

**КОНЦЕПТ «СМЕРТЬ» В РОМАНЕ «ВИНО ИЗ ОДУВАНЧИКОВ»
РЭЯ БРЭДБЕРИ**

*Работа представлена кафедрой английской филологии
Кубанского Государственного Университета.*

Научный руководитель – доктор филологических наук, доцент В. В. Катермина

Статья посвящена рассмотрению концепта «смерть» в романе «Вино из одуванчиков» Рэя Брэдбери. В статье раскрывается неоднозначная трактовка автором представленного концепта и способы его вербализации.

The article is devoted to the investigation of the concept «death» in Ray Bradbury’s novel «Dandelion Wine». The article reveals varying interpretations of the said concept by the author and methods of its verbalization.

«That [Death] provokes you into creativity. That is the ricochet board that you work against. The sense of death has been with me always. It's a wall there and you bounce life off of it. And you create because there is the treat of extinction, so every new book is a triumph over darkness».

Ray Bradbury

«Она (смерть) пробуждает в тебе творчество. Это рикошетная стена, против которой ты работаешь. Чувство смерти всегда со мной. Это стена и твоя жизнь балансирует на ней. И ты творишь, потому что существует угроза гибели, поэтому каждая новая книга – это триумф над темнотой».

Рэй Брэдбери

Доминирующая сегодня антропоцентрическая научная парадигма концентрирует наше внимание на Человеке как центральной фигуре языка и как главном действующем лице мира. Антропоцентрический характер текста проявляется особо наглядно в силу взаимодействия автора художественного произведения с читателем посредством системы действующих лиц. Это приводит к тому, что художественный текст нередко служит средством репрезентации языковой личности автора, создает целостное представление о его сущности, отображая языковую картину мира.

В этом плане актуальным становится изучение языковой личности, находящей отражение в художественном тексте, поскольку «организующим центром произведения остается творческая личность писателя – автора, эстетически трансформирующего и варьирующего средства языка, пользующегося им как тончайшим инструментом в выражении своих взглядов и оценок»¹.

Художественное произведение всегда отмечено авторской индивидуальностью, его индивидуальным стилем, получившим название идиостиля, который рассматривается как совокупность личностных авторских смыслов, выраженных в художественном произведении посредством индивидуального (авторского) выбора/отбора языковых средств и способов их комбинирования. Личные авторские смыслы или, иначе, концепты являются опорными точками

при попытках интерпретировать авторское мировоззрение, авторский взгляд на мир. Из многочисленных дефиниций понятия «концепт», представленных такими отечественными и зарубежными учеными, как Г. В. Алефиренко, Н. Д. Арутюнова, С. А. Аскольдов, А. П. Бабушкин, Г. И. Берестенев, Н. Н. Болдырев, А. Вежбицкая, В. И. Карасик, В. В. Колесов, Е. С. Кубрякова, Д. С. Лихачев, С. Х. Ляпин, Ю. С. Степанов, Г. В. Токарев, Л. О. Чернейко, М. Heidegger, G. Lakoff, G. Picht, выделим наиболее общее определение: концепт – это единица знания в сознании человека (своего рода синтез знаний и представлений человека о той или иной области), обладающая культурной значимостью и включающая в себя компоненты национального (общего) и индивидуального (личного) восприятия действительности, и закрепленная в языке в форме слова. Однако, попадая в окружение художественного текста, концепт приобретает дополнительные качества, обрастает ассоциациями, расширяет свое значение, превращаясь в художественный концепт. В настоящее время понятие художественного концепта находится в стадии осмысления. В работе Л. В. Миллер этот феномен определяется как «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и... психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества», как «универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной

памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов»².

О. Е. Беспалова под художественным концептом предлагает понимать «единицу сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений»³. Таким образом, при различных подходах художественный концепт может занимать нежесткое положение на шкале «универсальное/индивидуально-авторское». Считаем продуктивным рассматривать художественный концепт как единицу сознания автора, сочетающую в себе черты национального (так как каждое индивидуальное есть слагаемое определенного национального) и индивидуального, характеризующуюся высокой степенью ассоциативности, художественной запредельностью (неоднозначностью интерпретации) и диалогичностью.

Рассмотрим способы вербализации художественного концепта «смерть» в романе «Вино из Одуванчиков» Рэя Брэдбери. Выбор для нашего исследования именно этого концепта объясняется тем, что одной из главных дихотомий у Р. Брэдбери является оппозиция жизни и смерти, живого и неживого. Следует отметить, что характерной особенностью идиостиля писателя является постоянное смещение углов зрения, неоднозначность трактовки того или иного концепта. У автора концепт «смерть» раскрывается с двух условных сторон: как представляют смерть дети и как ее видят взрослые (в частности, старики).

Рассмотрим реализацию идеи смерти на примерах.

Прежде всего, **дети** ассоциируют смерть с **оппозицией живому/счастью**. Данная идея реализуется в основном на лексическом уровне на примере контекстуальных антонимов. С одной стороны, Р. Брэдбери ис-

пользует глаголы, символизирующие жизнь, движение, энергию, ребяческую беззаботность, счастье: *to laugh* – смеяться; *to run* – бегать (бег – это движение, а движение в свою очередь – жизнь); *to jump* – прыгать (прыгать, значит, двигаться, жить). С другой стороны, автор подбирает глаголы, характеризующие мотив ухода от света, веселья, радости, счастья, в конце концов: *to go into darkness* – дословно: уйти в темноту; умереть; *to leave behind [on the bright shore, [children] running, jumping, hilarious with motion]* – *to leave* – уходить, покидать; *behind* – позади (т. е. оставить позади на ярком берегу детей, бегающих, прыгающих, веселых от движения).

Также этот мотив весьма прозрачно угадывается и в следующих существительных: *death* – смерть; *dead man* – мертвец.

Кроме того, дети воспринимают смерть как **отсутствие света, темноту**. Данная идея хорошо выражена на лексическом уровне в подборе существительных: *shadows* – тени; *night* – ночь; *darkness* – темнота. Обратим внимание на то, что существительные подобраны по мере нарастания в их значениях семы «темноты»: от тени до полной темноты.

Если для детей смерть – это не жизнь, это пугающая темнота, то **для стариков** у Р. Брэдбери – это больше похоже на **сон или грезу**. Получается, что смерть – это отдых от жизни, каким является сон для работы, или даже жизнь – как вынужденное пробуждение от вечного сна. У писателя мы наблюдаем метафорическое изображение смерти как грезы, сна, выраженное следующими существительными: *dream* – сон, греза; *sleep* – сон. Эту идею раскрывает комплекс стилистических приемов. Обратимся к примерам.

На наш взгляд, красочным является авторское сравнение, при рассмотрении которого возникает ассоциация с безмятежностью сна: *serenity like a sea moving along an endless and self-refreshing shore* – безмятежность как море, обнимающее бесконечный и самовосстанавливающийся берег.

Кроме того, удачным является выбор эпитета: *scarce-remembered bed* – полузабытая кровать.

Эпитет «полузабытая» как нельзя лучше характеризует состояние между сном и явью, предшествующее сну.

Не менее интересной является метафора (один из базовых приемов, используемых Р. Брэдбери) подушки как сугроба. Рассмотрим метафору в контексте: *she let the old dream touch and lift her from the snow and drift her above the scarce-remembered bed* – она отдалась во власть старой грезы, которая подняла ее, отрывая от сугроба подушки и полузабытой знакомой кровати.

Часто перед тем как провалиться в сон, мы погружаемся в приятную легкую дремоту, окутывающую нас и несущую по маленьким ручейкам и рекам в океан сна.

Темнота ли для детей, сон ли для взрослых смерть всегда вызывает одно и то же **чувство одиночества, неизбежности и страха**.

Обычно смерть ассоциируется с потерей, с пустотой и одиночеством. У Р. Брэдбери **одиночество**, как правило, есть нечто всепоглощающее, болезненное, что красочно выражено рядом стилистических приемов, гармонирующих и взаимодополняющих друг друга для создания эффекта глобальности этого чувства.

Очень метко подобное чувство характеризуется прилагательным *alone* – without other people – одинокий. В следующем примере использование существительного «вселенная» придает оттенок глобальности чувству одиночества: *alone in the universe* – одинокий во вселенной.

Следующий эпитет усиливает ощущение одиночества: *swelling loneliness* – всепоглощающее, окружающее чувство одиночества. Согласно словарной дефиниции *swelling* – becoming larger and rounder than usual; increasing in size or amount – увеличивающийся, растущий.

Не менее интересной является метафора, своего рода аллюзия на известные нам с детства страшные истории, «пугалки»:

Death was the Lonely One – Смерть была Душегубом.

В переводе Э. Кабалева⁴ романа «Вино из Одуванчиков» на русский язык *the Lonely One* переведен как Душегуб, т. е. своего рода маньяк-убийца, преследующий одиноких жертв (обычно в ночное время и на пустынных улицах). В выборе данного существительного весьма прозрачно угадывается мотив одиночества и страха стать жертвой подобного маньяка.

Помимо одиночества смерть у детей и у стариков вызывает чувство **страха**.

Доминантой лингвистической репрезентации образа страха смерти является метафора наряду с олицетворением.

Очень красочной является метафора смерти в глазах ребенка: *death was the waxen effigy in the coffin when he was six* – смерть была восковой статуей, лежащей в гробу, когда ему было шесть.

Поскольку сравнения даются ребенком, нетрудно догадаться, что именно восковые статуи, мумии, тем более лежащие в гробу, наделяются атрибутами сверхъестественной силы, рассматриваются как знатоки черной магии, а значит, творящие зло, убивающие и, тем самым, вселяющие неимоверный ужас.

Весьма интересно автор интерпретирует смерть через жизнь, наполненную ужасом: *life was an horror lived in them at night; an ogre called Death* – жизнь была ужасом, вселяющимся в них ночью, людоедом, зовущимся Смерть.

Атмосфера страха ощущается в существительном *horror* – an extremely strong feeling of fear and shock – чувство сильнейшего страха и шока; ужас. Тем более что ужас этот живой. Мы видим это на примере олицетворения: *an horror lived* – ужас жил. И наконец, пик страха заключен в метафоре *life was... an ogre called Death* – жизнь была... людоедом, зовущимся Смерть. Неслучаен выбор в качестве метафорического сравнения существительного *ogre* – a large frightening character in children's stories

who eats children – огромный страшный персонаж из детских историй, который ест детей; людоед. Естественно, что подобное существо представляет опасность и вызывает страх. Однако страх усиливается тем, что зовут людоеда Смерть.

Неоднократно Рэй Брэдбери использует слово *Death* – Смерть с заглавной буквы. Это своего рода олицетворение смерти, что вселяет еще больший страх.

Хотелось бы отметить и ряд синтаксических стилистических приемов, способствующих нарастанию эмоциональной напряженности читателя. Это, конечно же, параллельные конструкции: *death was...; death was...; that was Death (twice); but this was more than Death* – смерть была..., смерть была..., это была Смерть (дважды подряд), но то было больше, чем Смерть.

Повтор одинаковых конструкций и постоянное употребление слова «Смерть» усиливают, нагнетают чувство страха, как в некоторых религиях вызывает ужас смелость произнести имя Дьявола.

Бросаются в глаза и короткие предложения, ритм которых нагнетает чувство опасности, страха: *Never come out again. That could mean anything. Tramps. Criminals. Darkness. Accident. Most of all death!* – Никогда не выйдет снова. Все что угодно. Бродяги. Преступники. Темнота. Несчастный случай. Больше всего – смерть!

И наконец, в образе смерти, рисуемом Р. Брэдбери, очень явно чувствуется **неизбежность**. Наиболее ярко неизбежность выражается в параллельных конструкциях: *he [the Lonely One] always comes through here, some night he'll come through* – он (Душегуб) всегда приходит сюда, какой-нибудь ночью он вновь придет (всегда – значит постоян-

ство и в то же время неизбежность); *I've tasted every victual and danced every dance; now there's one last tart I haven't bit on, one tune I haven't whistled* – я попробовала каждое блюдо, я станцевала каждый танец, и сейчас остался лишь один кусочек, который я не вкусила, одна мелодия, которую еще не напела (о смерти).

Все это подразумевает «если я испробовала в жизни все, то почему бы мне не испробовать то последнее, что она может предложить». Это было бы логическим, логически-неизбежным завершением жизни.

А на лексическом уровне неслучаен повтор модальных глаголов долженствования, вынужденности действия и его же неизбежности: *had to get away, you'll have to [die] anyway, must die* – вынужден уйти (умереть), ты вынужден умереть в любом случае, должен умереть.

Подбор глаголов указывает на то, что неизбежность эта идет извне, навязывается обстоятельствами, логическим течением жизни.

Таким образом, исходя из анализа способов вербализации концепта «смерть», можно говорить о разнообразии средств его выражения. Однако доминирующим приемом, используемым автором, является метафоризация смерти. На примере контекстных антонимов наглядно видна оппозиция живого и неживого, акцентируемая писателем. Использование параллельных конструкций нагнетает чувство страха и неизбежности, вызываемые мыслями о смерти.

При всей многогранности и неоднозначности интерпретации концепта «смерть», Р. Брэдбери раскрывает его как оппозицию жизни, которая всегда незримо присутствует с человеком, помогая ему ценить жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Леденева В. В. Идиостиль (к уточнению понятия) / В. В. Леденева // Филологические науки. 2001. № 5. С. 36.

² Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. 2000. № 4. С. 41–42.

³ Беспалова О. Е. Концептосфера поэзии Н. С. Гумилева в ее лексическом представлении: Автореф. дис. на соис. учен. степени канд. филол. наук: 10.02.01. СПб., 2002. С. 6.

⁴ О скитаньях вечных и о земле // Серия шедевры фантастики / Составитель Александр Жикарицев. М., 2004.