вынуждены принимать их в буквальном значении»[13]. Однако свои религиозные опыты Э. Сведенборг описывал очень подробно, простым и ясным языком, избегая образности, в то время как другие мистики создавали целые системы метафор для тех же целей. Э. Сведенборг пытался расшифровать и научно описать те сферы, о которых до него осмеливались говорить только метафорическим языком, и в то же время он понимал процесс метафорического переноса именно как инструмент человеческого познания.

В эпоху романтизма, когда воображение ставилось превыше разума, о метафоре вновь заговорили как о важном элементе в языке и образе

---

[12].Stålhammar, M., Op. Cit., s. 24.

[13].Борхес, Х. Л. Эмануэль Сведенборг // Думая вслух/ Пер. Ю. Ванникова. М.: Художественная литература, 1979, с. 40

мыслей. Например, английский поэт П. Шелли (1792-1822) в сочинении «Защита поэзии» пишет, что живые метафоры являются инструментом истинных поэтов, способных отмечать незамеченные прежде соотношения предметов, видеть и создавать единства[14]. Романтики высказывали идеи, что ни один язык не возможен без метафор, следовательно они играют важную роль в системе языка и, конечно, в литературе. И если до этого метафору в основном относили к сфере риторики, то со времен романтизма и вплоть до XX метафора стала рассматриваться исключительно в рамках литературы.

Важным этапом в развитии теории метафоры стал новый подход к анализу текста в Америке, так называемая «Новая критика». Исследования, нацеленные на экспликацию текста, дали начало теоретической базе и терминологии, оказавшейся, по мнению современных исследователей, очень жизнеспособной[15].

Один из представителей «Новой критики», профессор Гарвардского университета, А. А. Ричардс (1893-1979) вводит широкоупотребительные термины *tenor* и *vehicle*[16]. При переводе статьи А. А. Ричардса на русский язык С. С. Аверинцев использует термины *содержание* и *оболочка*[17]. В шведском языке для перевода этих понятий используются более упрощенные термины: *sakled 'предметная составляющая'* и *bildled 'образная составляющая'*[18]. М. Стольхаммар отмечает, что оба термина могут подвергаться искажению, и в первую очередь выражение *bildled 'образная составляющая'*, которое вызывает ассоциации исключительно с образными метафорами (создающими в сознании некую визуальную

---

[14].Шелли, П. Защита поэзии // Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. М.: Рипол Классик, 1998, с. 5.

[15].Stålhammar, M., Op. Cit., s. 26.

[16].Ричардс, А. А. Философия риторики // Теория метафоры. М., 1990. — С. 44-67.

[17].Там же.

[18].Stålhammar, M., Op. Cit., s. 26.

картину). Также термин *sakled 'предметная составляющая'* может толковаться неверно, поскольку отсылает к некоему конкретному существительному, хотя целью создания многих метафор является именно конкретизация абстрактных понятий[19].

А. А. Ричардс видел роль метафоры не только в системе языка, но и в особенностях человеческого мышления. И кроме введения самих терминов, ему принадлежит теория, суть которой заключается в том, что метафора не ограничивается уровнем слов, в ней заключается нечто большее, чем изначальное значение ее составляющих. Метафорическое употребление слов расширяет значение слов, а значит, обогащает язык и наше понимание мира. Когда слово используется не для обозначения явления, за которым оно закреплено, а для некого другого понятия, меняются оба составляющих и возникает совершенно новое взаимодействие.

В 1950-х гг. американский философ М. Блэк представил концепцию метафоры, в которой отмечается важное значение *интеракции,* то есть двустороннего взаимодействия между двумя составляющими метафоры. Окружение метафоры, то есть лексику, использующуюся в буквальном смысле, Блэк называет термином *frame 'рамка'*, а сами метафоры термином *focus 'фокус'*. В каждом метафорическом выражении эти два элемента оказывают влияние друг на друга. М. Блэк также вводит понятие «субститциональная концепция». Так он называет «любую теорию, согласно которой метафорическое выражение всегда употребляется вместо некоторого эквивалентного ему буквального выражения. Согласно субституциональной концепции, фокус метафоры (то есть явно метафорическое слово или выражение, вставленное в рамку прямых значений слов) служит для передачи смысла, который в принципе мог бы быть выражен буквально»[20].

---

[19].Ibid., s. 17

[20].Блэк, М. Метафора. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990, с. 159.

Роль метафоры М. Блэк видит в том, чтобы покрывать лакуны в языке, то есть давать названия новым предметам. Кроме того, она позволяет нам выражать мысли очень лаконично. И в целом метафора выполняет роль фильтра, она организует наше мышление: с ее помощью в нашем сознании закрепляется целый комплекс ассоциаций и связей, относящихся к тому или иному явлению.

Одной из самых популярных работ до сих пор является книга «Метафоры, которыми мы живем» (1980) Дж. Лакоффа и М. Джонсона. Собранный ими материал представляет собой повседневные метафорические выражения в английском языке. Эти лексикализованные метафоры распределены по когнитивным системам, где они вкупе формируют центральные понятия, такие как «дискуссия — это война». Подобные метафоры понимаются авторами как метафорические понятия (концепты)[21]. Этот подход сформировал понятие ***концептуальная метафора***, то есть центральная метафора, порождающая целую систему переносных выражений.

М. Стольхаммар пишет, что при попытке проделать то же самое со шведским материалом поражает тот факт, что английский язык изобилует синонимами. И хотя между этими двумя культурами много общего, при переводе с одного языка на другой выясняется, что культурного сходства недостаточно для того, чтобы создать схожие метафоры, так как исконные характеристики языка играют свою роль[22].

***Концептуальная метафора*** играет важную роль для данного исследования, поскольку она является реализацией когнитивной функции метафоры, и в данной работе будут рассмотрены примеры, когда создание автором оригинальных метафор становится возможным за счет существования подобных метафорических концепций. В работе для этого понятия также используется термин ***базисная метафора***. В. М. Москвин

---

[21].Лакофф, Дж., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем //Теория метафоры. — М., 1990, с. 391.

[22].Stålhammar, M., Op. Cit., s. 32.

определяет *концептуальную / базисную / ключевую / корневую* метафору как «именующую тематическую зону-источник ряда производных ("побочных", "второстепенных") метафор»[23]. В. Н. Телия пишет, что концептуальная функция метафоры «основывается на их способности формировать новые концепты, исходя из уже сформированных понятий»[24].

Изучение концептуальных метафор тесно связано с антропологией, в частности, эта наука занимается происхождением ***метафорических архетипов***, то есть «ключевых метафор», уходящих корнями вглубь истории общества (его мифологию, фольклор)[25]. Однако на данный момент в полной мере концептуальная метафора реализуется в сферах, «где наиболее часто возникает необходимость в обозначении объектов "невидимого мира" с отображением их объективных свойств»[26], то есть в науке, в том числе и в научно-популярной отрасли, политике, социологии, а также в обиходно-бытовой сфере.

Концептуальная метафора, как и любая другая, «на стадии формирования представляет собой образ, так как образным является принцип ее формирования и способ выражения»[27], однако направленность концептуальной метафоры обуславливает ее постепенное «освобождение» от образности. Главным свойством концептуальной метафоры является не создание некой визуализации того или иного явления, а «способность высвечивать важные для обозначаемого концепта признаки»[28].

Однако, как отмечает В. Н. Телия, нельзя полностью отрицать наличие экспрессивной функции у концептуальной метафоры, поскольку

---

[23].Москвин, В. П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. М.: ЛЕНАНД, 2006, с. 114.

[24].Телия, В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция. // Метафора в языке и тексте М. : Наука, 1988, с. 65.

[25].Москвин, В. П. Там же.

[26].Телия, В. Н. Указ.Соч., с. 67.

[27].Там же, с. 72.

[28].Там же.

её нацеленность «может быть двоякой: с одной стороны, концептуальной, а с другой — образной и эмотивной, например *путы привычки, воз новостей, пресс цензурных запретов, тиски Голливуда»*[29]. Как видно из примеров, эмотивная составляющая актуальна для общеупотребительных метафор в сфере общественного развития и популярной науки. Подобные концептуальные метафоры, в которых изначально заложена эмотивная или эстетическая составляющая, обозначаются термином «стершаяся метафора» или «мертвая метафора» (швед.: *döda / stelnade / fossiliserade / petrifierade / fixerade / frusna*)[30]. Однако подобные номинации не являются образно-поэтическими, поскольку образно-поэтическая (художественная) метафора — это элемент художественной речи. «Она входит в образный контекст и в нем реализует свои креативно-образные потенции, обусловленные ее коммуникативной направленностью — выражением субъективного видения мира»[31].

Важно отметить, что концептуальные метафоры также выступают в качестве средств художественной речи, где они «оживают», «возвращаются к своей метафорической жизни»[32], то есть «наполняются новым образным содержанием в системе текста»[33]. Таким образом, «коммуникативная установка, совмещающая концептуальную, эмоциональную и эстетическую стороны, способствует сохранению некоторыми концептуальными метафорами доли образности»[34].

Подобное «оживление» образности некоторых концептуальных метафор прослеживается при исследовании романа Т. Баннерхеда, где автор с целью создания необходимой тональности повествования, а также

---

[29].Там же.

[30].Stålhammar, M., Op. Cit., s. 32.

[31].Телия, В. Н. , Указ. Соч, с. 73.

[32].Stålhammar, M., Op. Cit., s. 14.

[33].Телия, В. Н., Указ. Соч., с. 73

[34].Там же.

для поддержания заложенного в произведение философского посыла, берет за основу не современные, а именно архетипные концепты (метафоры, связанные с понятиями *человек*, *огонь*, *власть*, *смерть* и так далее).

## 1.2. Метафора и сравнение. «Сравнительная» теория метафоры

Одной из работ, на которой основываются большинство современных исследований метафоры, является «Метафора» М. Блэка. В ней автор в качестве предпосылок своего исследования выбирает, например, следующие вопросы: «Что означает слово "метафора"?», «Как мы узнаем метафору?», «Что общего между метафорой и сравнением?».[35] При дефиниции метафоры в своей работе М. Блэк не случайно выводит на первый план сопоставление метафоры и сравнения. Дело в том, что метафора чаще всего трактуется как скрытое или сжатое сравнение. М. Блэк приводит несколько вариантов определения метафоры, являющихся частью «сравнительной теории (comparison view)»[36]. Все они сводятся к мысли, что метафора и сравнение (англ.: *simile,* швед.: *liknelse*) различны только по форме. Сходство между предметами можно выразить и сравнением, и метафорой, но во втором случае сходство будет лишь подразумеваться. Следовательно, единственным отличием между сравнением и метафорой является отсутствие или наличие лексических элементов, прямо указывающих на сходство предметов. В русском языке такими элементами могут быть союзы и союзные слова *как*, *как будто*, *будто*, *словно*, *точно*, *подобно,* глаголы и прилагательные *походить, смахивать, похожий* и т. д. В шведском — это *som*, *såsom*, *liksom*, *liknar* etc. Шведские исследователи также указывают в качестве варианта

---

[35].Блэк, М. Указ. Соч., с. 153.

[36].Там же, с. 160.

эксплицитного сравнения конструкции с глаголом *har 'иметь'*: *han* ***har*** *en björns styrka 'он силен, как медведь'*. Шведский филолог П. Кассирер отмечает, что одну и ту же мысль можно выразить и метафорой, и сравнением, при этом смысл выражения в целом не изменится. Однако в случае, когда элементы, указывающие на сходство опускаются, троп становится более емким, и его художественная сила возрастает[37]. М. Стольхаммар также пишет, что сравнение более однозначно и понятно, так как в нем, в отличие от метафоры, четко указано, в чем именно заключается сходство предметов[38].

Концепция, в которой утверждается, что метафора содержит в себе именно имплицитное сравнение, особенно популярна, возможно, по той причине, что она была первоначальной, предложенной Аристотелем.

В «Поэтике» Аристотеля метафора определяется как «перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии»[39]. В этом толковании Аристотеля метафора представляется очень широким понятием.

Перенесение слова из вида в вид, указанное Аристотелем как третий тип метафоры, подразумевает, что для выражения одного общего понятия мы можем использовать разные специфические, видовые, названия. В качестве примера Аристотель приводит фразы *отчерпнув душу мечом* и *отрубив (воды от источников) несокрушимой медью*, где *отчерпнуть* значит то же, что и *отрубить* и наоборот. В целом же оба слова означают *отнять что-нибудь*, что и является родовым значением использованных слов[40]. Поскольку перенесение слов из вида в вид происходит за счет их подобия, можно утверждать, что в этом случае перенос является метафорическим.

---

[37].Cassirer, P. Stilistik&Stilanalys. Borås: Centraltryckeriet, 1993, s. 100.

[38].Stålhammar, M. Metaforernas mönster i fackspråk och allmänspråk. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1997, s. 16.

[39]. Аристотель. Указ. Соч. с. 1097.

[40].Аристотель. Указ. Соч., с. 1098.

Примером перенесения слова с изменением его значения «по аналогии» служит распространенная метафора *закат жизни*, употребляемая в значении *старость*. Аристотель пишет: «Аналогией я называю такой случай, когда второе слово относится к первому так же, как четвертое к третьему. Поэтому вместо второго можно поставить четвертое, а вместо четвертого второе»[41]. Создание метафорических выражений *старость — закат (вечер) жизни* и *вечер — старость дня* становится возможным, потому что понятия «старость» и «жизнь» соотносятся друг с другом так же, как понятия *вечер* и *день (сутки)*. Немецкий философ Э. Кассирер определяет такой тип метафоры «как сознательный перенос названия одного представления в другую сферу — на другое представление, подобное какой-либо чертой первому или предполагающее какие-либо косвенные с ним "аналогии"»[42]. В этом случае, как пишет Э. Кассирер, метафора является именно переносом, где между самостоятельными значениями «осуществляется движение представлений или понятий, приводящее к тому, чтобы превратить одно в другое и заменить одно другим в плане выражения»[43].

Основанная на концепции Аристотеля «сравнительная» теория метафоры долгое время оставалась основополагающей. Однако на сегодняшний момент существует множество альтернативных определений метафоры, оспаривающих «сравнительную» теорию. Например, М. Блэк замечает, что «сравнительная» теория очень популярна, но довольно расплывчата и «граничит с бессодержательностью»[44].

Оспаривает понимание метафоры как скрытого сравнения и А. Вежбицкая. Она утверждает, что подобное толкование метафоры крайне поверхностно, так как если мы различаем сравнение и метафору только на

---

[41].Там же.

[42].Кассирер, Э. Сила Метафоры // Теория метафоры, с. 34.

[43].Там же.

[44].Блэк, М. Указ. Соч., с. 160.

уровне формы, мы полностью опровергаем возможность семантических различий между этими двумя понятиями[45]. В исследовании А. Вежбицкой особое место уделено теории о том, что метафора может содержать в себе отрицание. По её словам, принятие этой теории важно для тех, кто стремится защитить «тезис о возможности семантической экспликации метафор». Для этого необходимо восстановить внутреннюю структуру метафор. В роли такой структуры, по мнению А. Вежбицкой, может выступать запись, включающая отрицание. Например, «можно сказать, это не люди, а свирепые львы; можно сказать, что это не глаза, а огонь». А сказать *глаза — огонь* или *люди — свирепые львы* — это «либо выразить мысль сокращенно, либо же сказать явную нелепость, абсурд. Ведь, как известно, глаза не могут быть огнем, а люди — львами (такую возможность исключает само значение слов *глаза*, *огонь*, *люди*, *львы*)» [46].

Н. Д. Арутюнова также пишет: «метафора не только и не столько сокращенное сравнение, как ее квалифицировали со времен Аристотеля, сколько сокращенное противопоставление»[47]. Если в русском языке мы восстановим противопоставление, исключенное из метафоры, то получим высказывания такого рода: ***Утешенье, а не коляска*** (Н. Гоголь); *Едешь, бывало, перед эскадроном; под тобой* ***чорт, а не лошадь*** (Л. Толстой); *Господи, это же* ***не человек, а — дурная погода*** (М. Горький) — такими примерами иллюстрирует Н. Д. Арутюнова представление о метафоре как о скрытом противопоставлении[48]. Подобные развернутые метафоры, включающие противопоставления возможны и в шведском языке. В качестве примеров рассмотрим такие варианты в прозе Я. Бергмана и А. Линдгрен:

---

[45].Вежбицкая, А. Сравнение — градация — метафора //Теория метафоры с. 141.

[46].Там же, с. 146.

[47].Артюнова, Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры, с. 17.

[48].Там же.

***Han var ingen människa alls, utan bara ett troll**, man säger. […] Han är ju så full med elakhet och ilska som är krutfjärding är full med krut*[49]

*'Можно сказать, **он был тролль, а не человек**. […] Он настолько полон ненависти и злобы, словно бочонок, доверху набитый порохом'*[50];

*Det finns saker man måste göra, även om det är farligt. Annars **är man ingen människa utan bara en liten lort**[51]*

*'Есть поступки, которые нужно совершить, несмотря на опасность. Иначе ты и **не человек вовсе, а грязный шматок'.***

В исследуемом в данной работе современном шведском романе Т. Баннерхеда также встречается метафора такого типа для описания главным героем своего отца, работающего со сварочным аппаратом:

***Detta är inte far.***

***Det är en eldsprutande vilde** som tar över när folk ligger och sover.*

***'Это не мой отец***

***Это плюющийся огнем дикарь**, выбирающийся на волю, когда все спят'.*

П. Рикёр, оспаривая взгляд на метафору как на скрытое сравнение, использует понятие «категориальная ошибка», созданное Г. Райлом. По мнению П.Рикёра, метафора — это сознательное нарушение некой классификации[52]. Следовательно, метафора не только раскрывает сходство предметов, относящихся к разным категориям, но и позволяет создать новые смысловые рамки. Н. Д. Арутюнова комментирует эту идею так:

---

[49].Bergman, H. Borren. Stockholm: Modernista, 2016, p. 8.

[50].Здесь и далее перевод мой — С. Федорова.

[51].Lindgren, A. Bröderna Lejonhjärta. Stockholm: Rabén & Sjögren, 2007, p. 42.

[52].Рикёр, П. Живая метафора//Теория метафоры, с. 441.

«метафора отвергает принадлежность объекта к тому классу, в который он на самом деле входит, и утверждает включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании. Метафора - это вызов природе.»[53]

Таким образом, поскольку метафора представляет собой перенос значения по сходству, её сопоставление именно с сравнением широко используется в случаях, когда необходимо определить метафору кратко и лаконично. В таких случаях метафорой называют скрытое, неявное, имплицитное сравнение. Для настоящей работы важно было четко отделить метафору от сравнения, поэтому при отборе материала мы ориентировались на указанный выше признак: отсутствие лексических элементов четко указывающих на сходство предметов: *som*, *såsom*, *liksom*, *liknar*, *har* (в конструкциях типа *han har björnens styrke)* и т. д.

Кроме того, поскольку в шведском языке наиболее продуктивным способом словообразования является основосложение (словосложение), существуют шведские композиты равные по значению сравнительным оборотам. В романе Т. Баннерхеда, например, встречаются следующие варианты: ***blixtsnabbt*** *strångar hon ut ett av deras ägg* ***'быстро, как молния,*** *выталкивает она одно из яиц' ; en nästan* ***circusrund*** *öppning 'почти идеально круглый / ровный ,* ***как круг,*** *проём';* ***askbrunn*** *dimma* ***'пепельно-серый (серый, как пепел)*** *туман'.* В указанных композитах в качестве второй составляющей выступает определение действия или предмета, а в качестве первой — предмет или явление, являющееся вспомогательным (образным) составляющим сравнения. Поскольку, в таких вариантах четко раскрывается характеристика, на основе которой проводится сопоставление, такие варианты не могут считаться метафорами и представляют собой имплицитное сравнение. И поскольку часто в подобных композитах в качестве компонентов используются клишированные сочетания (*askbrunn 'пепельно-серый' ; trådtunn 'тонкий,*

---

[53].Арутюнова Н.Д. Указ. Соч., с. 18.

*как ниточка'*), подобные композиты можно считать определениями, первый компонент которых приобретает значение усиления характеристики.

## 1.3. Языковая и художественная метафора

Понимание метафоры, сформировавшееся во времена античности, основывалось на функции метафоры придать речи образности и художественности. Аристотель, описавший метафору, не говорит о ней как о языковом явлении, он описывает ее как инструмент писателя, творца. Искусное использование метафор, по мнению Аристотеля, «служит признаком таланта». Очень образно по этому поводу выразился Цицирон: «Вначале одежду придумали, чтобы предохранить себя от холода, затем стали надевать, чтобы украсить и облагородить тело; так же и метафора, порожденная недостатком, получила развитие ради наслаждения»[54]. Заметим, что эта мысль подтверждает мнение многих исследователей о том, что номинативная функции метафоры — первична. Метафора в первую очередь является средством языка, а не риторики или поэтики[55].

Однако лишь в начале XX века метафору начали выделять как явление языка и рассматривать ее за рамками поэтики. Одним из тех, кто в то время начал описывать метафору не только как фигуру художественной речи, был швейцарский лингвист Ш. Балли. В работе «Стилистика французского языка» он пишет: «Величайшее несовершенство человеческого ума состоит в том, что он неспособен к абсолютной абстракции; он не может выделить чистое понятие, воспринять идею вне всякой связи с конкретной действительностью. <...> Метафора — это не что иное, как сравнение, в котором разум под влиянием тенденции

---

[54].Марк Туллий Цицерон. Указ. Соч., с.96.

[55].Скляревская, Г. Н. Метафора в системе языка. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2004, с. 34.

сближать абстрактное понятие и конкретный предмет сочетает их в одном слове»[56]. Определение Ш. Балли по сути является определением ***языковой метафоры,*** то есть метафоры, основная функция которой — номинативная. Часто подобные метафоры представляют собой либо метафоры-концепты, либо их производные (подробнее об этом в разделе *1.2*). В терминологии М. Блэка такой вид метафоры, для восприятия которой необходимы стандартный набор ассоциаций рядового носителя языка, называется «репродуктивной», а направленная на творческое восприятие, то есть художественная метафора, называется «эмфатической», чья функция сводится многими исследователями к чисто эстетической.

Как в отечественных, так и в зарубежных лингвистических исследованиях чаще всего художественная и языковая метафоры рассматриваются вкупе. В. Н. Телия по этому поводу пишет следующее: «Факты авторского словоупотребления столь же неотъемлемое достояние живого языка, как и нормативно фиксированная сочетаемость слов»[57].

Однако не все исследователи согласны с такой точкой зрения. Например, Г. Н. Скляревская отмечает, что если языковая метафора относительно свободно вступает в семантические связи и реализуется в разнообразных лексических окружениях, то художественная метафора всегда связана с контекстом, к которому она принадлежит. В. Н. Телия отмечает, что «процесс метафоризации *всегда* предполагает некоторый смысловой контейнер (или контекст) с его эпистемическими и психологическими установками. Поэтому метафора — всегда производное от этого фона»[58]. Однако и она отмечает, что в отношении контекстуальной обусловленности художественная метафора менее свободна. «Речевая» метафора (так у В. Н. Телии называется художественная метафора)

---

[56]. Балли, Ш. Французская стилистика. М.: Эдиториал УРСС, 2001, с. 227.

[57]. Телия В.Н. Типы языковых значений: Связанное значение слова в языке. М.: Наука, 1981, с. 12.

[58].Телия, В. Н. Указ. Соч., с. 12.

рождается в контексте, существует в нем и распадается вместе с ним. Проще говоря, изъяв художественную метафору из контекста, мы не всегда сможем удачно вписать ее в другое лексическое окружение.

Хотя художественная метафора может казаться невоспроизводимой, нельзя умалять значение, которое окказионализмы могут оказывать на язык. П. Кассирер по этому поводу пишет, что самые яркие метафоры приходят в язык из художественной литературы. Со временем они ассимилируются в лексико-семантической системе языка и становятся широко употребительными. В качестве примеров писателей, которые наиболее активно используют язык образов, он приводит Э. Тегнера и Г. Мартинсона[59]. Скажем также, что прозу А. Стриндберга считают новаторской не только по той причине, что он мог по-новому использовать устойчивые выражения, изменяя в них число существительных или создавая новые композиты. С помощью метафор Стриндбергу удалось «концептуализировать» (терминология Дж Лакоффа и М. Джонсона) базовые понятия в совершенно новых терминах. В этом случае, конечно, не последнюю роль сыграло то, что само общество переживало во второй половине XIX века сильные изменения. Исследователи творчества Стриндберга утверждают, что хотя он и не был первым, кто начал использовать образы из железнодорожной отрасли, но его метафоры оказались наиболее яркими и именно они смогли закрепиться в шведском языке. Например, считается, что появлением слова *tankespår 'nymu, по которым идет мысль'* шведский язык обязан именно инновации Стриндберга, который писал в романе «Красная комната» буквально следующее:

*Falander kastade i samma ögonblick med huvudet, som om han ville* ***låta tankarne växla spår****.*

*'Фаландер при этом так тряхнул головой, будто хотел* ***придать***

---

[59].Cassirer, P. Op. Cit., s. 109.

***своим мыслям иное направление*** *[Перевод К. И. Телятникова]'*[60].

Подтверждением того, что метафоры, образная составляющая которых взята из концепта *железная дорога* полностью лексикализированы и на сегодняшний день являются узуальными (общеупотребительными) элементами языка может служить то, что в рассматриваемом в данном исследовании современном романе Т. Баннерхеда встречается следующий пример:

— *Ser du inte att vi har tagit in blommor idag? sa hon och försökte byta spår.*

*' — А ты заметил, что мы сегодня сходили нарвали цветов? — произнесла она, пытаясь* ***сменить тему [досл.: поменять путь]'.***

Сам Стриндберг называл метафору «головоломкой», загадкой, над которой необходимо подумать и где должны сочетаться два понятия из совершенно разных планов содержания[61]. Метафорический образ служит для того, чтобы разъяснить некий контекст, но, по мнению Стриндберга и не только, главное в художественной метафоре не ясность и прозрачность, а эффект, который она производит на читателя, то есть её экспрессивная функция. В своих соображениях о сути и роли метафоры Стриндберг часто ссылается на Э. Сведенборга[62], для которого как для ученого метафора была по сути единственным способом объяснить некое явление. Именно в научной сфере граница между художественной и языковой метафорой наиболее зыбкая. Когда необходимо дать имя какому-то явлению люди часто прибегают к знакомым образам, аналогиям, ассоциациям (об этом говорилось в вышеприведенной цитате Ш. Балли — это свойство человеческого сознания). Часто метафора в этой сфере изначально обладает яркой образностью, то есть носит экспрессивный

---

[60].Svenska språkets yrväder / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: http://spraktidningen.se/artiklar/2012/02/svenska-sprakets-yrvader / (дата обращения: 5.12.2017)

[61].Carlson, H. G. Strindberg and the Poetry of Myth. Berkeley: University of California Press, 1982, p. 96

[62].Op. Cit., p.12

характер, но в процессе лексикализации метафора начинает выполнять чисто номинативную функцию (*Черная дыра*, *Кротовая нора* она же *Червоточина* и тд.), таким образом она становится языковой метафорой.

Для настоящего исследования важно разделять такие понятия как языковая и художественная метафора. В первом случае мы имеем в виду метафору, функцией которой является номинация. Такие метафоры чаще всего встречаются в сферах, которым присуще постоянное развитие — наука, медицина, технологии и так далее, однако широкое распространение они имеют и в обиходно-бытовом языке. В данном исследовании под **языковыми метафорами** подразумеваются любые **лексикализованные** (швед.: *döda 'мертвые' osynliga 'невидимые' frusna 'застывшие'*) метафоры, то есть выражения ставшие элементами языка, получившие отдельное значение, часто зафиксированное в словаре, и не воспринимающееся носителями как метафорические. В отличие от таких метафор, **художественная** метафора оригинальна и обладает ярко выраженной экспрессивной функцией, ее роль в основном эстетическая.

В данной работе объектом исследования являются как **художественные (авторские)**, так и **языковые** метафоры. **Номинативную функцию** выполняют языковые метафоры, поэтому примеры языковых метафор будут рассмотрены в качестве иллюстрации происходящего в шведском языке метафорического переноса из некой конкретной семантической группы на явления из другой сферы с целью расширения словарного состава языка. Кроме того, в исследуемом корпусе лексикализованные метафоры  служат основой для авторской обработки, что порождает создание новых уникальных авторских метафор.

Художественные метафоры являются ярчайшей иллюстрацией реализации **экспрессивно-образной функции** метафоры. Важно отметить также, что авторские метафоры в художественной прозе и поэзии могут быть **простыми** («одиночными», «одночленными», «изолированными»), в

которой «план выражения представлен одной единицей»[63]. Примеры подобных метафор можно обнаружить и в романе Т. Баннерхеда: *hungern* ***karvade*** *i mig 'голод* ***стругал*** *меня изнутри'; björkar med* ***sorgband*** *'березы с* ***траурными лентами'*** *; den underjordiske* ***bonden*** *'подземный* ***крестьянин'***. В **развернутой метафоре** «носителем образа является группа ассоциативно (напр., тематически или в рамках 'семантического поля') связанных единиц»[64], как следующие выражения из романа Т. Баннерхеда: ***små lampor*** *som* ***tändes*** *och* ***släcktes*** *i ett '****лампочки****, которые то* ***загорались****, то тут же* ***гасли'****,* где для описания солнечных бликов на поверхности озера используется «исходная метафора» – *lampor 'лампочки'* и «метафорическая разверстка»[65] – *tändes 'загорались' , släcktes 'гасли'*.

Таким образом, развернутые метафоры направлены на создание более яркого и «объемного» образа. Кроме того, когда исходная метафора является лексикализованной, то есть обладает «мертвой» или практически «стертой» образностью, её метафоричность может раскрыться именно в развернутой метафоре. Для данного исследования важно рассмотреть как простые художественные метафоры, так и развернутые, поскольку они иллюстрируют то, как автор использует разнообразную лексику (а также лексику какого-либо одного семантического поля) в метафорическом значении для создания ярких образов в повествовании и эмотивного воздействия на читателя.

## 1.4. Метафора, олицетворение и опредмечивание

Олицетворение, по мнению зарубежных и отечественных

---

[63].Москвин, В. П. Указ. Соч., с. 136.

[64].Там же.

[65].Там же, с. 137.

исследователей, является одним из древнейших видов метафоры. Олицетворением в русской и зарубежной традиции называют прием, при котором неодушевленные предметы, явления природы, животные наделяются свойствами и способностями людей.

Швейцарский филолог Ш. Балли отводит такому типу метафоры важную роль в языке, поэзии и сфере человеческого познания. Поскольку человечество на всех этапах своего развития имеет склонность к одушевлению предметов и явлений, метафоры, включающие олицетворения, очень распространены. Кроме того, Ш. Балли пишет, что олицетворение «в наибольшей степени обладает способностью вызывать в воображении картину, которую каждый дополняет на свой лад»[66]. Об этом говорит и В. Н. Телия, утверждая, что антропоморфность в языке — это прямое следствие такого свойства человека как антропометричность, то есть осознания себя «мерой всех вещей»[67].

По сути олицетворение — это троп, включающий в себя антропоморфную метафору. В. П. Москвин определяет олицетворение как «одушевление неодушевленных имен посредством сочетания их с антропоморфными метафорами», например, ***румяная*** *заря*, *солнце* ***смеется***, *березки* ***шепчутся***. То есть мы имеем олицетворяемое слово предметной семантики и «одушевляем», «олицетворяем» его при помощи метафоризируемых слов (определений, действий), которые принадлежат тематической сфере *человек*. Таким образом, вокруг олицетворяемого слова формируется контекст, который и «одушевляет» неживой предмет. Однако В. П. Москвин также замечает, что «антропоморфная метафора имеет олицетворяющую силу только в случае, если она живая», то есть если в ней сохраняется экспрессивная составляющая [68].

В шведском языке для обозначения олицетворения используется

---

[66].Балли, Ш. Указ. Соч., с. 227.

[67].Телия, В.Н., 1988, с. 40.

[68].Москвин, В. П. Указ. Соч.,с. 109.

термин *besjälning,* дословно — *одушевление.* Также отдельно для случаев «очеловечивания» абстрактных понятий (*вера*, *время*, *любовь*, *свобода* и тому подобное) в шведском языке употребляется термин *personifiering (personifikation)* [69]. В отечественной традиции термины *олицетворение* и *персонификация* обычно не разделяются, а при наделении абстрактных понятий свойствами живых существ используется термин *опредмечивание.* В. П. Москвин отмечает, что «одушевляющие метафоры» делятся на два «принципиально противоположных случая» — олицетворение материальных объектов (олицетворение) и олицетворение абстракций (вариант опредмечивания). Опредмечивание — это наделение абстрактных понятий свойствами *любого* материального объекта, а не только человека. Например, *время* может *лететь* или *течь* — в первом случае абстрактное понятие приобретает способности живого объекта (птицы), а во втором — неживого (реки или воды)[70]. Метафоры такого типа в первую очередь обладают когнитивными свойствами, поскольку они нацелены именно на понимание, «приземление» нематериальных понятий. Дж. Лакофф и М. Джонсон также отмечают важность опредмеченных метафор в человеческих когнитивных процессах, ведь благодаря тому, что мы можем представить абстрактные понятия в виде предметов и веществ, мы можем ссылаться на эти понятия, классифицировать их и тем самым рассуждать о них[71].

Для данного исследования важно различать такие термины, как *антропоморфная метафора*, *олицетворение*, *опредмечивание*. В первом случае речь идет именно о метафорическом переносе из семантической сферы *человек.* Под *олицетворением* понимается риторический и литературный прием, реализующийся за счет антропоморфной метафоры.

---

[69].Cassirer, P. Op. Cit., s.111.

[70].Москвин, В. П. Указ. Соч., с. 110-111.

[71].Lakoff G.,Johnson M. Metaphors We Live By. — Chicago Univ. Press, 1980, p. 24

Олицетворение выполняет в первую очередь экспрессивную функцию, поэтому «мертвые» антропоморфные метафоры не могут быть использованы в этом приеме. Антропоморфная метафора может использоваться и при *опредмечивании* абстрактных понятий, однако опредмечивание — это любая «материализация» вещей, недоступных физическому восприятию, с помощью сравнения их с *предметами*, *животными*, *человеком*. Опредмечивание играет важную роль в человеческих когнитивных процессах, а также может использоваться в качестве фигуры изобразительной речи.

Таким образом, объектом исследования в данной работе является именно антропоморфная метафора, которая может обладать как «стертой», так и «живой» образностью. Также в работе рассматриваются любые метафорические переносы из сфер предметного мира на абстрактные понятия. А олицетворение и опредмечивание рассматриваются в данной работе как варианты использования в художественной прозе антропоморфной и предметной метафоры.

## 1.5. Метафора и символ

В самом широком, не лингвистическом, смысле термин *метафора* часто употребляется в значении близком к термину **символ,** то есть «конкретный чувственный образ, осмысленный как знак абстрактного понятия»[72]. П. Кассирер отождествляет *символ* в лингвистике с понятием языкового знака[73]. И, действительно, как замечает, В. П. Москвин, «ближайшим родовым понятием для понятия 'символ' является знак». Процесс символизации В. П. Москвин определяет как разновидность

---

[72].Москвин, В. П. Указ. Соч., с. 145.

[73].Cassirer, P. Op. Cit., s. 177.

опредмечивания[74].

В. Н. Телия противопоставляет такие понятия как *символ* и *образ* и определяет первое явление как «результат попытки свести сложное именование к простому, известному и тем самым упростить коммуникативный процесс, сохраняя несколько именований одного и того же ощущения, восприятия, реакции на то, что происходит в мире и с миром»[75]. А *метафору* и *символ* В. Н. Телия разделяет по наличию у этих двух понятий экспрессивно-оценочной функции, и хотя метафора, так же, как и символ «передает сходство двух денотатов на основе общих сем (черт и функций денотатов)», она создает в большинстве случаев эмоциональный образ. В отличие от метафоры, символ не содержит оценки, «он указывает лишь на замену одного именования другим не только на образной, но и на рациональной основе».[76] Также В. Н. Телия замечает, что необходимо разделять такие понятия, как *символ* и ***коннотация.*** В широком употреблении слово *коннотация* понимается как дополнительное значение слова, часто появляющееся как результат разнообразного употребления слова в вариации контекстов. Именно коннотация несет в себе тот семантический комплекс, который выражает не нейтральное (в оценочном, эмоциональном и социальном восприятии) отношение пользующегося языком к обозначаемой действительности, что и составляет "остов" содержания категории экспрессивности»[77], при этом, как отмечалось, выше символ не несет в себе никаких эмотивных или оценочных характеристик, он сам по себе нейтрален. Коннотация является важной составляющей метафоризации, поскольку «сложность, синтетичность смысловой структуры слов, наличие в содержании любого понятия не только основных, но и второстепенных, часто скрытых

---

[74].Москвин, В. П. Там же.

[75].Телия, В. Н. Указ. Соч., с. 89.

[76].Там же.

[77].Там же, с. 29.

характеристик (коннотаций различного вида)» и именно это свойство определяет возможность возникновения метафор»[78].

Возвращаясь, к понятию *символ,* отметим, что прием символизации является неотъемлемым элементом в художественной прозе и поэзии. И именно в этой сфере наиболее трудно четко дифференцировать символизацию и метафоризацию, «поскольку оба приема имеют дело с приписыванием признака, названного словом (или выражением) другой реалии»[79]. В данном исследовании при различении этих понятий за основу взяты характеристики, выведенные В. Н. Телией: «функция символа (в том числе — и вербализованного)— замещать реалию, функция метафоры — формировать новое смысловое содержание имени»[80]. В. П. Москвин в качестве примеров из русской литературы приводит *белый парус* как символ свободы в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Парус», а также *бесов* как символ сектантов-социалистов в «Бесах» Ф. М. Достоевского[81].

Таким образом, процесс символизации в романе Т. Баннерхеда «Вóроны» в рамках данного исследования имеет смысл рассматривать исключительно относительно выбора автором заглавия романа, что будет представлено в разделе *2.2* данной работы.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Учитывая специфику данной работы, предметом исследования которой является реализация функций метафоры в художественном тексте, за основу берется классическое понимание метафоры как *имплицитного*

---

[78].Там же, с. 131.

[79].Там же, с 9.

[80].Там же.

[81].Москвин, В. П., Указ. Соч., с. 145.

*сравнения с целью эмоционального воздействия на читателя*. Однако поскольку, мы рассматриваем метафору не только в системе конкретного текста, но и в языке в целом (на примере языковых метафор), необходимо принимать во внимание такие функции метафоры как номинация и создание концептов. Учитывая этот фактор, определим метафору как *результат когнитивного процесса, представляющий собой сопоставление двух явлений на основе одной или нескольких характеристик.* В лингвистической сфере метафора реализуется в виде *дополнительных, переносных, значений слов*; в качестве *самостоятельных номинаций* (особенно характерных для научного языка), а также в качестве *авторских окказионализмов*, способных к будущей лексикализации (при условии их узуального употребления).

Для настоящего исследования интерес представляют все функции метафоры: когнитивная, номинативная, экспрессивная / эмотивная (экспрессивно-оценочная, экспрессивно-образная), поскольку в большинстве случаев метафорического переноса все эти функции находятся в тесном взаимодействии.

**Когнитивная функция** метафоры наиболее полно реализуется внутри *метафорических концептов* — систем, в которых наличие центральной метафоры способствует созданию множества побочных (производных). Производные метафоры могут представлять собой языковые метафоры, основное предназначение которых — **номинация**, то есть заполнение лакун в словарном составе языка или его расширение. Также в качестве побочных метафор могут выступать авторские окказионализмы, направленные на разнообразие языка конкретного произведения и на эмоциональное воздействие на читателя. В этом случае «стертая» образность концептуальной метафоры «возрождается».

Важнейшим качеством **экспрессивной метафоры**, выполняющей эмотивную и эстетическую функции, является наличие яркой образности, в отличие от языковых и концептуальных метафор, где образность полностью, либо частично отсутствует. Однако не все экспрессивные

метафоры направлены на создание визуального образа в воображении реципиента. Зачастую такие метафоры исключительно формируют некую оценку на основе *коннотаций*, существующих у лексемы, выбранной для переноса.

С учетом того, что в данном исследовании рассматривается способ употребления метафор в художественном тексте, важно было дифференцировать процесс метафоризации от процесса *символизации*. В литературном тексте метафора отличается от символа по двум параметрам. Во-первых, метафора в отличие от нейтрального по своей оценочной характеристике символа — эмотивна. Во-вторых, символ заменяет собой некое явление, в то время как метафора дает понятию дополнительное имя.

Для данного исследования также важна дефиниция понятий *олицетворение* (одушевление) и *опредмечивание.* В работе под этими терминами понимаются риторические и литературные приемы. При олицетворении для одушевления явлений природы и любых других неживых объектов используется *экспрессивная* антропоморфная (либо зооморфная) метафора. При опредмечивании происходит «материализация» абстрактных понятий при помощи предметной метафоры (то есть с конкретным существительным в качестве образной составляющей).

# ГЛАВА 2. МЕТАФОРЫ В РОМАНЕ Т. БАННЕРХЕДА «ВО́РОНЫ»

## 2.1. Роман Т. Баннерхеда «Во́роны»: содержание, особенности стиля

В качестве материала для данной работы был выбран текст романа «Во́роны» современного шведского писателя Т. Баннерхеда, поскольку в языке этого произведения мастерски реализуются различные изобразительные приемы. В том числе и благодаря этой особенности роман был высоко оценен шведскими критиками вскоре после его выхода в 2011 году. В том же году роман был удостоен премии им. А. Стриндберга как лучшее художественное произведение года. Многие отмечают, что, будучи дебютным, роман «Во́роны» отличается тщательно проработанным стилем и тонким психологизмом[82].

Действие романа происходит в шведской провинции Смоланд в 70-е годы прошлого века. Главным героем, от лица которого ведется повествование, является двенадцатилетний мальчик по имени Клас. Семью мальчика сложно назвать благополучной, в основном из-за того, что отец — мелкий фермер — страдает наследственным психическим заболеванием. Клас вместе с матерью и младшим братом изо всех сил стараются сохранить мир в доме и продолжают любить отца, но его болезнь, пристрастие к алкоголю, убытки в хозяйстве и недоброжелательно настроенные соседи затягивают эту семью словно в болото, которым окружен их земельный участок, в пропасть глубокого отчаяния.

---

82 .Tomas Bannerhed: Korparna / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: .http://www.expressen.se/kultur/tomas-bannerhed-korparna / (дата обращения: 12.03.2017)

Debut från vischan håller hela vägen / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: http://www.dn.se/arkiv/kultur/debut-fran-vischan-haller-hela-vagen / (дата обращения: 12.03.2017)

Korparna. Flygfärdig romandebutant / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: https://www.svd.se/flygfardig-romandebutant / (дата обращения: 12.03.2017)

С исторической точки зрения, для понимания романа важен и тот факт, что события разворачиваются во времена, когда шведское мелкое фермерство пришло в сильный упадок. В описании тех событий Т. Баннерхеду помогает его личный опыт — он рос в это время в Смоланде, что делает роман отчасти автобиографическим. На фоне общего упадка мелкого земледелия надежды отца передать когда-нибудь землю и хозяйство Класу кажутся особенно несбыточными. Сам Клас мало интересуется делом своего отца, кроме того, он озабочен тем, что замечает у себя предпосылки к возможному развитию в будущем психической болезни. Таким образом, в повествовании вырисовываются две абсолютно пессимистичные «наследственные» линии — от отца к сыну переходит постепенно умирающее хозяйство и страшная неизбежная болезнь. От довлеющего чувства безысходности Клас сбегает в лес, погружаясь там в свое любимое занятие — наблюдение за птицами.

Текст изобилует подробными описаниями внешних признаков, повадок и пения птиц, причем автор задействует как научные орнитологические термины, так и литературные художественные приемы. Образы птиц являются связующими элементами в тексте: в то время, как Клас погружается в эскапическое общение с реальными птицами, его отцу мерещится крик воронов, предвещающий надвигающуюся беду.

В целом, повествование романа балансирует на грани сновидения, галлюцинации и реальной действительности. Однако иносказательность и образность играют существенную роль и в описании реального мира, особенно в описаниях природы. Автор обращается к мистической символике, образам из библии и скандинавской мифологии, что придает произведению особую патетику, которая восходит к богатой традиции скандинавской литературы. В своих произведениях христианский символизм активно использовала, например, С. Легерлёф, также совмещая его с мифологическими аллюзиями. Само обращение к образу воронов, которое можно назвать ключевым в романе Т. Баннерхеда, является очевидной отсылкой к скандинавской, и в целом всей германской

мифологии, согласно которым вороны обладают тайным знанием и служат посланниками высших сил.

## 2.2. Символизм в заглавии романа Т. Баннерхеда «Вóроны»

Многозначительным и символичным является выбор автором заглавия романа. Несмотря на то, что текст Т. Баннерхеда изобилует орнитологическими наблюдениями главного героя, подробного описания воронов как реальных птиц в романе не приводится. Любое упоминание о них связано либо со звуковыми галлюцинациями, которыми страдает отец главного персонажа, либо с дурными предчувствиями самого мальчика, которые неразрывно связаны в его сознании с мистическими воронами. Можно предположить, что автор намеренно отказывается от описания воронов как реальных птиц, таким образом фокусируя внимание читателя исключительно на их символической и мифологической роли. И чтобы добиться этой цели автор использует не только противопоставление воронов с реальными птицами, но и употребление метафор-имён для воронов в тексте. При этом, метафоры, использующиеся как символические названия воронов, обладают специфичной мрачной патетикой (подробнее об этом в разделе *2.6*), в полном соответствии с образом этих птиц в мифологии германских народов. Учитывая все вышеперечисленные авторские решения, можно сказать, что само заглавие романа обладает сильнейшей символичностью, поскольку на первый план выводится нечто, что в повествовании упоминается лишь косвенно и метафорически. Таким образом, для того, чтобы раскрыть посыл, заложенный автором в названии произведения, необходимо обратиться к мифологической роли воронов и рассмотреть, каким образом она реализуется в романе.

Один из шведских литературных критиков предполагает, например,

что необходимо понимать образ воронов в романе как символ некой страшной балансирующей между миром животных и людей силы, а также, неизбежности злого рока[83]. Это дает нам возможность, исходя из названия романа, получить для себя ответ на один из наиболее волнующих вопросов: унаследует ли Клас печальную судьбу своего отца. Ведь финал романа при всей своей трагичности и эмоциональности остается открытым, то есть без прямого ответа на многие вопросы относительно судьбы мальчика и его семьи.

Если мы обратимся не к архаичному мифологизированному образу воронов, а к их изображению в европейской культуре более позднего времени, в качестве первой ассоциации многие назовут стихотворение Э. А. По «Ворон», опубликованное в 1845 году. Исследователь творчества Э. А. По Дж. Ф. Адамс раскрыл одну удивительную историческую подробность, которая контрастирует с общепринятым символическим восприятием воронов. Издаваемый этими птицами звук в русском языке передается в виде слова *кар*, в английском — *caw*, однако в Древней Греции и Риме для его обозначения использовалось греческое слово *cras 'завтра'*. И поскольку слово «завтра» имеет позитивные коннотации, связанные с надеждой, верой в будущее, то ворон олицетворял в древнегреческой и римской культуре оптимистический взгляд в будущее. Однако в стихотворении Э. А. По ворон произносит совершенно противоположное по смыслу слово *nevermore 'никогда'*. По мнению Дж. Ф. Адамса, Э. А. По намеренно превращает оптимистичное «завтра» в беспросветное «никогда», поскольку он, по некоторым данным, знал об этом, существовавшем в античности, взгляде на образ ворона, и в целом это позволило ему добавить в стихотворение больше горькой иронии[84].

Обратимся также к одному из более поздних произведений, в

---

83 .Rosenlund, M. Ett annat Småland / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: .http://www.nytid.fi/2011/05/ett-annat-smaland/ (дата обращения: 1.05.2017)

84. Adams, J. F. Classical Raven Lore and Poe's Raven [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: https://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1972209.htm/ (дата обращения: 1.05.2017)

котором задействуется символическое изображение птиц — повести Д. дю Морье «Птицы», вышедшей в 1952 году и вдохновившей А. Хичкока на создание одноименного фильма, ставшего культовым. При исследовании текста повести некоторые критики видят в изображении нападения на людей птиц метафору страха Европы перед постепенно захватывающим позиции власти коммунистами[85]. Таким образом, в повести Д. Дю Морье птицы также связаны с будущим, с неизвестной силой, надвигающейся извне. Однако в этом случае, птицы не представлены в виде галлюцинации или предвестия опасности, они и есть разрушающее зло.

В тексте Т. Баннерхеда отец главного персонажа олицетворяет собой старый уклад, и именно он является мишенью во́ронов-галлюцинаций, постепенно доводящих его до полного безумия, поэтому, можно предположить, что в понимании автора именно образ *во́ронов* связан со страхом перед будущим, перед неизбежной смертью в любых ее проявлениях. И именно этот экзистенциально-пессимистический посыл заложен в заглавии романа и находит свое воплощение в патетических метафорах, употребляемых в тексте. Однако, в отличие от, скажем, повести Д. дю Морье, где птицы также представляют собой несущую разрушение силу будущего, *во́роны* Т. Баннерхеда лишены материального воплощения, они «обитают» исключительно в человеческом сознании — в виде фольклора, либо в качестве изнуряющих галлюцинаций, отчего образ этих птиц в романе становится еще более зловещим, а представляемая ими сила абсолютно непобедимой.

## 2.3. Общая характеристика метафор в тексте романа Т. Баннерхеда. Принципы классификации метафор

[85].Юсев, А. «Птицы» Хичкока и ядерные ракеты времен карибского кризиса [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/465/ (дата обращения: 1.05.2017)

Богатый изобразительными средствами язык романа Т. Баннерхеда изобилует как языковыми, так и авторскими метафорами. Среди метафор, составивших корпус для данного исследования, преобладают языковые, общеупотребительные метафоры. Большинство языковых метафор в тексте обладают абсолютно стертой образностью, и, естественно, их употребление автором в романе является неосознанным, в то время как художественные метафоры — это результат творческого процесса, который направлен на формирование сюжета, стиля, настроения и других важнейших составляющих произведения.

Заранее выбранные автором тематика и стилистика текста в данном случае влияют на то, между какими сферами происходит метафорический перенос. Роман Т. Баннерхеда «Вóроны» прекрасно иллюстрирует связь между тематикой, пафосом произведения и сферами, внутри которых производится метафорический перенос.

При исследовании текста романа стало очевидно, что все оригинальные авторские метафоры направлены либо на описание психо-физических ощущений главного героя, либо на изображение картин природы и окружающего мира.

Для описания человеческих ощущений автор активно использует как языковые, так и оригинальные «температурные» метафоры, при которых происходит сопоставление человеческих чувств с температурными реакциями тела. Также для этой цели в переносном значении используется опредмечивание и лексика, описывающая различные физические воздействия и реакции, а также несколько примеров одушевления неживых объектов, когда человеческим органам приписываются действия и ощущения живых существ.

Для описания природы изобразительным языком используется такой приём, как олицетворение, и в нем зачастую автор обращается не только к частям тела, действиям и чувствам человека, но и к предметам человеческого быта. Также при описании явлений и предметов, окружающих главного героя, автором заимствуются наименования из

метафизических сфер: автор использует лексику из области религии, мифологии. А также Т. Баннерхед задействует конкретные существительные, имеющие прочные ассоциации со смертью, погребением или трауром.

Все авторские экспрессивные метафоры в романе объединяют три сферы — человеческие реакции и переживания (автор использует лексику из этой сферы в качестве как предметной, так и образной составляющей), насыщенная яркими картинами жизнь природы (сюда же можно включить и физические реакции, выступающие в роли образной составляющей) и образы из сферы человеческой культуры, в том числе ритуальной. И таким образом, с помощью изобразительного языка автору удается максимально ярко и доступно описать те сферы, которые являются наиболее трудными для объяснения.

В данном исследовании для объединения и описания метафор из текста Т. Баннерхеда за основу берется классификация по ***семантическому*** признаку. Как пишет В. П. Москвин, двуплановость метафоры обуславливает несколько параметров и направлений семантической классификации метафор. Большинство приведенных им вариантов базируются на связи ***вспомогательного*** и ***основного*** субъекта, то есть соответственно образной и предметной составляющих[86]. Для данного исследования была выбрана группировка метафор «по тематической принадлежности вспомогательного субъекта (иначе говоря — в соответствии с тематической соотнесенностью сравнения, лежащего в их основе)»[87].

Таким образом, функциональные особенности метафор рассматриваются с точки зрения семантического компонента лексики, взятой в качестве образной составляющей метафоры. При этом, внутри каждой группы метафор, отобранных по семантическому признаку,

---

[86].Москвин, В. П. Указ. Соч., с. 112-113.

[87].Там же, с. 113.

проведено разделение по «степени целостности языковой формы»[88], то есть по признаку наличия или отсутствия образности. Введение этой категории позволяет нам рассмотреть как языковые метафоры с полностью «стершейся» образностью, так и «оживленные» при помощи авторской обработки выражения, а также абсолютно оригинальные авторские метафоры.

## 2.4. «Температурные» и «физические» метафоры в описании человеческих ощущений

Поскольку роман Т. Баннерхеда проникнут глубокой философией, тонким психологизмом и затрагивает экзистенциальную проблематику, автор отводит важную роль описанию психо-физических ощущений героя. Метафорические выражения, целью которых является передача психических и телесных ощущений главного героя составляют бóльшую часть (около 60 процентов) корпуса исследуемых в данной работе метафор. Для описания человеческих ощущений автором используются метафоры, образная составляющая которых выражена лексемами, изначальное значение которых связано с температурными и физическими реакциями. Необходимо отметить, что простые (нераспространенные) «температурные» и «физические» метафоры в романе Т. Баннерхеда не являются авторскими, однако, беря за основу существующие в шведском языке лексикализованные (включая концептуальные) метафоры такого типа, автор подвергает их переосмыслению, художественной обработке, результатом которой становится «оживление» лексикализованных образов в развернутых метафорах.

[88].Там же, с.133.

На самом деле, для описания чувств в большинстве языков существуют целые метафорические системы, которые формируются на основе концептуальных метафор. Подтверждение этого замечания можно найти и в исследованиях лингвистов, и в рассуждениях и сочинениях писателей. Например, израильский писатель М. Шалев так описывает свои соображения по этому поводу: «Ни в одном языке нет специальных слов, описывающих боль. Невозможно описать цвет, вес и размер боли. Поэтому люди вынуждены говорить: это как молоток, который стучит в моей голове, это как будто тебя колют иголкой. То есть боль можно описать только через сравнения и метафоры»[89].

Текст Т. Баннерхеда ярко иллюстрирует, что в шведском языке, как и в русском, важную роль для описания ощущений играют так называемые «температурные» метафоры. Некоторые исследователи анализируют употребление подобных метафор в отношении некоего конкретного чувства. Например, Л. Мелин подробно рассматривает систему метафор *жар-холод* в контексте эротических переживаний. Однако он замечает, что эти две сферы (*огонь* и *чувства)* могут принимать самые разнообразные формы, поэтому такие выражения всегда уместны и популярны, и чем чаще они используется, тем крепче становится связь между двумя семантическими группами[90]. Таким образом, Л. Мелин акцентирует внимание на разнообразных возможностях в описании именно межличностных отношений с помощью «температурных» метафор. Заметим также, что метафоры такого типа являются неотъемлемой частью политического дискурса, например, *холодная война* (англ: *cold war,* швед: *kallt krig), горячие дебаты (* англ: *hot debate,* швед: *het debatt)* и тому подобное.

---

[89].Шалев, М. О селедке, «Лолите» и метафорах боли / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL:http://family.booknik.ru/articles/kak-ya-provyel-detstvo/meir-shalev-o-seledke-lolite-i-metaforakh-boli / (дата обращения: 12.03.2017)

[90].Melin, L. Op. Cit. s. 31-32.

**Языковые «температурные» и «физические» метафоры.** В художественной прозе Т. Баннерхеда существующие в шведском языке «температурные» и «физические» метафоры используются для описания ощущений главного героя в стрессовых ситуациях, это может быть реакция организма на внешние воздействия, а также глубинные экзистенциальные переживания.

Способ употребления подобных метафор в тексте романа Т. Баннерхеда можно определить как лаконичные комментарии, вписанные в повествование и не подвергающиеся авторской обработке. Здесь задействуются простые метафоры, в которых образная составляющая представляет собой глаголы, описывающее различные физические явления и воздействия. Если переводить такие языковые метафоры на русский язык дословно, внутри у главного персонажа может всё *пузыриться, кипеть, комковаться, качаться, стучать*, а также *делать кувырки*. Все эти метафоры являются элементами шведского языка. Например, глагол *slå volter 'делать кувырки' / 'переворачиваться'* может использоваться с существительными, обозначающими внутренние органы: *сердце, желудок, кровь* и так далее. Однако в исследуемом корпусе все подобные глаголы в метафорическом смысле употребляются не с названиями составляющих организма, а в безличных предложениях с формальным подлежащим *det*:

| | |
|---|---|
| *Det **vinglade till** i mig* | *Внутри меня всё **пошатнулось*** |
| *Det **klumpade** sig i magen* | *В животе **[досл.: образовывались комки]*** |
| *Det **bubblade** i mig* | *Внутри меня всё **пузырилось*** |
| *Det som **sjuder** i mig* | *Внутри меня всё **кипит*** |
| *Det började **gunga** i mig* | *Внутри меня всё **закачалось*** |
| *Det **slog volter** i mig* | *Во мне всё **[досл.: кувыркалось]*** |
| *Det **bultade** i öronen* | *В ушах **стучало*** |

| | |
|---|---|
| *Det* ***snörde åt*** *i halsen* | ***досл.:*** *На шее* ***затянулся шнурок*** *(об ощущении удушья)* |
| *Det började* ***krypa*** *i mig* | *Внутри меня всё начало* ***содрогаться*** |
| *Det* ***isade till*** *i mig* | *Внутри у меня* ***всё заледенело*** |

Для верного семантического толкования указанных выше лаконичных метафор, необходимо учитывать контекст, в котором они реализуются. В зависимости от окружения может меняться предметная составляющая метафоры, то есть при одной и той же образной составляющей, указывающей на некое ощущение главного героя, первопричины (подразумеваемые эмоции) этой психической или телесной реакции могут быть разные. В тексте Т. Баннерхеда подобные вариации наиболее очевидны в эпизодах, где в переносном значении для описания чувств героя фигурирует глагол *bubbla 'пузыриться' / 'кипеть'*. Рассмотрим все три фрагмента, в которых автор использует данную метафору:

*1) Och vi sprang med höga knän, liksom på tå genom tjockan av maskrosor och gräs bort mot lövridån på andra sidan, jag baklänges med vindan i handen och ögonen på draken […].*

*— Så här högt har jag aldrig flugit, ropade jag.*

*— Får jag prova?*

*Det var så* ***det bubblade i mig****. Min drake och Pelle Bula vill flyga*[91].

*'И мы бежали вприпрыжку, почти не касаясь земли, сквозь толщу травы и одуванчиков к завесе из листьев на той стороне пастбища, я бегу спиной вперед, ухватив ветер и не спуская глаз с воздушного змея […].*

*— Так высоко он еще ни разу не поднимался, — крикнул я.*

[91].Т.В., 47-48.

*— Можно мне?*

***Я затрепетал от этих слов [досл.: всё внутри запузырилось / закипело].*** *Пелле Була хочет запустить моего воздушного змея.'*

*2) Hon tog vinet och skålade med sig själv.*

*Snart ska jag nudda din arm, få känna hur len den är i verkligheten. Men då måste du lova att inte resa dig och gå din väg.*

***Det bubblade och slog volter i mig.*** *Det finns inget som är svårt längre, ingenting som tar emot, inga hårda kanter någonstans. Allt är så* ***mjukt*** *och fint här, bara runda mjuka hörn överallt*[92]*.*

*'Она взяла вино и приподняла бутылку, будто чокаясь.*

*Еще чуть-чуть и я коснусь твоей руки, почувствую, насколько мягка твоя кожа. Но пообещай, что ты не встанешь в тот же момент и не уйдешь.*

*Внутри у меня* ***всё бурлило и переворачивалось****. Нет больше никаких сложностей и неприятностей. Мне так* ***уютно [досл.: мягко]*** *и хорошо, все острые углы срезаны.*

*3) Jag la henne på rygg pch drog ner underbyxorna, vred upp armarna bakom huvudet och snurrade benen ett i taget så att hälarna pekade mot taket som på en gymnast. I skåran mellan benen hade hon ett likadant hål som i munnen. Jag körde fyrtumspiken i hålet […].*

*Hon låg likadan […] blundade ändå bara med det ena ögat, det andra stirrade uppfordrande på mig som om det var något fel med henne.*

*Det där som* ***bubblade*** *och* ***sjöd*** *i mig.*

*- Blunda då! Skrek jag till. Blunda och gör som jag vill!*

*Jag kände inte igen min röst*[93]*.*

*Я положил её [куклу] на спину и стянул с неё трусики, заложил ей руки за голову и повернул ноги так, что пятки торчали вверх, как у*

---

[92].Т.В., 136.

[93].Т.В., 253.

*гимнастки. Как и во рту у нее, в углублении между ног была проделана дырочка. Я сунул туда гвоздь […].*

*Она лежала как ни в чем не бывало […] лишь один глаз закрылся, а вторым она многозначительно пялилась на меня, будто что-то с ней было не так.*

*Нечто во мне* ***бурлило*** *и* ***кипело****.*

*- Закрой глаза! - закричал я, - Закрой и делай, что я говорю!*

*Я не узнавал свой собственный голос.*

Мы видим, что глагол *bubbla* в переносном значении применяется автором романа в трех эпизодах, где приводятся различные по своему воздействию на героя события. Однако очевидно, что во всех трех фрагментах автор стремится передать эмоциональное возбуждение персонажа, то есть переполняющие его чувства, причем как в контексте событий, имеющих положительную окраску (примеры *1,2*), так и при обстоятельствах, где герой проявляет себя довольно агрессивно (пример *3*). При этом автор намеренно не уточняет, какие именно эмоции переполняют главного персонажа, хотя грамматически в шведском языке такая возможность существует: в шведском толковом словаре примером, иллюстрирующим переносное значение глагола *sjuda 'кипеть'*, является выражение *sjuda* ***av raseri*** *'кипеть* ***от ярости****'*. Учитывая все вышеперечисленные факторы, можно сказать, что в данном случае, у языковых метафор *bubbla* и *sjuda* отсутствует категория оценки: они могут употребляться для описания интенсивности эмоций как позитивных, так и негативных (в отличие от русских эквивалентов *бурлить / кипеть*, которые в узуальном употреблении имеют негативные коннотации: *услышав об этом, я просто вскипел*.

В целом для прозы Т. Баннерхеда конкретизация чувств главного героя при описании их метафорическим образом не характерна. Как видно из указанных выше примеров, автор приводит в тексте некое событие, сильно воздействующее на персонажа, и описывает реакцию героя на

обстоятельства исключительно при помощи комментариев, выраженных средствами художественной выразительности. Только в одном эпизоде автор конкретизирует, какие именно эмоции вызывают «температурные» ощущения:

*4) Jag la cykeln i vägkanten och gick runt på baksidan av sågen, älgade ut i alträsket och blev genomblöt upp över ank larna innan jag hunnit halvvägs fram till hålet.*

*[…]*

*Det gungade till där jag satt.* ***En ström rusade genom mig, varm och kall*** *om vartannat. E****n isande hetström av längtan och fasa****.*

*'Я положил велосипед на обочину, зашел за лесопильню, ринулся сквозь болото, поросшее ольхой, и не пройдя и половины пути до ямы, промочил ноги по самые щиколотки.*

*[…]*

*Земля, на которой я сидел, качнулась.* ***По мне пронесся поток, одновременно горячий и холодный. Леденящий жаркий поток тоски и ужаса****'.*

С помощью средств художественной выразительности автор делает акцент не на первоначальной эмоции, а на психо-телесных ощущениях, вызванных неким событием. Отказываясь от конкретных наименований тех или иных эмоций, Т. Баннерхед не ограничивает ход мысли читателя и таким образом позволяет реципиенту самому при помощи контекста и метафорических выражений прочувствовать состояние главного героя.

Информация о том, какая именно эмоция подразумевается при использовании метафоры такого типа, может быть заложена не только в контексте (как в вышеуказанных примерах), но и в самом значении лексемы. Например, использование глагола *isa 'заледенеть'* в переносном значении подразумевает описание состояния страха, ужаса:

*— Åska innan utsädet är i jorden, sa hon, det kan inte annat än föra olycka med sig.[...] Och nu vet du det med! Sist det hände blev jag änka samma höst.[...]*

*Det* ***isade till*** *i mig.*

*'Наконец она шагнула ко мне и положила руку мне на плечо, словно хотела доверить мне какой-то секрет.*

*— Если гроза случается до того, как семена в земле, — произнесла она, — быть беде. […] Теперь и ты это знаешь! В последний раз когда так было, я той же осенью овдовела.*

*Всё во мне* ***заледенело'****.*

При использовании этого глагола автору необязательно конкретизировать, какое именно чувство вызвало у героя такую реакцию, так же, как, например, при употреблении в русском языке выражения *кровь* ***стынет*** *в жилах*. Поскольку в самом значении выражения заложен смысл *испытывать ужас*, излишним будет при его использовании указывать, какая именно эмоция вызывает такую реакцию (*кровь стынет* ***от страха***).

Языковые «температурные» метафоры в шведском языке могут использоваться не только для передачи определенных эмоций (как в примере *4* — для описания реакции организма на страх) или их интенсивности (как в случаях с глаголом *bubbla*), но также для иллюстрации наличия или отсутствия рассудительного подхода к ситуации и насколько человек в принципе подвержен влиянию эмоций. В этом соотношении понятие *холодный* выражает отсутствие эмоциональности, а *горячий* — яркое её проявление. В русском языке эту метафорическую связь можно проиллюстрировать следующими выражениями: *холодная / горячая голова*, *горячая кровь / хладнокровный.*

В романе Т. Баннерхеда встречается только один пример, включающий метафору *kall 'холодный'* в вышеупомянутом смысле: в эпизоде, где главный герой, заметив, что кукушка разорила гнездо зарянок,

одновременно испытывает угрызения совести, поскольку он допустил подобное, и оказывается перед дилеммой, должен ли он как-то исправить положение или оставить всё как есть:

*5) Och den ofödda göken? Som skulle kunna leva ett helt fågelliv om du inte blandar dig i.*

*Vem är du att råda över liv och död?*

*Jag* ***blev kall****. Låter jag allting vara så lägger rödhaken äggen hon har kvar och ruvar […]. Tar jag bort gökägget så märker rödhakarna att något inte är som det ska […]*[94].

*А что будет с этим нерожденным кукушонком? Ему ведь предстоит прожить свою птичью жизнь, если ты не вмешаешься.*

*Кто ты такой, чтобы распоряжаться жизнью и смертью?*

***Я решил рассуждать холодно [досл.: стал холодным]****. Если я оставлю всё как есть, зарянка примет подкинутое яйцо и высидит его […]. А если уберу яйцо, то зарянки заметят, что чего-то не хватает […].*

Другой вид языковых метафор, не подвергшихся авторской обработке — опредмечивание мыслительного процесса, при котором мысли представляются как некие физические объекты в человеческой голове, которые могут перемещаться, множиться, совершать различные действия:

| | |
|---|---|
| *Tankarna* ***korsade sig*** *vilt* | *Мысли судорожно* ***[досл.: перекрещивались] наслаивались друг на друга*** |
| *Tankarna* ***tumlade runt*** *I min* ***överhettade*** *hjärna* | *Мысли* ***метались*** *внутри моего* ***разгоряченного*** *мозга* |

[94].Т.В., 66.

| | |
|---|---|
| *Tankarna* ***hade börjat trassla*** *ihop sig* | *Мысли* ***начали путаться*** |

В тексте романа автор использует три глагола, которые позволяют «материализовать» ощущения главного персонажа во время мыслительного процесса. Подобное видение мыследеятельности как движения неких элементов (а иногда и живых существ) в мозге в принципе свойственно людям, поэтому оно находит отражение во многих литературных текстах и во многих языках. Например, в английском языке существует несколько вариантов подобных глаголов, которые в переносном значении употребляются с существительным *thought 'мысль'* :

*a thought* ***strikes*** *someone 'мысль* ***ударяет'***

*a thought* ***crosses/enters someone's mind*** *'мысль* ***пересекает / входит в*** *сознание'*

*someone's thoughts* ***wander*** *'мысли* ***блуждают'***[95].

**Языковые «температурные» и «физические» метафоры в авторской обработке.** Кроме простых языковых метафор, включающих «температурные» и «физические» глаголы и прилагательные, автор использует возможность обработки лексикализованных средств художественной выразительности, создавая при этом более «объемные», насыщенные образы. Пример подобной авторской модификации содержит в себе пример *4*: ***En ström rusade genom mig, varm och kall*** *om vartannat. En* ***isande hetström*** *av längtan och fasa* ***'По мне пронесся поток,*** *одновременно* ***горячий и холодный. Леденящий жаркий поток*** *тоски и ужаса'*. В этом фрагменте автор совмещает две языковые «температурные» метафоры (*холод / лёд – ощущение страха, ужаса; жар — интенсивность эмоций*) и опредмечивание, «материализацию»,

---

[95] .Macmillan Dictionary / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: http:// www.macmillandictionary.com/dictionary/british/thought_1/ (дата обращения: 2.05.2017)

ощущений при помощи существительного *ström 'поток' / 'течение'* . Опредмечивание чувств при помощи этого существительного встречается в романе в еще одном эпизоде:

*6) Jag vände mig på mage och slöt ögonen, sköt in händerna under ljumskarna, gned dem sakta fram och tillbaka mot det lena pyjamastyget och andades i långa tag. Jag* ***blev varmare och tyngre inuti****, som ett oförklarigt lugn hade kommit över mig.*

***Varma, mjuka strömmar*** *i en.*

***Ränder av magma*** *genom armar och ben.*

***Forsen som väller fram och fattar eld***[96]*.*

*'Я перевернулся на живот и закрыл глаза, подложил руки под бедра и стал неспешно поглаживать их сквозь мягкую ткань пижамы, медленно и глубоко дыша. Мое тело* ***внутри становилось всё теплее и тяжелее****, на меня словно снизошло необъяснимое спокойствие'.*

***Теплые, приятные [досл.: мягкие] потоки*** *внутри.*

*Дороги [досл.: полосы]* ***лавы*** *по рукам и ногам.*

***Вытекающий поток, поглощающий огонь.***

Как и в русском, в шведском языке у слова *поток*, кроме первоначального значения «стремительно текущей водной массы»[97], есть и переносное, которое обозначает «непрерывную серию неких событий». Единственным примером этого существительного в переносном значении в шведском толковом словаре служит слово *flyktingström 'поток беженцев'*. В шведско-английском словаре в качестве иллюстрации переносного значения этого существительного дается выражение *en ström*

---

[96].Т.В., 220.

[97] .Словарь Ожегова / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: .http://slovar-ojegova.888news.name/pp/26926-%CF%CE%D2%CE%CA.html (дата обращения: 28.04.2017)

*av ord 'поток слов'*[98]. Кроме того, в обоих словарях указывается, что слово *ström* служит названием для движения электричества: *elström 'поток электричества' / 'электрический ток'*. Таким образом, в этом случае автор берет за основу характеристики лексико-семантического варианта слова *ström* (стремительность движения, непрерывность, текучесть) и применяет их в виде метафорического переноса для описания психических и физических ощущений главного героя, дополняя его «температурными» характеристиками, что можно считать авторским решением. По такому же принципу автор использует существительное *forsen 'бурный поток',* близкое по значению слову *'ström'*. Отметим также, что кроме «температурных» метафор в примере *6* присутствует характеристика — концептуальная метафора — *mjuk 'мягкий'*. В шведском языке прилагательное в переносном значении используется для оценки некоего явления или события: *mjuk 'мягкий'* означает *приятный по воздействию, уютный, лишенный напряжения*. В этом же значении это прилагательное встречается в эпизоде, описанном в примере *2*.

Ярчайшей иллюстрацией переосмысления и обработки внутри метафоры-концепции (которую может воспроизвести любой носитель языка) является то, как Т. Баннерхед модифицирует «температурные» метафоры, являющиеся частью метафорической концепции *огня*. В качестве самого простого примера можно привести два выражения, которые автор использует для описания чувства приливающей к голове крови (когда лицо заливается румянцем):

*Kinderna* ***glödde*** [языковая метафора]

***'Щеки горели'***

↓

*En* ***eld*** *om kinderna* [авторская метафора]

***'Огонь*** *на щеках'*.

---

[98].Norstedts svensk-engelska ordbok. / [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: https://ne.ord.se/ordbok/svensk-engelsk/s%C3%B6k/str%C3%B6m (дата обращения: 28.04.2017)

Здесь автор двумя разными способами, при помощи языковой и авторской метафор, передает понятие *румянец*. Для создания авторской метафоры за основу берется языковая — *kinderna glöder 'щеки горят / полыхают'*. Поскольку любая метафора, где в качестве образной составляющей задействована лексика из тематической группы *огонь,* является концептуальной[99], автор имеет возможность использовать для метафорического переноса лексику из данного семантического поля и создать новую производную (побочную) метафору.

В своем обращении к концептуальной метафоре *огня* автор также использует в переносном значении существительные, означающие вещества, которые воздействуют на температурную чувствительность человека. В примере *6* такую авторскую обработку иллюстрирует метафора *ränder av* ***magma*** *genom armar och ben 'дороги [досл.: полосы]* ***лавы*** *по рукам и ногам'*. Также в одном из наиболее насыщенных средствами художественной выразительности эпизоде (который будет подробно рассмотрен далее) автор приводит выражение ***saltsyran brann*** *i bröstet 'в груди* ***горела соляная кислота****'*.

Подобные производные метафоры (а также указанная выше ***en eld*** *om kinderna*) отсылают к первоначальной метафоре, включающей множество характеристик. В указанных выше примерах автором переосмысляется ключевое, универсальное, сопоставление *огня* с несколькими явлениями и характеристиками*:* насыщенность по цвету или чувствам (*kinderna* ***glöder,*** *ränder av* ***magma*** *genom armar och ben),* раздражающие ощущения в теле (*жжение =* ***saltsyran brann*** *i bröstet).*

Такие авторские решения «оживляют» лексикализованные, «мертвые» образы и являются иллюстрацией того, как концептуальные метафоры служат основой для расширения словарного состава языка.

---

[99].Москвин, В. П. Указ. Соч., с. 114.

Также один из фрагментов в тексте иллюстрирует то, как автор при создании уникальных образов ориентируется на концептуальную метафору, которую определить несколько сложнее, чем рассмотренную выше базисную метафору *огня*:

7) *Ute på vägen var det så oändligt tyst och stilla att jag blev stående och bara väntade på att något skulle hända, en jakthund börja skälla eller en motorsåg rivas i gång, ett bösskott gå av.* ***Något som kunde sticka håll på den dånande tystnaden, klyva diset mitt itu som en yxa av nu***[100].

*'На улице было так беспредельно тихо и спокойно, что я остановился в ожидании какого-нибудь действия — лая охотничьей собаки, звука заведенной мотопилы или выстрела из дробовика —* ***чего-нибудь, что могло бы проткнуть дыру в этой оглушительной тишине, что здесь и сейчас могло бы, словно топор, расколоть туман****.'*

Суть взятой здесь за основу концептуальной метафоры состоит в том, что такие нематериальные явления, как *тишина* или *туман*, при некоторых обстоятельствах представляются в человеческом сознании как объекты, обладающие физическими свойствами, например, как в указанном выше фрагменте, плотностью. И данное авторское решение передается исключительно при помощи глаголов физического воздействия, которое применимо исключительно к материальным объектам: *sticka hål 'проткнуть дыру' ; klyva itu 'разрубить пополам'.*

В романе Т. Баннерхеда встречается еще одна яркая иллюстрация авторского «раскрытия», «оживления», лексикализованной метафоры, основанной на сравнении ощущения с объектом, обладающим физическими свойствами. В шведском языке для описания различных ощущений используется слово *deg,* первое значение которого — *'место',* также оно может означать любую тягучую массу, напоминающую по

---

[100].Т.В., 308-309.

консистенции дрожжевое тесто, опару. В качестве примера переносного значения этого слова в шведском толковом словаре приводится следующее предложение: *Hon hade* ***deg*** *i knäna dagen efter tjejmilen 'На следующий день после марафона она чувствовала* ***[досл.: тягучую массу / тесто ]*** *в колене'.* В романе два раза употребляется переносное значение этого слова, однако у Т. Баннерхеда эти чувства связаны с психологическими переживаниями героя.

В одном случае автор конкретизирует это ощущение, превращая существительное *deg* в композит *oros****deg*** *'****тягучая масса*** *беспокойства'.* В этом эпизоде автор дает развернутую метафору, в которой с помощью образа *тяжелой перекатывающейся массы* автор передает состояние крайней тревоги у персонажа:

8) *Det malde i huvudet. En* ***tung orosdeg vältrade sig genom natten, rullade genom mig*** *som om vårt hus hade varit ett herrelöst skepp på oändlighetens svarta hav.*

*'Мысли без конца сменяли друг друга.* ***Тяжелая масса беспокойства накатывала сквозь ночь и проходила через меня****, словно наш дом превратился в бесхозный корабль, блуждающий по черному морю бесконечности.'*

Во втором случае употребления этого существительного в переносном значении автор «раскрывает» образ: *En* ***deg*** *i magen,* ***ältad fram och tillbaka*** *'****Тесто*** */* ***тягучую массу*** *в животе* ***месили*** *из стороны в сторону'.* С помощью глагола *älta 'месить'* автор делает прямую отсылку к первоначальному значению слова, то есть «оживляет» лексикализованный образ, и раскрывает те физические свойства денотата, которые послужили основой для сравнения: тягучесть, плотность, вязкость и так далее. Такое решение позволяет автору создать более объемный образ, ярче передать ощущения персонажа и тем самым сильнее воздействовать на читателя.

Итак, рассмотрев данную группу метафор из исследуемого корпуса, можно заключить следующее:

Автор при описании чувств и ощущений главного героя опирается на универсальное сравнение различных реакций человеческого организма с температурными и физическими явлениями. Автор использует метафоры, являющиеся элементами шведского языка, и на их основе создает оригинальные метафоры, простые и развернутые. Поскольку основой для создания оригинальных метафор в тексте являются определенные метафоры-концепты, примеры из данного раздела иллюстрируют реализацию не только экспрессивной роли метафоры в литературном тексте, но и её когнитивную функцию.

## 2.5. Метафорический перенос из семантических групп *человек; предметы человеческого быта и культуры*

**Языковые антропоморфные метафоры.** Если говорить не о художественной прозе, а о языке в целом, то метафорический перенос названий, связанных с понятием *человек* является распространенным способом номинации. Г. Н. Скляревская по этому поводу пишет, что «при перенесении "человеческих" названий на предметы окружающей действительности, метафора недолговечна — образ скоро стирается, и слово становится единственным наименованием». В качестве примеров из русского языка она приводит выражения *ручка двери*, *ножка стола*, *горлышко бутылки*. Такие примеры метафорического переноса Г. Н. Скляревская называет антропоморфизмами [101].

Подобные антропоморфизмы встречаются в большинстве мировых языков, поскольку, без сомнения, антропоморфная метафора представляет собой метафору-концепт, причем архетипного типа, уходящую корнями вглубь истории развития общества.

---

[101].Скляревская, Г. Н. Указ. Соч., с 109.

В тексте Т. Баннерхеда можно встретить, например, такие примеры языковых метафор, являющихся антропоморфизмами и обладающие абсолютно «стертой» образностью:

| | |
|---|---|
| ***Nerver (nerbanor)*** *hos löv* | ***Жилки*** *листьев* |
| *Drakens* ***skelett*** | ***Скелет (каркас)*** *воздушного змея* |
| *Hand**rygg*** | ***Тыльная сторона [досл: спина]*** *ладони* |

Эти примеры могут служить иллюстрацией тому, что, несмотря на наличие среди антропоморфизмов универсальных архетипов, в разных языках существуют свои варианты метафорических переносов. И этот факт необходимо учитывать при переводе с одного языка на другой. Так, например, невозможно дословно перевести шведский композит *hand**rygg*** на русский язык. Шведское слово *rygg*, изначальное значение которого *'задняя часть туловища',* в последствии стало употребляться для обозначения задней части целого множества предметов (*stolsrygg 'спинка стула'*, *boksrygg 'корешок книги ', sågrygg 'задняя кромка пилы'*), в отличие от русского *спина,* уменьшительно-ласкательную форму которого используют только для обозначения частей некоторых элементов мебели и одежды (*спинка кресла, спинка пиджака*).

В литературе такие метафоры не используются автором для художественной окраски текста, поскольку в антропоморфизмах отсутствует экспрессивная функция и они обладают абсолютно «стертой» образностью. В романе Т. Баннерхеда также не встречается случаев авторской обработки подобных антропоморфизмов, при которой они могли бы выполнять экспрессивную функцию за счет «оживленной» образности.

Лексикализованные антропоморфные метафоры могут служить не только наименованиями предметов, но и обозначать действия и реакции. Однако при исследовании конкретных текстов часто бывает сложно

сказать однозначно, является та или иная метафора, обозначающая действие, языковой или художественной. Многие такие выражения, если они не зафиксированы в словаре в качестве одного из значений слова, то есть как полностью лексикализованные метафоры, находятся на грани между экспрессивной художественной метафорой и выражением со «стертой» образностью. В таком случае на функцию метафоры будет влиять и ее окружение.

Скажем, фраза из романа *myggor sjöng 'комары пели'* не является окказионализмом, поскольку изредка встречается в шведскоязычных текстах. Однако намного более распространенным вариантом будет вариант *myggor surrar 'комары жужжат'*. Поскольку выражение *myggor sjunger* не является обиходным, нельзя сказать, что глагол *sjunga* выполняет здесь номинативную функцию, как, например, в случае с *пением* птиц. Здесь метафора не имеет экспрессивной составляющей, она дает название явлению, как и в случае с выражением *telefontrådar* ***sjunger*** *'телефонные провода* ***гудят [досл: поют]****'*, несколько раз встречающемся в романе Т. Баннерхеда.

В романе можно найти и другие примеры полностью лексикализованной антропоморфной метафоры, выраженной глаголом, например, фразы, в которых глагол *gapa 'широко открывать рот'* употребляется в сочетании с неодушевленными предметами. Для перевода этого глагола в таких случаях подходит русский глагол *зиять,* являющийся также лексикализованной метафорой, поскольку его первым значением также было *'зевать; широко раскрывать рот, пасть'* (на сегодняшний день устаревшее):

| | |
|---|---|
| *Sals fönstren* ***gapade*** *tomma* | *Окна в зале* ***зияли*** *пустотой* |
| *Fågelholkarna* ***gapande*** *med tomma hål* | *Скворечники с* ***зияющими*** *пустотой дырами* |

Итак, подобные языковые антропоморфные метафоры выполняют функции номинации и, следовательно, метафорический перенос в таких случаях становится источником полисемии. Данные примеры приведены здесь исключительно для иллюстрации этого языкового явления, поскольку выше указанные метафоры не используются автором для авторской модификации.

**Авторские антропоморфные метафоры.** Функции антропоморфной метафоры не ограничиваются исключительно номинативной. В художественной прозе и поэзии одушевление окружающего мира является важным стилистическим инструментом и воспроизводится с помощью экспрессивной метафоры. Шведская литературная традиция, естественно, не является исключением, поэтому многие авторы активно используют в своих произведениях олицетворение для описаний природы (*naturbesjälning*[102]).

Тематика и специфика рассматриваемой в данной работе прозы обуславливает наличие множества примеров олицетворения природных явлений. Изученный текст изобилует обширными, полными образов описаниями природы. Особенность этих картин окружающего мира состоит как раз в том, что в них отражаются особенности характера героя — его погруженность в собственный внутренний мир и ощущение одиночества среди людей. Именно при помощи «одушевления» природы в произведении раскрывается эскапический настрой главного персонажа. Герой в произведении обращается к растениям и птицам, как к людям (*Men du då, din ynkliga lilla blåklocka! Ska du behöva stå där och blomma för dig själv vid den här tiden på året? 'Бедный маленький колокольчик, и ты здесь? Чего же ты взялся тут цвести совсем один в это время года?'*), приписывает явлениям природы человеческие реакции и эмоции. Таким образом, метафора, включающая олицетворение, может быть инструментом не только для создания красочных картин природы, особого

---

[102]. Limbach, G. Universums änglar: Om isländskt bildspråk i svensk översättning:kandidatuppsats— Lund., 2011, s. 10.

настроения в произведении, но и для изображения психологического портрета героя.

При использовании олицетворения в художественном тексте авторы часто используют антропоморфную метафору, выраженную глаголом. В этом случае неодушевленные предметы или явления приобретают манеру поведения, способности, реакции или навыки человека. Так в изученном нами материале в отрывках с описанием леса встречаются такие примеры:

| | |
|---|---|
| *Hannen* ***flöjtade*** *och* ***sjöng*** | *Самец [дрозда]* ***насвистывал, словно флейта,*** *и* ***пел*** |
| *En trast* ***rullade sin flöjt*** | *Дрозд переливчато* ***играл на флейте*** |
| *Kungsfåglar* ***tisslar*** | *Корольки* ***шепчутся*** |
| *Honblommorna* ***ståtade*** | *Пестичные цветки* ***красовались*** |
| *Grenarna* ***neg till*** | *Ветви* ***присели в реверансе*** |
| *Granar* ***lystrar****,* ***väntar*** | *Ели* ***прислушиваются, ждут*** |

Ш. Балли замечает, что олицетворение «в наибольшей степени обладает способностью вызывать в воображении картину, которую каждый дополняет на свой лад». Метафоры-олицетворения активно лексикализируются, но язык постоянно пополняется новыми метафорическими выражениями такого типа. Кроме того, благодаря поэтическому языку «мертвые» образы перерабатываются, возрождаются и на их основе создаются полные, целостные картины, подобные аллегориям. Ш. Балли отмечает, что здесь идет речь именно об авторской переработке, то есть «развернутые картины не рождаются готовыми в

обиходной речи»[103].

Среди указанных примеров такую авторскую переработку иллюстрируют выражения *hannen* ***flöjtade*** *och sjöng* и *en trast* ***rullade sin flöjt***. В лексикализованной метафоре *flöjta 'петь или свистеть, как флейта'* по сути образные характеристики не «стерлись» — в его значении заключено сравнение со звуком флейты. И на основе семантических характеристик этого глагола автор создает более яркий художественный образ-олицетворение (*en trast* ***rullade sin flöjt*** *'дрозд* ***переливчато играл на флейте'***), который позволяет не только разнообразить язык произведения, но и эмоционально воздействовать на читателя.

В романе Т. Баннерхеда используются и развернутые метафоры, в которых рисуются целые картины из *жизни* природы. Однако в данных примерах реакции и движения неодушевленных явлений не очеловечены, а скорее приравнены к повадкам животных. Такие описания сильно контрастируют с нейтральными наблюдениями за природой и производят особо яркое эмоциональное воздействие на читателя. Так, например, Т. Баннерхед передает исполненные паники мысли главного героя о том, что в разыгравшуюся непогоду находящееся рядом с его домом болото может затопить всё в округе. Болото здесь может отождествляться с образом некоего мифологического зверя:

*9) Svarta klyftor som* ***har väntat*** *i hundratusen år på att få öppna sig och äntligen* ***svälja*** *alltihop,* ***svepa med sig*** *allt som finns. […] torven som bara* ***begraver*** *och* ***bevarar***[104].

*'Черная бездна,* ***томившаяся*** *на протяжении сотен тысяч лет, вот-вот распахнется и наконец-то* ***поглотит*** *всё вокруг,* ***окутает*** *собой всё на свете. […] болото, которое просто* ***похоронит*** *и* ***будет***

---

[103].Балли, Ш. Указ. Соч., с. 233.

[104].Т.В., 321-322.

***сторожить'***.

Данный пример контрастирует с нейтрально-образными метафорами, включающими олицетворение, приведенными ранее, поскольку здесь все употребляемые глаголы вкупе создают образ, имеющий негативные коннотации. Это происходит в том числе и за счет совмещения, в целом нейтральной, но в данном контексте негативно окрашенной лексики (*vänta 'ждать / ожидать', svälja 'проглатывать', bevara 'сторожить', svepa med sig 'окутывать'*) с глаголом, относящимся к сфере *человеческая ритуальная культура* и имеющим четко негативные коннотации: *begrava 'хоронить'*.

Однако в романе Т. Баннерхеда олицетворение, выраженное антропоморфной или зооморфной метафорой, используется не только в случаях описания природы, но и для передачи телесных ощущений персонажа. В таких вариантах чувства и внутренние органы выполняют человеческие действия и приобретают реакции живых существ. Однако в романе встречаются только три подобные метафоры. Два раза в виде коротких неразвернутых комментариев, где первая метафора описывает чувство голода, а вторая — жажды: *hungern* ***karvade*** *i mig 'голод* ***стругал*** *меня изнутри'; tarmarna* ***skrek*** *av uttorkning 'кишечник* ***кричал*** *от истощения'*. Третий пример олицетворения (одушевления человеческих ощущений при помощи зооморфной метафоры) является частью насыщенного средствами художественной выразительности фрагмента — описания ощущений персонажа после съеденного им ядовитого гриба. При этом автор совмещает метафоры, включающие олицетворения, с глаголами «температурной» и «физической» лексики в переносном значении (*törsten* ***flämtade*** *'жажда* ***пылала'*** */* ***vrängs*** *magen* ***ut och in*** *'желудок* ***выворачивает'*** */* ***sprängs*** *hjärnan* ***i småbitar*** *'мозг* ***разрывается на мелкие кусочки'*** */ inälvorna* ***förtvinar*** *'внутренности атрофируются' / konvulsionerna* ***gick i vågor*** *genom mig 'конвульсии* ***волнами проходили*** *по мне') :*

*10) Jag vaknade med* ***vilddjur*** *i tarmarna.* ***Utsvultna kräk som kramade och vred för att få i sig de sista dropparna, vasstandade käftar som ryckte och slet och skulle ha sitt av mina förpestade inälvor.*** *Jag kravlade bort till tälöppningen och körde fingrarna i halsen […].*

*Tältet och marken gungade infernaliskt. Hela skogen. Saltsyran brann i bröstet. Hjärnan* ***skvalpade och vred sig i plågor.*** *[…] Konvulsionerna gick i vågor genom mig,* ***högg tag och gav efter, kramade åt och mattades av, kom och gick utan slut,*** *som otröstliga gråtattacker. Törsten flämtade som en jordbrand som ulmar och brinner i det oändliga […].*

*[…] Nu vrängs magen ut och in. Nu sprängs hjärnan i småbitar. Inälvorna förtvinar som maskar i öknen*[105]*.*

*Проснулся я* ***[досл: с дикими животными*** *в кишках****]. Изголодавшиеся зверюги вцепились*** *в мой кишечник, чтобы* ***выжать из него последние капли. Острозубые пасти хватали и извивались, чтобы заполучить себе по кусочку моих отравленных внутренностей.***

*Я вылез в проем палатки и запустил пальцы в рот […].*

*Палатка и земля сотрясались, будто проваливаясь в ад, вместе со всем лесом. В груди горела соляная кислота. Мозг* ***бурлил и извивался в муках. […]*** *Конвульсии волнами проходили по мне, то* ***усиливая хватку, то ослабляя, сжимали и отпускали, без остановки то наступали, то уходили,*** *словно неконтролируемые приступы плача. Жажда пылала, как огонь в центре Земли, горящий без конца […].*

*[…] Теперь желудок начало выворачивать. А мозг взрывался, разлетаясь на маленькие кусочки. Внутренности отмирали, как червяки в пустыне.*

Здесь мы видим, как автор создает развернутую метафору-олицетворение при помощи ассоциативной лексики, семантически

---

[105].Т.В., 326.

связанной с существительным, выступающим в качестве образной составляющей *kräk 'зверюги' / 'скот' : utsvultna 'изголодавшиеся'; krama 'сжимать'; rycka 'дергать' ; slita 'рвать' ; ' vasstandade käftar 'острозубые пасти'* .

Олицетворение и одушевление в любых видах является сильным художественным приемом, наиболее существенно воздействующим на восприятие читателя. И в указанном выше варианте автор использует свойства этого тропа, чтобы наиболее ярко и точно передать физические ощущения главного персонажа. Это и является основной целью подобных решений, и, хотя они и передают определенный образ, они не созданы для визуализации и лишь косвенно направлены на создание некой картины в воображении читателя, основная же их функция — экспрессивная. Здесь же за счет использования исключительно негативно окрашенной лексики реализуется и оценочная функция метафоры.

Кроме приписывания неодушевленным объектам реакций и действий живых существ, олицетворение может реализовываться с помощью определений. В романе единственным таким примером, включающим прилагательное, является фраза *de* **skäggigaste** *gammelgranarna 'самые* ***бородатые*** *старые ели'.* Сюда же можно отнести метафору-определение, созданную автором с помощью композита *nål***öron** *(hos granarna) 'иголки-****уши*** *(у елей)* где первый компонент (*nål 'иголки'*) — это образная составляющая, а второй (*öron 'уши'*) — предметная. Отметим, что по степени эмотивного воздействия на читателя первый пример оказывается явно слабее, потому что здесь, в отличие от второго примера, метафорический перенос происходит исключительно на основе сходства формы и текстуры предметов (*борода у человека — ветви елей*). Во второй же метафоре происходит перенос по сходству функций, а поскольку, неодушевленные предметы, в данном случае *ели*, не имеют способности к слуховой деятельности, то здесь происходит одушевление не с помощью создания визуального образа, а на более глубоком уровне: деревья представлены как группа живых существ, способных воспринимать

информацию извне.

И благодаря наделению окружающего мира человеческими реакциями и качествами, автору удается передать целый спектр переживаний главного героя. Олицетворение в художественной литературе способно приблизить мир природы к человеку, сделать его более понятным и наполнить смыслами, которые помогают человеку существовать в этом окружающем мире. Однако в то же время, одушевляя неживые явления природы, автору удается передать мистический ужас и трепет, который издревле люди испытывали перед неизведанным миром.

Этот эффект достигается в романе также с помощью метафор, в которых предметам и явлениям природы даются метафорические наименования, связанные с деятельностью человека. Например, яркой иллюстрацией такого метафорического переноса является авторское определение *червяка* как *подземного* ***крестьянина*** *'den underjordiske* ***bonden****'*. В тексте романа также встречается несколько поэтических определений *воздушного змея.* Одно из них можно перевести как ***повелитель*** *просторов 'viddernas* ***härskare****',* само обращение к образу *повелителя, властителя* считается архетипным концептом, поскольку во многих языках эта метафора рождает ряд производных (швед.: *ordning härskar i landet 'в стране господствует порядок' ; det råder brist på arbeten 'царит безработица' ; англ.: silence reigned 'воцарилась тишина').*

В романе автор с особой мистической патетикой обращается к образу *ворона*. Традиция мифологизации этой птицы настолько древняя и богатая, что заслуживает отдельного исследования, также, как было сказано в разделе *2.2,* в образе *во́рона* символически заключен основной посыл произведения. В этой связи метафоры, связанные с образом ворона будут рассмотрены далее более подробно. Здесь же отметим, что в романе автор от лица главного героя определяет эту птицу такими архетипными названиями, как ***мыслитель 'tänkare'***, ***посланник 'sändebud'***, ***курьер 'kurir'***, ***сторож 'väktare'.***

Автор также при упоминании леса употребляет метафору, в которой

в качестве образной составляющей использует концептуальное понятие комнаты. ***Den gröna kammaren*** *som ingen vet om* '***зеленая комната****, о которой не знает никто'* – именно так главный персонаж определяет место в лесу, куда он сбегает от своей семьи. Если рассматривать этот метафорический перенос как выполненный на основе сходства функций, то автор стремится через это сравнение передать *лесу* ярчайшее свойство комнаты — полную замкнутость. При том, что понятие *лес* часто имеет негативные коннотации, связанные с неизвестностью, опасностью, за основу берутся позитивные коннотации, относящиеся к понятию *комнаты* — защищенность, закрытость от внешнего мира. С помощью этой метафоры, в которой название предмета из сферы *дом* переносится в сферу природа, автор не только передает чувство доверия персонажа к лесу, но и его отчуждение от дома и семьи. Здесь же автор с помощью контекста раскрывает и другие возможные коннотации, существующие у понятия *комната* — закрытость и, следовательно, секретность. Далее по тексту, базируясь именно на этой коннотации, автор создает развернутую метафору для описания чувства прозрения, которое переживает герой:

*Jag hade fått vara med om något som jag aldrig upplevt förut, gläntat på dörren till ett hemligt rum, fått en glimt av något som ingen annan ska känna till*[106]

*'Мне удалось приобщиться к тому, с чем я еще не сталкивался,* ***приоткрыв дверь в некую загадочную комнату****, я подглядел тайну не предназначенную для чужих глаз'.*

Таким образом, мы видим, как разные коннотации одного и того же архетипного образа используется автором для описания явления окружающего мира и для визуализации абстрактного понятия, относящегося к человеческим когнитивным процессам.

В описаниях окружающего мира, встречающихся в мировой

---

[106].Т.В., 312.

художественной литературе, авторы зачастую обращаются не только к человеческим частям тела, действиям и чувствам, чтобы изобразить картины природы, но и, как в рассмотренном выше примере, к предметам человеческого быта. Так Т. Баннерхед активно использует названия музыкальных инструментов для описания издаваемых птицами звуков и описывает, например, птичий окрас и форму листьев растений с помощью предметов из человеческого обихода:

| | |
|---|---|
| ***Indianmålning*** *hos en kricka* | ***Раскрас индейцев*** *речной утки* |
| *En blåmes med extra tjock* ***ögonbindel*** | *Лазоревка с особенно широкой* ***глазной повязкой*** |
| *Ormbunks****paraplyer*** | ***Зонты*** *папоротника* |
| *Vildgässens* ***trumpeter*** | ***Трубы*** *диких гусей* |

При описании звуков птиц (*лесного королька* в примере *11* и *кукушки* — пример *12*) с помощью сравнения их с материальными предметами наиболее интересны следующие авторские решения:

*11) Jag formade munnen till ett o och övade några gånger för mig själv […].*

*— Ko-koo!*

*Ingenting.*

*Jag ställde mig upp och försökte igen. […]*

Och han svarade! *Två* ***ljudbollar hade slungats iväg med den osynliga jätteslangbellan, högt och klart över åkrar och hult***[107]***.***

*'Я сложил губы буквой «о» и пару раз потренировал звук про себя […].*

*— Ку-ку!*

*Тишина.*

[107].Т.В., 63-64.

*Я встал на ноги и попробовал снова. […]*

*И он [самец кукушки] ответил! Два* ***звуковых шара выпустили из невидимой гигантской рогатки, высоко и метко пролетели они прямо над полями и рощами.'***

*12) trädpiplärkans* ***fallande tonparaply 'ниспадающий [досл.: зонт из звуков]*** *лесного королька'*

В этих двух примерах происходит опредмечивание нематериального понятия *звук*, и такие объемные и сложные образы особенно сильно воздействуют на воображение читателя и помогают наиболее живо передать то, что сложно описать вербально, следовательно, можно сказать, что здесь реализуется как экспрессивная, так и когнитивная функции метафоры.

В романе также встречаются описания, включающие олицетворение (*ljuset* ***kramade*** *mina ögon hårdare och hårdare)*, сравнения и распространенную метафору (***små silverlampor*** *som* ***tändes*** *och* ***släcktes*** *i ett* ***'лампочки****, которые то* ***загорались****, то тут же* ***гасли'****)*, в которых наиболее ярко иллюстрируется, как в человеческом сознании рождаются ассоциации, связанные с образами из современной жизни (*улица, лампочки, пузырьки шипучки*), при описании картин первозданной природы:

*13)* ***Strålgatan*** *vidgades till ett gnistrade* ***ljusregn****, hela sjön* ***fylldes av miljoner small silverlampor som tändes och släcktes i ett****, bländande skarpa och liksom sparkande* ***som kolsyrebubblor*** *i vattnet. Ljuset* ***kramade*** *mina ögon hårdare och hårdare,* ***tvingade locken att sluta sig***[108].

***'Сияющая дорога [досл: улица]*** *переходила в* ***искрящийся дождь****,*

[108].Т.В., 265-266.

*всё озеро наполнилось* ***миллионом серебристых лампочек, которые то загорались, то тут же гасли****, резали глаза светом и, казалось, потрескивали в воде,* ***как пузырьки в шипучке'***

*14) Solens bländande* ***glittergata*** *tvärs över sjön, från strand till strand,* ***som en bro av ljus****. […] den* ***följde mig*** *vart jag gick. […] Simma i* ***solgatan*** *så långt du kan*[109].

*'Озеро пересекала* ***яркая дорога [улица] из солнечного света****, протянувшаяся от берега к берегу,* ***словно мост****. […] она* ***следовала за мной****, куда бы я ни направился. […] Заплыви по* ***солнечной дороге*** *так далеко, насколько хватит сил'.*

При исследовании данной группы метафор были рассмотрены примеры реализации антропоморфной (зооморфной — в некоторых случаях) метафоры в таких литературных приемах, как олицетворение и опредмечивание. При этом, авторские метафоры данного типа обладают ярко выраженной экспрессивной функцией, поскольку наиболее сильно воздействуют на воображения читателя за счет своей образности.

## 2.6. Метафорический перенос из семантической сферы *мифология, религия*

На протяжении всего текста автор нагнетает настроение повествования, подводя читателей к трагическому финалу. Этот эффект достигается не только за счет прямых описаний переживаний и предчувствий главного героя, но и за счет патетических метафор, в которых используются образы из скандинавской мифологии и христианства (включая ритуальную культуру), аллюзии на неотвратимую

---

[109].Т.В., 211.

смерть и мученичество. Кроме **языковых** метафор, не играющих особой роли в создании религиозной патетики в тексте, автор использует метафоры **образные**, которые не только эмоционально воздействуют на читателя, но и помогают ему ярче представить тот или иной момент в повествовании. Особую выразительную функцию выполняют такие **экспрессивные** метафоры, которые не направлены на создание визуального образа, а существуют в тексте исключительно для раскрытия символически-мифологических значений, заложенных в явления, описываемые в романе (метафоры-наименования *во́рона*).

**Языковые метафоры.** В первую очередь нужно отметить, что в европейских языках существуют архетипные концептуальные метафоры, апеллирующие к идеям и понятиям из христианской религии. Так, например, в диалогах в романе Т. Баннерхеда используются понятия *рая* и *ада* для описания мест и ситуаций невероятно приятных и невыносимых соответственно.

15) - *De som trivs i skolan får* ***ett helvete*** *sen i livet, sa han*[110].

- *У тех, кому нравится в школе, после нее начнется* ***ад****, - сказал он.*

*16) - […] Jag tycker det verkar helt underbart. Rena* ***paradiset****. Eller hur Veronika? […]*

- *Ett* ***paradis*** *för granar kanske*[111].

- *[…] По-моему, всё выглядит прекрасно. Просто* ***рай****. Тебе так не кажется, Вероника? […]*

- *Если только* ***рай*** *для ёлок.*

Как видно из приведенных примеров, эти языковые метафоры используются носителями языка в бытовых ситуациях. Метафоры очень ёмко и точно передают отношение говорящего к определенным условиям и

---

[110].Т.В., 50.

[111].Т.В., 148

ситуациям, то есть выполняют не только номинативную, но и оценочную функцию, однако они обладают практически «стертой» образностью. В романе концептуальные метафоры *ада* и *рая* используются только в указанных выше примерах и не подвергаются авторской обработке.

**Авторские экспрессивно-образные метафоры.** В романе Т. Баннерхеда сюжетная линия насыщена яркими аллюзиями на смерть и мученичество. Автор вкрапляет в повествование трагические и возвышенные образы, причем он использует их для описания абсолютно бытовых ситуаций и обыденных предметов, что позволяет ему передать экзистенциальный ужас, которым пропитано существование главного персонажа. При этом все подобные метафоры направлены на изображение некой визуальной картины в воображении читателя. Например, так в романе описывается момент, когда главный герой обедает со своей семьей и замечает, как с висящей над столом липкой ленты в кувшин с молоком падает муха:

*17) I detsamma föll en fluga från* ***dödens spiral*** *och landade mitt i mjölkbringaren, blev liggande hjälplös på rygg och sprattlade i den* ***vita brunnen***[112].

*И в тот же момент одна из мух со* ***спирали смерти*** *упала прямо в кувшин с молоком и, лежа на спине, беспомощно начала барахтаться в этом* ***белом колодце****.*

Также тревожные предчувствия героя находят свое выражение в его наблюдении и за внешностью отца, и за картинами природы:

*18) I pannan hade han en bred svart rand av svett och damm där mössan suttit,* ***en gloria*** *av Korpmyrens stoft*[113].

---

[112].Т.В., 21.

[113].Т.В., 36.

*На лбу, на том месте, где у него до этого сидела шапка, виднелась черная полоса от пота и пыли —* ***нимб*** *из здешней грязи.*

*19) Björkar med* ***sorgband****! […] En utdöd fågelkör och släta vita stammar med svarta band. […] Spindelvävarnas droppande* ***svepningar*** *tätt över marken […]*[114].

*А вон и березы с* ***траурными лентами****! […]* ***Вымерший хор*** *[о скворечниках] и гладкие белые стволы с черными полосами. […] Сочащийся* ***саван*** *паутины плотно окутал землю […].*

В указанных выше примерах исключительно с помощью использования в метафорах лексики имеющей негативные коннотации, связанные со смертью, мученичеством (*gloria 'нимб'*), атрибутикой погребения и траура, автору удается при описании обыденных картин поддержать общую мрачную, пессимистичную тональность произведения.

**Авторские экспрессивно-оценочные метафоры.** В романе ключевым элементом является изображение *во́рона* как предвестника смерти. При упоминании этой птицы в контексте мифологии немедленно вспоминаются во́роны скандинавского верховного бога Одина — Хугин и Мунин. Имя первого с древнеисландского переводится как *'мысль',* а второго — *'память',* таким образом они не только служили посланниками Одина, но и воплощали в себе его качества.[115] Будучи к тому же богом войны, верховный бог Один косвенно коррелирует с гибелью, однако и вне этой связи во́роны у многих народов ассоциируются со смертью, поскольку являются стервятниками, а также благодаря их черному, «траурному», оперению.

Т. Баннерхед использует эти особенности мифологизированного образа *во́рона*, когда приводит в романе подряд несколько метафор, определяющих эту птицу:

---

[114].Т.В., 309.

[115].Turville-Petre, E. O. G. Myth and Religion of the North: The Religion of Ancient Scandinavia. — New York: Weidenfeld and Nicolson, 1964, p. 58.

| | |
|---|---|
| *Sårens hök* | *Ястреб увечья* |
| *Ödemarkens olycksbringare* | *Несчастье [досл.: тот, кто приносит несчастья] пустоши* |
| *Den småländska gamen* | *Стервятник Смоланда* |
| *Pockers kolfärgade kurir* | *Угольно-черный курьер дьявола* |
| *Skördemannens sändebud* | *Посланник смерти [досл. жнеца]* |
| *Liktågens väktare* | *Сторож похоронных процессий* |
| *Den ramsvarta fågeln från helvetet* | *Черная птица из ада* |

Автор усиливает намек на архаичный образ этих птиц, завершая в тексте указанное выше перечисление восклицанием на древнеисландском: *Hrafn! 'Ворон!'*[116]. Кроме того, важной характеристикой в подобных метафорах является сама форма (подробнее об этом в разделе *2.7*). Далее в тексте Т. Баннерхед использует и прямую отсылку к образам воронов из скандинавской мифологии, когда дает еще два метафорических определения, в одном из которых апеллирует к образу Одина:

| | |
|---|---|
| *Odins sotsvarta tänkare* | *Смоляной мыслитель Одина* |
| *Dödens oannonserade sändebud* | *Нежданный посланник смерти* |

Введение в текст подобных патетических метафор предназначено не для описания реальных птиц, то есть создания некоего визуального образа, а для экспрессивного воздействия на читателя путем отсылки к мифическим составляющим образа *во́рона* (подробнее об этом в разделе *2.2*). Таким образом, можно сказать, что здесь реализуется экспрессивно-

[116].Т.В., 113.

оценочная функция метафоры, поскольку в указанных примерах четко передаются негативные коннотации, связанные с понятиями *гибели, беды, разорения*.

Кроме того, данные метафоры позволяют автору дать дополнительную характеристику главному персонажу. На протяжении всего романа читатель может заметить, что главный герой, несмотря на свой юный возраст, обладает глубокими познаниями в самых разных областях. Язык, которым главный герой описывает события и свои переживания, раскрывает его рефлексирующую тонкую натуру и его способность улавливать скрытые связи между явлениями, которые он наблюдает и о которых узнает из литературы. Таким образом, метафоры такого типа отображают образ мыслей, опыт и особенности восприятия мира персонажа.

В целом, отметим, что, заимствуя для метафор образы из мифологии и атрибутов смерти, автору наиболее ярко удается выразить буквально апокалиптический ужас перед будущим, которым охвачен главный герой романа. Автор на протяжении всего романа использует экспрессивную метафору, апеллирующую к мистическим сторонам бытия, чтобы развить в повествовании идею предопределенности человеческой судьбы и чтобы подвести читателя к трагической кульминации. Важнейшим элементом в тексте являются экспрессивные метафоры-имена, с помощью которых автор вводит в роман символически-мифологический образ воронов, являющийся «остовом» данного произведения.

## 2.7. Роль генитивной метафоры в тексте романа Т. Баннерхеда

В метафорах-наименованиях *во́рона*, рассмотренных в разделе *2.6,* важную экспрессивную роль играет не только семантическая сфера, из которой берутся образы для переноса, но и грамматическая форма. Речь

здесь идет о *генитивных* метафорах, то есть они включают в себя абстрактное или конкретное существительное либо имя собственное в родительном падеже. Т. Баннерхед использует генитивные метафоры не только для определения *во́рона,* но и в качестве наименований для *воздушного змея*:

| | |
|---|---|
| *Viddernas härskare* | *Повелитель просторов* |
| *Gudarnas sändebud* | *Посланник богов* |
| *Fåglarnas fågel* | *Птица птиц* |

Такой способ определения объекта — через указание на его принадлежность другому предмету — сам по себе архаичен, поскольку отсылает к элементам древнескандинавской поэзии. Речь идет о кеннингах, которые М. И. Стеблин-Каменский определяет следующим образом: «кеннинг (исл. *kenning* буквально — *'обозначение'*) — это замена существительного обычной речи двумя существительными, из которых второе определяет первое, т. е. перифраз типа «конь моря» (т. е. корабль) или «сын Одина» (т. е. Тор)»[117]. Главной особенностью кеннингов *эддических* М. И. Стеблин-Каменский называет их традиционность, они не придумывались для конкретной ситуации, а существовали в языке в готовом виде. Чаще всего кеннинги представляли собой «просто констатацию общеизвестного факта» (например, каждому было известно, что Тор — сын Одина). И даже в случае, когда кеннинг включал в себя метафору (*конь моря*), она также была типична, «трафаретна». М. И. Стеблин-Каменский также отмечает, что «о традиционности образов, заключенных в эддических кеннингах, свидетельствует также то, что многие из них были характерны и для древнеанглийских кеннингов (так, в древнеанглийской поэзии обильно представлены кеннинги «раздаватель колец» и «конь моря»), и, следовательно, они восходят к эпохе германской

[117].Стеблин-Каменский, М. И. Эддическая поэзия. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: https://norse.ulver.com/articles/steblink/literature/eddic.html / (дата обращения: 6.12.2016)

общности»[118].

В романе автор использует большинство генитивных метафор для отсылки к мифологизированному образу *во́рона* (генитивные метафоры, заменяющие наименование *воздушного змея,* встречаются в тексте 3 раза, *во́рона* — 9 раз). Английский специалист по древнеисландской литературе Г. Тервилл-Петре, изучив множество текстов *скальдической* поэзии, в которой, в отличие от *эддической*, кеннинги отличаются большей художественной разнообразностью, выделяет несколько возможных метафорических названий для *во́рона*[119]:

| | |
|---|---|
| *Oðinn's greedy hawks (древнеисл: átfrekir Óðins haukar)* | *Жадные ястребы Одина* |
| *Ygg's seagull (Yggjar már)* | *Чайка Игга [одно из имен Одина]* |
| *Ygg's swan (Yggs svanr)* | *Лебедь Игга* |
| *Gaut's cuckoo (Gauts gaukr)* | *Кукушка Гаута [одно из имен Одина]* |
| *Corpse-goose (nágagl)* | *Трупный гусь* |
| *Corpse cuckoo (hræva gaukr).* | *Трупная кукушка* |

При сравнении метафор, которые Т. Баннерхед использует в романе для *воронов,* с указанными кеннингами из скальдической поэзии сходство становится очевидным. Однако, необходимо отметить, что это подобие заключается в основном в *форме* метафорических выражений, поскольку

118.Стеблин-Каменский, М.И. Там же.

119.Turville-Petre, E. O. G. Op. Cit., p. 58-59.

Т. Баннерхед в большинстве случаев использует образы не из древнескандинавской мифологии, а из культуры более позднего времени. Кроме конкретного географического названия — провинции Смоланд, где происходит действие романа, автором также задействуются христианские образы: *дьявол* (*'pocker'*), *похороны* (*'liktågen'*) и персонифицированное изображение смерти в виде *жнеца* (*'skördemannen'*), распространившееся в Европе в эпоху Высокого Средневековья[120].

Таким образом, мы видим, что автор определяет *во́рона* через сочетание наименований, связанных с его мифологизированным образом (*посланник*, *мыслитель*, *стервятник*) с названиями более поздних культурных явлений, пришедших из христианства.

Необходимо добавить, что генитивная метафора является также важным элементом и в христианских текстах. Метафоры такого типа встречаются и в Ветхом Завете, и в современных проповедях, в том числе и на шведском языке[121]. О. В. Костанда отмечает, что в подобных метафорах главный компонент — это либо «конкретные существительные (чаще всего отражающие культуру и повседневную жизнь человека или явления природы)», либо абстрактные существительные. А в качестве определяющего, «зависимого», компонента активно используется имя Бога, часто в сочетании с дополнительным определением главного компонента, например: *Guds öppna famn 'открытые объятия Божии'*[122].

В любом случае, определение, выраженное генитивной метафорой, воспринимается как характеристика текстов в возвышенном стиле, будь то древние эпические произведения или религиозные проповеди. И, как мы видим, в художественной литературе такие метафоры используются для придания особой патетики произведению. Особенно когда, как в романе Т.

---

[120].Store Norske Leksikon [Электронный ресурс]. - Режим доступа: URL: https://snl.no/d%C3%B8d_-_folketro / (дата обращения: 25.2.2017).

[121]. Костанда, О. В. Назывные и экспрессивно-образные метафоры в современном шведском языке. СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2009, с. 97.

[122].Там же.

Баннерхеда, главные и зависимые компоненты в генитивных метафорах выражены словами, семантическая и стилистическая составляющая которых также коррелирует с текстами в высоком стиле. Таким способом повествованию задается особый, степенный, тон. Подобные метафоры некоторым образом «утяжеляют» текст, настраивая читателя исключительно на серьезное восприятие всего происходящего в романе.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Проанализировав корпус метафор из романа Т. Баннерхеда, можно заключить, что большинство метафор составляют языковые, неоригинальные, метафоры, однако не все лексикализованные метафоры обладают полностью стершейся образностью, особенно это актуально для языковых метафор, рассмотренных в разделе *2.4*. Поскольку направленность данных выражений связана с передачей человеческих ощущений при помощи сравнения их с неким тепловым или физическим воздействием, они неизбежно эмотивно воздействуют не реципиента. Наличие категории образности у этих выражений позволяет автору создавать собственные метафоры, а также развернутые метафоры с оригинальной «метафорической разверсткой».

Важнейшим элементом с точки зрения формирования уникального стиля и тональности произведения являются авторские метафоры, обладающие яркой экспрессией и эмотивностью. Экспрессивная метафора реализуется в тексте в основном при помощи олицетворения и опредмечивания. Т. Баннерхед использует олицетворение в большинстве случаев для «одушевления» природных явлений, но также встречаются единичные случаи описания ощущений главного персонажа, где внутренним органам и чувствам приписываются реакции и действия

живых существ. Антропоморфная метафора также выражается в присваивании явлениями природы «человеческих» наименований, которые в основном являются архетипными. Использование экспрессивной антропоморфной метафоры не только обогащают прозу яркими картинами природы и позволяют читателю представить их наиболее живо, но также помогают автору раскрыть внутренний мир персонажа, от лица которого ведется повествование.

С помощью опредмечивания автор ёмко и лаконично передает такие абстрактные понятия, как ощущения главного героя и звуки птиц. Косвенное опредмечивание позволяет автору придать нематериальным явлениям (*туман*, *тишина*) физические характеристики.

Если в авторских метафорах из разделов *2.4* и *2.5* в большинстве случаев оценочная характеристика не столь явная (за исключением метафор, включающих негативно окрашенную или, наоборот, патетическую лексику), то в метафорах из раздела *2.6* четко прослеживается наличие оценочной функции метафор. Авторские метафоры, где в качестве образной составляющей представлена лексика, имеющая негативные коннотации *смерти, мученичества, траура,* тесно связаны с темой и тональностью повествования. Такие метафоры играют важную роль для поддержания философской и психологической составляющей романа. Метафоры из раздела *2.6* четко делятся по признаку наличия или отсутствия у них экспрессивно-образной функции: метафоры, с помощью которых описываются окружающие главного героя предметы и явления, нацелены на создание некой картины, которую читатель может визуализировать в воображении, в то время как метафоры-наименования *во́рона* предназначены исключительно для отсылки к символической роли этих птиц. Метафоры-имена, созданные для упоминания воронов, играют ключевую роль в тексте, поскольку они отсылают к основной символической идее, заключенной в произведении. Дополнительные характеристики такие метафоры приобретают за счет формальных признаков, поскольку генитивные метафоры являются

характерным элементом архаичных и религиозных текстов, обладающих высокой патетикой. Таким образом, исследуемый материал иллюстрирует, что экспрессивно-оценочная функция метафоры реализуется не только с помощью лексико-семантических, но и формальных признаков.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования методом сплошной выборки метафор из романа Т. Баннерхеда «Вóроны» был получен и проанализирован корпус, состоящий из 260 единиц.

Целью исследования было выяснить, какие функции выполняет метафора в системе языка и каким образом эти функции реализуются в

конкретном тексте, то есть рассматривался семантико-прагматический аспект метафоры.

При анализе теоретической базы исследований метафоры было установлено, что лингвистически метафора реализуется в виде *дополнительных, переносных, значений слов*; в качестве *самостоятельных номинаций* (особенно характерных для научного и научно-популярного языка), а также в качестве *авторских окказионализмов*, способных к будущей лексикализации (при условии их узуального употребления).

Материал исследования позволил рассмотреть все функции метафоры: когнитивную, номинативную, экспрессивную (экспрессивно-оценочную, экспрессивно-образную). В работе была предложена классификация метафорических выражений по семантическому признаку. Также внутри тематических групп метафорические выражения были рассмотрены с точки зрения отсутствия или наличия образности. Выработанная классификация, а также методы контекстуального, стилистического и частотно-статистического анализа позволили сделать следующие выводы:

1) В романе Т. Баннерхеда большинство метафор является языковыми (лексикализованными), среди которых особую роль играют языковые метафоры, образность которых не является полностью «стертой», предназначенные для описания телесных и психических ощущений персонажа. В целом, метафоры, используемые для этой цели в тексте, являются наиболее многочисленными (около 60 процентов всех метафор), что подчеркивает общий психологизм произведения. В случае с простыми метафорами автор в качестве образной составляющей использует глаголы, означающие различные физические и температурные воздействия и реакции. Большинство таких метафор предназначено для описания самих ощущений и эмоций, а также для передачи интенсивности эмоций, причем как положительных, так и отрицательных, присутствует также единственный пример метафоры, передающей отсутствие эмоциональности героя в конкретной ситуации. В тексте встречаются

единичные примеры опредмечивания и одушевления мыслительного процесса при помощи метафор действия, что также не является оригинальным авторским решением. В группе метафор, предназначенных для описания психо-телесных ощущений, представлено большинство примеров авторской обработки языковых метафор, «оживляющей» их образность. Кроме того, вариантами авторской обработки концептуальных «температурных» и «физических» метафор можно назвать создание оригинальных развернутых метафор, с ключевой метафорой в виде конкретных существительных, денотаты которых обладают температурными и физическими характеристиками Таким образом, примеры из текста Т. Баннерхеда иллюстрируют, что авторская обработка лексикализованных метафор возможна, если метафора обладает не полностью «стертой» образностью. В таком случае автор обращается к характеристикам лексемы, выступающей в роли образной составляющей, и на их основе создает оригинальные метафоры или дополняет языковые метафоры оригинальной «разверсткой», что позволяет разнообразить язык произведения. В целом именно при авторской обработке языковых метафор наиболее ярко реализуется **когнитивная** роль метафоры, поскольку модификация метафоры раскрывает характеристики, послужившие для сравнения двух явлений.

2) **Экспрессивная** функция метафоры наиболее полно реализуется в авторских оригинальных метафорах, которые способны эмотивно воздействовать на читателя, создавая в воображении некий образ или вызывая отрицательную либо положительную реакцию. Специфичной особенностью исследованного текста является тот факт, что тема и патетика произведения по сути диктуют, между какими семантическими сферами производится метафорический перенос. Так, психологизм произведения поддерживается при помощи не только «температурных» и «физических» метафор, но олицетворения природы (а также ощущений и внутренних органов). Поскольку в данном романе большое внимание уделяется субъективным, отмеченным внутренними переживаниями и

характером главного персонажа, описаниям природных явлений, использование олицетворения важно для характеристики главного героя. В романе Т. Баннерхеда олицетворение в большинстве случаев происходит за счет метафор действия, что позволяет перенести на неодушевленные явления функции и реакции живых существ. Особенность олицетворения заключается в том, что в нем реализуются **экспрессивно-образная**, а также **экспрессивно-оценочная** функции (в тех случаях, когда используемая в качестве образной составляющей лексика имеет четко негативные или позитивные коннотации).

3) Прагматическую ценность текста также формирует прием опредмечивания нематериальных явлений, примеры которых в тексте немногочисленны, но своеобразны. Опредмечивание используется автором в тексте для образной (чисто эстетической) передачи таких явлений, как *человеческие ощущения*, *звук, свет*. Также автор «материализует» понятия *тишина, туман* при помощи лексики, означающей физическое воздействие на предмет. Поскольку автор при описании этих явлений использует нейтральную лексику, такие метафоры лишены оценочной составляющей. Однако изображение абстрактных понятий через метафорический образ, основанный на предметной лексике, делает повествование ощутимым и зримым, в некоторых случаях с долей сюрреалистичности, что соответствует направленности романа. В исследуемом художественном тексте передача нематериальных явлений с помощью предметных метафор иллюстрирует также общечеловеческие особенности мышления, а именно склонность изображать недоступные для зрительного восприятия или тактильного контакта явления в предметных образах.

4) **Экспрессивно-оценочная** функция наиболее ярко проявляется в метафорах, включающих лексику, обладающую негативными коннотациями, связанными со *смертью*, *трауром*, *мученичеством*. Данная лексика используются автором для двух типов метафор — передающих некую картину из бытовой жизни, рисующих некий образ, а также для

метафор-имен, обозначающих *во́рона*. Подобные авторские решения служат для поддержания философско-экзистенциальной направленности произведения: их основная функция заключается в создании пессимистичной тональности произведения. Метафорические наименования *во́рона* играют в романе более сложную роль, поскольку являются отсылкой к общей символике романа (отраженной также в заглавии произведения). Экспрессивная функция метафор-наименований *воронов*, *воздушного змея* реализуется не только за счет патетической лексики (с негативными коннотациями в первом случае и с позитивными — во втором), но и за счет формальных признаков. Генитивные метафоры, о которых идет речь, являются архаичным способом наименования явлений в литературных текстах, а также неотъемлемым элементом религиозных текстов. При наличии подобных характеристик генитивные метафоры придают современной прозе Т. Баннерхеда особую патетику, восходящую к древним литературным традициям, то есть в данном случае экспрессивная функция метафоры реализуется не только с помощью семантических, но и формальных признаков.

5) Авторские метафоры в изученном тексте по сути являются «остовом», формирующим стиль, патетику и тематику произведения. Примеры художественных метафор в романе Т. Баннерхеда показывают, что тема и пафос произведения тесно связаны с тем, между какими сферами производится метафорический перенос, а также какого рода лексика будет использоваться в качестве образной составляющей. В романе все авторские метафоры, а также языковые метафоры с не полностью «стертой» образностью, направлены на поддержание психологизма и философско-экзистенциальной темы произведения: они нацелены на передачу миро- и самоощущения главного персонажа, также они являются отсылкой к символической составляющей романа. Кроме того, архаичность в плане содержания и формы некоторых метафор подчеркивает тему традиционности, преемственности, прослеживающейся в повествовании, а также указывает на извечный характер проблематики,

затронутой в романе. В целом, все указанные роли метафоры иллюстрируют ее важное значение в качестве не только риторического приема, но и результата человеческих когнитивных процессов.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ


**I.**

Bannerhed, T. Korparna. Stockholm.:Weyler Förlag, 2011. — 414 s.

**II.**

1. Norstedts svenska ordbok. Stockholm: Norstedts, 2010. — 1473 p.
2. Norstedts svensk-engelska ordbok. / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: https://ne.ord.se/ordbok/svensk-engelsk/ (дата обращения: 28.04.2017)
3. Macmillan Dictionary / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.macmillandictionary.com / (дата обращения: 2.05.2017)
4. Store Norske Leksikon [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: https://snl.no / (дата обращения: 25.2.2017)
5. Словарь Ожегова / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: slovarozhegova.ru /(дата обращения: 28.04.2017)

**III.**

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. — 1391 с.
2. Артюнова, Н.Д. Метафора и дискурс. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 5 – 33.
3. Арутюнова Н.Д. Синтаксические функции метафоры // Известия АН СССР, Сер. лит. и языка, 1978, С. 251 – 262.
4. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., Наука, 1988. — 339 с.
5. Арутюнова Н.Д. Функциональные типы языковой метафоры // Известия АН СССР, Сер. лит. и языка, 1978б, Т. 37, № 4, С. 333 – 343.

6. Балли, Ш. Французская стилистика. 2-е изд., стереотипное. М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 392 с.
7. Бёдекер, Х. Э. История понятий, история дискурса, история менталитета. М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 328 с.
8. Блэк, М. Метафора. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 153 – 173.
9. Борхес, Х. Л. Эмануэль Сведенборг // Думая вслух/ Пер. Ю. Ванникова. М.: Художественная литература, 1979. С. 27-43.
10. Вежбицкая, А. Сравнение — градация — метафора. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 133 – 153.
11. Гак, В. Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. М. : Наука, 1988. С. 11 – 26.
12. Глазунова, О. И. Логика метафорических преобразований. СПб., 2000. —190 с.
13. Гораций. Послание к Пизонам // Полн. собр. соч. М.; Л., 1936. С. 341 — 345.
14. Э. Кассирер. Сила метафоры. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 33 – 44.
15. Квинтилиан. Двенадцать книг риторических наставлений. Часть II. СПб.:, типография Императорской Российской Академии, 1834. — 418 с.
16. Косиков, Г. К. Средние века // История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987. С. 9-140.
17. Косиков, Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. М., 2001. С. 8-39.
18. Костанда, О. В. Назывные и экспрессивно-образные метафоры в современном шведском языке // Скандинавская филология = Scandinavica. Вып. 10: Межвез.сб. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. С. 93-103.
19. Лакофф, Дж., Джонсон. М. Метафоры, которыми мы живем. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 387 – 416.
20. Левин, Ю. И. Прагматическое отклонение высказывания. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 342 – 358.
21. Локк, Дж. Соч. в 3-х тт., т. 1. М.: Мысль, 1985. — 615 с.
22. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. — 320с.
23. Москвин, В. П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. Изд. 2-е. М.: ЛЕНАНД, 2006. — 184 с.
24. Ортега-и-Гассет, Х. Две великие метафоры. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 68 – 82.
25. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. — 614 с.
26.Рикёр, П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 416 – 435.
27. Рикёр, П. Живая метафора. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 435 – 456.
28. Ричардс, А. А. Философия риторики.// Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 44 – 68.

29. Серль, Дж. Метафора. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 307 – 342.

30. Скляревская, Г. Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993. – 152 с.

31. Телия, В.Н. Типы языковых значений: Связанное значение слова в языке. М.: Наука, 1981 — 259 с.

32. Телия, В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция // Метафора в языке и тексте. М. : Наука, 1988. — 174 с.

33. Телия, В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М. :Школа «Языки русской культуры», 1996. — 288 с.

34. Шелли, П. Защита поэзии // Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. М.: Рипол Классик, 1998, с. 5.

35. Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972. — 389 с.

36. Якобсон, Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений. // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 110 – 133.

37. Carlson, H. G. Strindberg and the Poetry of Myth. Berkeley: University of California Press, 1982. — 240 p.

38. Cassirer, P. Stilistik&Stilanalys. Borås: Centraltryckeriet, 1993. — 240 s.

39. Daun, Å. Svensk mentalitet. Stockholm.: Bokförlaget Raben Prisma, 1998. — 253 s.

40. Eco, U. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana U.P., 1986. — 242 p.

41. Katz, A. N., Cacciari, C., Gibbs, R. W. Figurative Language and Thought. NY: Oxford University Press, 1998. — 194 p.

42. Kövecses, Z. Metaphor. A practical introduction. NY: Oxford University Press, 2010 — 375 p.

43. Lakoff, G. The contemporary theory of metaphor. // Metaphor and thought edited by Andrew Ortony. NY: Cambridge University Press, 1993. p. 203-251.

44. Lakoff, G., Johnson, M. Metaphors we live by. Chicago: University Of Chicago Press, 2003 — 242 p.

45. Limbach, G. Universums änglar: Om isländskt bildspråk i svensk översättning:kandidatuppsats. Lund., 2011. — 38 s.

46. Melin, L. Polletten som trillade ner. — Stockholm: Norstedts, 2012. — 191 s.

47.Stålhammar, M. Metaforernas mönster i fackspråk och allmänspråk. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1997. — 216 s.

Turville-Petre, E. O. G. Myth and Religion of the North: The Religion of Ancient Scandinavia. — New York: Weidenfeld and Nicolson, 1964. 340 p.

48. Wellander, Erik, Riktig Svenska. Solna : Esselte studium 1973. — 310 s.

**IV.**

1. Стеблин-Каменский, М. И. Эддическая поэзия. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: https://norse.ulver.com/articles/steblink/literature/eddic.html / (дата обращения: 6.12.2016)

2. Шалев, М. О селедке, «Лолите» и метафорах боли / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://family.booknik.ru/articles/kak-ya-provyel-detstvo/meir-shalev-o-seledke-lolite-i-metaforakh-boli / (дата обращения: 12.03.2017)

3. Юсев, А. «Птицы» Хичкока и ядерные ракеты времен карибского кризиса [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/465/ (дата обращения: 1.05.2017)

4. Adams, J. F. Classical Raven Lore and Poe's Raven [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: https://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1972209.htm/ (дата обращения: 1.05.2017)

5. Rosenlund, M. Ett annat Småland / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: .http://www.nytid.fi/2011/05/ett-annat-smaland/ (дата обращения: 1.05.2017)

6. Debut från vischan håller hela vägen / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.dn.se/arkiv/kultur/debut-fran-vischan-haller-hela-vagen / (дата обращения: 12.03.2017)

7. Korparna. Flygfärdig romandebutant / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: https://www.svd.se/flygfardig-romandebutant / (дата обращения: 12.03.2017)

8. Svenska språkets yrväder / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://spraktidningen.se/artiklar/2012/02/svenska-sprakets-yrvader / (дата обращения: 5.12.2017)

9. Tomas Bannerhed: Korparna / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.expressen.se/kultur/tomas-bannerhed-korparna / (дата обращения: 12.03.2017)

10. The Ravens by Tomas Bannerhed / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/10571310/The-Ravens-by-Tomas-Bannerhed-review.html / (дата обращения: 12.03.2017)