

**М.В. Ладутько**  
**Е.К. Сычова**

**КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ДИСКУРСА**

**ПОСОБИЕ**

Могилев 2005

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ**

**“МОГИЛЕВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. А.А. КУЛЕШОВА”**

**М.В. Ладутько**

**Е.К. Сычова**

**КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ДИСКУРСА**

**Пособие**



**Могилев 2005**

УДК 81.1(075.8)  
ББК 81.923  
Л15

*Печатается по решению редакционно-издательского  
и экспертного совета МГУ им. А.А. Кулешова*

Рецензент  
кандидат филологических наук  
доцент кафедры русского языка БГУ  
*Е.Е. Долбик*

**Ладутько, М.В.**

Л15 Когнитивный аспект художественного дискурса : пособие /  
М.В. Ладутько, Е.К. Сычова. – Могилев: МГУ им. А.А. Кулешова,  
2005. – 74 с.

ISBN 985-480-168-3.

Пособие знакомит студентов с основными понятиями лингвистики текста и когнитивной лингвистики. В пособии раскрыта специфика художественного дискурса, художественного концепта, дается методика когнитивного анализа. Пособие включает словарь базовых лингвистических терминов по проблеме. Отдельные главы посвящены когнитивному анализу художественного дискурса произведений З. Гиппиус, Б. Пастернака, В. Высоцкого. Данные главы сопровождаются вопросами и заданиями.

Пособие предназначено для использования при изучении курсов "Когнитивная лингвистика", "Лингвистический анализ художественного текста".

УДК 81.1(075.8)  
ББК 81.923

ISBN 985-480-168-3

© Ладутько М.В., Сычова Е.К., 2005  
© МГУ им. А.А. Кулешова, 2005

## ВВЕДЕНИЕ

По общему признанию, лингвистика становится чем-то большим, нежели замкнутая область изучения языка; она вносит свой вклад в обнаружение и объяснение общих аспектов познания мира. В лингвистической науке стали приоритетными такие проблемы исследования, как соотношение языка и мышления, описание главных функций языка, определение роли человека в языке и роли языка для человека. Органично и существование наметившихся в развитии современной лингвистики *тенденций*: 1) **антропологизации** семиотических исследований (человек как знаковая целостность), 2) построения **теории единого информационного мира** (от семиосферы к концептосфере)<sup>1</sup>.

Конец XX – начало XXI века проходит под знаком распространения **когнитивной парадигмы знаний**. В специальной литературе возникновение когнитивной лингвистики связывается с 1989 годом, когда на научной конференции в Дуйсбурге (Германия) приняли решение о создании ассоциации по когнитивной лингвистике и как бы провозгласили ее отдельным направлением современной лингвистики. Как отмечает Е. С. Кубрякова, лингвистика не только вошла в разряд наук когнитивного цикла, но скорее в число системообразующих когнитивных научных дисциплин<sup>2</sup>. Именно обращение к когнитивным категориям позволяет лингвистам поставить традиционные проблемы в совершенно иной теоретический контекст, увидеть перспективы междисциплинарного подхода в исследовании проблемных ситуаций. Можно выделить целый цикл лингвистических проблем, получающих новое освещение и новое решение в силу их освещения с когнитивной точки зрения. Это прежде всего проблемы категоризации и концептуализации, проблемы языковой картины мира, проблемы соотношения языковых структур с когнитивными, проблемы частей речи и т. п.

**Когнитивная лингвистика** – это лингвистическое направление, в задачи которого входит описание/изучение системы представления знаний, процессов обработки и переработки информации, исследование общих принципов организации познавательных способностей человека

<sup>1</sup> Степанов Ю. С. "Уходящая натура": с этюдником по Московской школе семиотики. От истоков до нынешнего дня // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2005. – Т. 64. – № 2. – С. 61.

<sup>2</sup> Кубрякова Е. С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2004. – Т. 63. – № 3. – С. 3.

в единый ментальный (мыслительный) механизм и установление их взаимосвязи и взаимодействия. В центре когнитивной лингвистики находится языковая способность человека – способность говорить и понимать услышанное. Человек эволюционировал в мире, устройству которого подчинено определенным закономерностям. Если полиния мира вне человеческого сообщества состоит в постепенном открытии этих закономерностей, то и структура окружающего человека мира отразится на формах познания мира. Означавший первоначально “познавательный” или “относящийся к познанию”, термин *когнитивный* приобрел значение “внутренний”, “ментальный”. Поэтому язык представлен как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент – система знаков, играющих роль в кодировании и трансформировании информации/знаний о мире.

Интерес к *когнитивной лингвистике* как научной парадигме обусловлен ее стремлением не только поставить в соответствие каждой языковой форме ее когнитивный аналог, ее концептуальную или когнитивную структуру, но и объяснить причины выбора или создания данной формы для данного содержания. Ставя своей целью определить в полном объеме когнитивную функцию языка, ученые исследуют весь мыслительный опыт, усвоенный человеком за время его жизни и отражающий накопленные человеком впечатления, ощущения, представления и образы в виде смыслов, или концептов единой концептуальной системы. Тонкие различия между осознаваемым и неосознаваемым, необходимость специального анализа такой составляющей сознания, как эмоция, связь сознания с концептуально освоенной реальностью и природой концептов, характеризующих сознание, приводят к процессам концептуализации и категоризации мира. В последнее время в лингвистике закрепился термин *“семиотический аутопозитизм”* (от греч. “само-” и “созидание”), под которым понимается семиотическое исследование процессов самовоспроизводства в живой природе и социуме, особенно в индивидуальном сознании художника и отдельном художественном произведении.

*Дискурс* (дискурсивный анализ) – сравнительно молодая лингвистическая дисциплина. По мнению А.А. Кибрика, лингвистика могла бы избавиться от многих своих заблуждений, если бы начала как бы “с нуля”, исследуя реально зафиксированные образцы дискурса<sup>3</sup>.

Изучение художественного дискурса в аспекте семантики возможных миров не дает целостного представления об объекте исследования, так

<sup>3</sup> Кибрик А.А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопросы языкознания. – 1994. – № 5. – С. 126-139.

как семантический анализ прежде всего связан с разъяснением значений. При рассмотрении художественного дискурса невозможно остаться в чисто внутриязыковых рамках. Особенно этому способствует обращение к когнитивному методу исследования, так как когнитивный анализ ведет к экстралингвистическим знаниям о мире, стоящим за пределами текста.

Особое внимание уделяется проблемам отражения концептуальной картины мира в художественном дискурсе. В связи с этим исключительный интерес вызывают концептуальные картины мира творческих личностей, так как они могут оказывать влияние не только на национальную картину мира, но и на универсальную (общечеловеческую).

В белорусской лингвистике среди ряда исследований выделяются работы по когнитивной семантике языковых единиц (З.А. Харитончик, С.М. Прохорова), по художественному дискурсу (А.А. Кожина, ряд работ В.А. Масловой), по осмыслению картины мира в русском и других славянских языках (В.А. Маслова, Н.Б. Мечковская)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Кожина А.А. Интровертированная структура текстов Кирилла Туровского. – Мн., 1999.  
Маслова В.А. Введение в лингвокультурологию: Учебное пособие. – М., 1997.  
Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: Учебное пособие. – Мн., 2004.  
Маслова В.А. Поэтический текст как объект филологического анализа. – Мн., 1999.  
Мечковская Н.Б. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. – М., 1998.  
Прохорова С.М. Культурный фон ключевых слов // Язык и культура. Вторая международная конференция. Доклады. – Киев, 1993. – С. 92-95.  
Харитончик З.А. Способы концептуальной организации знаний в лексике языка // Язык и структуры представления знаний. – М., 1992.

# 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОПИСАНИЯ КОГНИТИВНОГО АСПЕКТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

## 1.1. Текст и дискурс

Термины “текст” и “дискурс” в современной лингвистике употребляются в трех основных значениях:

- 1) термин “дискурс” употребляется как синоним термина “текст”;
- 2) дискурс рассматривается как часть текста;
- 3) дискурс в широком понимании включает в себя текст как основной компонент.

Ср., например, определение дискурса в монографии “Аспекты общей и частной лингвистической теории текста”: “Дискурсом является такой отрезок текста, в пределах которого главным определяющим фактором выступают тема-рематические связи, причем их разрыв может свидетельствовать о переходе к новому дискурсу с иной организацией” [1, 40]. В данном определении дискурс отождествляется со сложным синтаксическим целым, то есть понимается в узком смысле – как часть текста.

Следует отметить, что понятия “текст” и “дискурс” претерпели эволюцию в науке о языке. В 40-50-х годах XX в. текст изучался в рамках синтаксиса и его рассматривали в качестве синтаксической единицы. Термин “дискурс” использовался во французской лингвистике в значении “речь”, “текст”.

В 60-70-е годы формируются такие дисциплины, как гиперсинтаксис Б. Палека, макросинтаксис Т. ван Дейка, синтаксис текста В. Дресслера. Проявляется связь лингвистики текста с другими науками – теорией коммуникации, психолингвистикой, социолингвистикой, лингвистической прагматикой. Речевые произведения становятся объектом изучения различных наук. “Целое речевое произведение – это явление прежде всего социально-речевое, – пишет О.И. Москальская. – Это – высшая коммуникативная единица, обслуживающая самые различные сферы жизни общества. Порождение целого речевого произведения – особый, весьма важный вид человеческой деятельности, сопровождающий в обществе почти все другие виды человеческой деятельности и всегда социально и ситуативно обусловленный” [5, 158-159].

Возникла необходимость отличать произведение речи как некую конструкцию от различных видов мыслительных процессов, экстралингвистических факторов, связанных с данным произведением речи. В этой

связи в лингвистике наметилась тенденция дифференцировать данные понятия, и за первым закрепился термин "текст", а за вторым – "дискурс". (Подробно о значениях термина "дискурс" см.: [3, 26-27]).

Однако и при таком подходе возможны разные определения как текста, так и дискурса. Поэтому остановимся на тех, которые примем в качестве рабочих.

Рассмотрим определение текста, предложенное И.Р. Гальпериным: "Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку" [2, 18].

В этом определении отмечается, что текст – это произведение речи, имеющее свою структуру, так как состоит из единиц – сверхфразовых единств, между которыми существуют разные виды связи. Следовательно, текст – это система. Осуществляя любую деятельность, в том числе речевую, человек ставит перед собой цель, поэтому текст целенаправлен. Используя речь, мы воздействуем на других людей, то есть текст имеет прагматическую направленность. Вызывает возражение некоторых лингвистов та часть определения, где утверждается, что текст – это письменный документ. Известно, что произведения речи могут существовать и в устной форме, но для данного пособия этот вопрос не принципиален, потому что мы будем рассматривать только письменные тексты.

В качестве определения "дискурса" примем то, которое дано в "Лингвистическом энциклопедическом словаре": "Дискурс (от франц. discours – речь) – связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах)" [4, 136-137]. Основой дискурса служит текст, а сам дискурс связан с прагматической ситуацией и в то же время обращен к мыслительным процессам участников коммуникации.

## Литература

1. Аспекты общей и частной лингвистической теории текста / Н.А. Слюсарева и др. – М., 1982.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.



3. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса / Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; Предисл. Ю.С. Степанова. – М., 1999.

4. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М., 1990.

5. Москальская О.И. Текст – два понимания и два подхода // Русский язык. Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. Виноградовские чтения XII-XIII / Отв. ред. Н.Ю. Шведова. – С. 154-162.

## 1.2. Специфика художественного дискурса

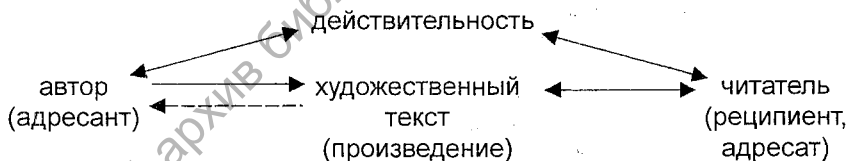
Взгляд на текст со стороны условий его производства позволяет выдвинуть понятие “дискурс”. Понятия “художественный текст” и “художественный дискурс” имеют ряд особенностей.

Нельзя забывать, что художественное произведение (художественный текст) – это произведение искусства, результат творчества. Это особая система, моделирующая представления человека о действительности и являющаяся средством общения между людьми. Художественный текст создается в результате эстетического познания окружающего мира, следовательно, такой текст содержит информацию особого рода – эстетическую. Поэтому следует согласиться с определением И.Я. Чернухиной: “Художественный текст – это эстетическое средство опосредованной коммуникации, цель которой есть изобразительно-выразительное раскрытие темы, представленное в единстве формы и содержания и состоящее из речевых единиц, выполняющих коммуникативную функцию” [7, 11]. В данном определении указаны особенности художественного текста, которым необходимо уделить внимание. При этом надо учесть, что специфика художественного текста вытекает из экстралингвистических факторов, условий создания текста, то есть требуется рассмотрение художественного дискурса.

Писатель, создавая художественное произведение, познает окружающий мир и отражает его, выражая свое отношение к действительности, свое понимание. Результатом деятельности писателя становится художественный текст. Г.В. Степанов пишет: “Конкретный художественный текст передает такой смысл, который, по нашему мнению, не может быть выражен синонимичными высказываниями. Художественный смысл не может быть “семантически представлен” независимо от данного языкового оформления. Изменение языкового оформления влечет за собой либо разрушение конкретного художественного смысла, либо создание нового” [5, 144]. Подчеркнем, что человек во всех его проявлениях – самая важная часть созданного

художником мира, иначе говоря, художественному дискурсу присущ антропоцентризм.

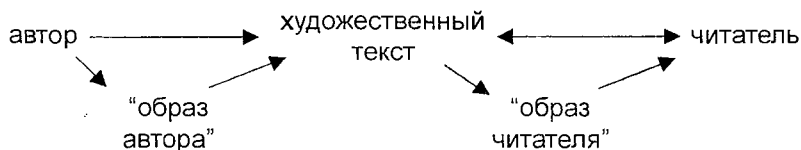
С другой стороны, художественный дискурс можно рассмотреть в свете теории коммуникации. Так, Г.В. Степанов указывал «а известный параллелизм между речевым актом вообще и художественным текстом [6, 108]. При этом следует учесть замечание Ю.Б. Борева: «Строго говоря, в процессе передачи художественной информации происходит не коммуникация, а художественное общение, ибо оно идет не только от автора через произведение к реципиенту, но и в обратном направлении (обратная связь). Реципиент выступает не только как потребитель художественной продукции, но и как, в известном смысле, участник ее создания» [2, 160]. В самом деле, читатель вовсе не пассивный участник художественного общения, так как он погружен в действительность и познает ее прежде всего самостоятельно, а затем уже через художественный текст. По мнению И.В. Арнольд, «социальное бытие текста состоит в духовном присвоении его читателем и в обратной связи, играющей важную роль в этом процессе» [1; 375]. В процессе художественного общения осуществляются сложные отношения между участниками коммуникации – адресантом (автором), адресатом (реципиентом, читателем), а также их отношения с текстом (произведением) и действительностью. См. схему (отношения, осуществляющиеся нерегулярно, показаны пунктирной стрелкой):



В.А. Маслова рассматривает также отношения язык – текст, см. схемы и комментарии к ним [4; 9, 16-17].

Однако данная схема требует некоторых уточнений в силу того, что на самом деле коммуникативная ситуация художественного дискурса несколько сложнее: участники коммуникативного акта как бы раздваиваются. Дело в том, что кроме писателя как говорящего лица в художественном тексте создается еще одно говорящее лицо – «образ автора», который, по определению В.В. Виноградова, объединяет все элементы художественной системы [3, 151-152], причем точки зрения автора и «образа автора» на изображаемый мир могут не совпадать. Точно так же в художественном

произведении может создаваться “образ читателя” (хотя это происходит не всегда), который не тождествен реальному читателю. См. схему:



Художественный текст воспринимается читателем, и в этом кроется еще одна особенность художественного дискурса: так как нет двух одинаковых людей, то не может быть и двух одинаковых пониманий художественного текста. Каждый читатель привносит в понимание художественного текста что-то свое, обусловленное жизненным опытом, возрастом, социальным положением, эмоциональным состоянием и т.п. Однако многообразие пониманий художественного текста имеет свои пределы. Вот что по этому поводу пишет Ю.Б. Борев: “Хотя восприятие художественного текста вариативно, он содержит инвариант этих различий и дает устойчивую программу художественного восприятия, обусловленную его объективным содержанием, закрепленным в нем художественной концепцией и ценностными ориентирами” [2, 211].

### Литература

1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей / Науч. ред. П.Е. Бухаркин. – СПб., 1999.
2. Борев Ю.Б. Эстетика. – 4-е изд., доп. – М., 1988.
3. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М., 1971.
4. Маслова В.А. Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста: Учебн. пособие. – Мн., 1997.
5. Степанов Г.В. Несколько замечаний о специфике художественного текста // Сб. научн. трудов МГПИИЯ им. М. Тореза. – М., 1976. – Вып. 103.
6. Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. – М., 1988.
7. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж, 1984.

### 1.3. Проблема “язык и картина мира” в философии языка

Первые попытки осмыслить феномен языка в его отношении к миру были предприняты уже в античной философии – в диалогах Платона, работах Аристотеля. В них наметился процесс концептуализации, соотношения имени с сущностью вещи, ее идей (в учении Платона) и выстраивания

иерархии сущностей (в "Категориях" и "Метафизике" Аристотеля). За спором "об универсалиях", который на протяжении веков вели целые поколения ученых (реалистов, представляющих идеалистическую линию философии, и номиналистов, отстаивающих материалистические идеи), усматривается стремление к постижению онтологической природы языка через триаду реализм – номинализм – концептуализм. Однако только в Новое время становится возможным исследование языка как феномена человеческой культуры. Философы еще долго придерживались мнения о доминирующем положении мышления над языком, считая язык лишь внешней формой, не принимающей участия в формировании мысли. Первым, кто смог опровергнуть это, восстановить равновесие между мышлением и языком и теоретически обосновать собственное видение проблемы, был немецкий ученый Вильгельм фон Гумбольдт. Его деятельностно-энергетическая концепция языка убедительно доказывает, что "посредством языка можно обозреть самые высшие и глубокие сферы и все многообразие мира" [1; 6]. Сущность гумбольдтианской концепции языка, которая явилась первоисточником для целого направления, можно свести к следующим положениям: 1) материальная и духовная культура воплощается в языке, но язык не только "зеркало культуры", он воздействует на культуру через мастеров слова; 2) язык есть антропологический феномен. Следовательно, каждая нация имеет свой язык, а всякая культура ("дух народа") по своей природе национальна. Ее национальная специфика отражается в языке, который "способен выразить самые своеобразные и тончайшие черты народного духа и характера и проникнуть в их сокровенные тайны" [4; 69]; 3) внутренняя форма языка – это отображение, отпечаток "духовной организации народа" [3; 101]; 4) язык – это опосредованное звено между внеязыковым (предметным) миром и человеком, это промежуточный мир, "языковое мировидение", способное выражать не только предметные понятия, но и чувства, а также побуждать к последующему приращению нового смысла; 5) естественный язык – это открытая система, включенная в динамический процесс культурного обмена с другими языками.

Концепция В. фон Гумбольдта нашла своеобразное преломление в работе А.А. Потемби "Мысль и язык" (ставшей культовой в русистике), в работах Ш. Балли, И.А. Бодуэна де Куртенэ, Р.О. Якобсона и других лингвистов. Показательно в этом плане высказывание И.А. Бодуэна де Куртенэ: "В языке или речи человеческой отражаются различные мировоззрения и настроения как отдельных индивидов, так и целых групп человеческих. Поэтому мы вправе считать язык особым знанием, т.е. мы вправе принять третье знание, знание языковое, рядом с другим – со знанием интуитивным, созерцательным, непосредственным, и знанием научным, теоретическим" (цит. по [1; 109]).

Э. Кассирер в своей философской концепции рассматривал язык в его отношении к миру через призму культуры, которую считал продуктом символической деятельности. В его представлении понятия являются не результатом отражения объективной действительности, а продуктами символического познания, которое совершается при помощи символических форм языка и полностью ими обусловлено. В результате влияния идей Э. Кассирера гумбольдтианское “языковое мировидение” превращается у неогумбольдтианцев в способ видения, который показывает, каким образом в сознании человека творческая активность языка как символической формы конституирует мир как “картинную” целостность. Сам же язык, по Л. Вайсгерберу, понимается не как изолированная область человеческой жизни, а как духовный центр, сердцевина огромного горизонта связей, поэтому действие языка относится ко всем духовным достижениям и всей духовной деятельности языкового общества: “Язык есть вход в мир духа: человек – по сути своей одаренное языком существо, на его языковой способности основана возможность большинства других духовных свершений” [13; 435]. Таким образом, язык предстает как “промежуточный мир” между реальной действительностью и сознанием человека.

Идеи В. фон Гумбольдта об определяющем воздействии языка на мировосприятие и культуру народа нашли отражение в гипотезе “лингвистической относительности” Э. Сепира – Б. Уорфа, авторы которой стремились доказать, что различия между культурами детерминированы различием языков.

Концепция языка В. фон Гумбольдта сказывается и в философских воззрениях Л. Витгенштейна, М. Хайдеггера, Х.-Г. Гадамера. Л. Витгенштейн находил структурное сходство языка и мира: язык – это проекция мира, представляющего собой мозаику атомарных фактов [8; 85]. Суть философского подхода М. Хайдеггера к языку – миру – культуре можно передать его же афоризмами: “язык есть дом бытия”, “язык – это интимное лоно культуры”, познание – это “вслушивание в язык” [11; 205]. По Г. Гадамеру, роль языка – это не роль посредствующего звена между человеком и миром, так как в нем не только свершается бытие человека, “в языке выражает себя сам мир” [6; 524].

Но в философии есть и совершенно иной, полярный взгляд на отношение языка к миру. Представители этого направления (Г.В. Колшанский) считают неправомерным соотношением “мир – язык – сознание” на том основании, что язык не выступает отдельной сущностью и не стоит между миром и мышлением. Язык является формой существования мышления, сохраняющей все существенные свойства мышления и все свойства предметного мира [7; 19]. Наиболее отчетливо эта мысль была

сформулирована Р. Джекендоффом. По мнению ученого, информация, обрабатываемая и отражаемая языком, представляет собой сведения не о мире как таковом, а о мире, "спроецированном" в наше сознание.

Человек не находится "в плену" у языка; не язык, а народ создает культуру; вместе с тем язык – "это естественная психологическая "среда обитания" человека, тот образный и мыслительный "воздух", которым дышит, в котором живет его сознание" [9; 39].

Существует мир, существует его проекция в мозге человека, и этот отраженный мир, преломленный в виде единой системы со всеми ее образами, представлениями и понятиями, формируется вербализованным комплексом. Сам язык никак "не отражает мира, он дает представление о нем путем вербализации отдельных концептов о мире, полученных в ходе активного, деятельного познания мира и в результате деятельности с его объектами" [11; 141].

## Литература

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М., 1999.
2. Гумбольдт В фон. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984.
3. Гумбольдт В. фон. Внутренняя форма языка // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984. – С. 100-106.
4. Гумбольдт В. фон. Форма языка // В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984. – С. 69-74.
5. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. – М., 1985.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988.
7. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М., 1990.
8. Витгенштейн Л. Философские исследования // НЗЛ в. XVI. Лингвистическая прагматика. – М., 1985. – С. 79-128.
9. Мечковская Н.Б. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. – М., 1998.
10. Проблема языка и картина мира в философии культуры XX века // Философия культуры. Становление и развитие. – СПб., 1998. – С. 335-344.
11. Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление // Под ред. Б.А. Серебrenникова. – М., 1988. – С. 141.
12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – М., 1993.
13. Weisgerber J.L. Die Stellung der Sprache im Aufbau der Gesamtkultur. – Heidelberg, 1934.

### 1.4. Концептуальная и языковая картина мира

Человек и фрагмент мира являются "событийными" друг другу: воспринимаемое (и, следовательно, существующее) в мире попадает в поле зрения человека, существующего в этом фрагменте мира. Понятие "картина мира" базируется на представлениях человека о мире, которые

сформировались у него в результате жизненного опыта. Метафора, лежащая в основе понятия “картина мира”, может быть расшифрована двояко: как картина, изображающая мир, или мир, понятый как картина. М. Хайдеггер разрешил эту дилемму в пользу последней трактовки: “Картина мира, сущностно понятая, означает ... мир, понятый как картина” [13; 103]. Такая интерпретация согласуется и с терминологической дефиницией “картина мира”: картина мира – это вторичное существование в сознании объективного мира [7; 21]. Это значит, что данные, полученные в ходе сложного процесса познания – восприятия, ощущения, понимания и видения внешнего, реального, мира (действительности), постепенно складываются в определенный внутренний образ этого мира, в картину мира, через которую проходит и происходит дальнейшее познание мира и процесс возможного пересоздания этой, уже существующей картины мира.

Р. Джекендофф высказал предположение о наличии в сознании человека уровня представлений о мире, так называемого концептуального уровня сознания, на котором информация, передаваемая языком, совмещается с информацией, полученной по другим каналам, перерабатывается совместно, где они взаимодействуют и дополняют друг друга [15; 54-55]. Видимо, здесь подразумевается процесс концептуализации, который представляется как определенный способ восприятия и организации мира. А.М. Шахнарович и В.И. Голод, используя термин “когнитивный”, развили эту точку зрения, описав ее назначение: представления человека о мире, о вещах, явлениях сосредоточены в некоторых структурах сознания, которые “можно назвать когнитивными (поскольку они формируются только одним путем – путем познания окружающего мира): “Упомянутые структуры формируются главным образом для того, чтобы быть участниками акта передачи знания” [14; 54-55].

Так в научном обиходе складывается понятие “картина мира”, которое принимает все более строго очерченное терминологическое значение. Под **концептуальной картиной мира** понимается **обобщенное представление человечества о сущности окружающего мира на определенном этапе его развития** [7; 20]. Схожее определение концептуальной картины мира дается и в “Кратком словаре когнитивных терминов”: **“Концептуальная картина мира (ККМ) – это информационная структура, которая отражает знание и опыт человека”** [8; 90]. В лингвистической литературе у данного термина существует ряд синонимов – *совокупность знаний о мире* (Колшанский Г.В.), *концептосфера* (Д.С. Лихачев), *семиосфера* (Ю.М. Лотман), которые подчеркивают вхождение картины мира в пространство культуры, их слитость, взаимообусловленность [7, 9, 10].

Становлению концептуальной картины мира в исторической перспективе проходит путь от начальной точки познания (наивной, мифологической, донаучной ККМ) через срединную (религиозная ККМ) к научной ККМ. Но это не есть путь от примитивного самоощущения человечества к сложному самосознанию, ибо и наивная, и религиозная ККМ отражают “опыт интроспекции десятков поколений на протяжении многих тысячелетий и способны служить надежным проводником в этот мир” [1; 351].

Портретирование той или иной ситуации, того или иного объекта находится в прямой зависимости от субъекта восприятия, от его фоновых знаний, опыта, ожиданий, от того, где располагается он сам и что непосредственно находится в поле его зрения. В зависимости от степени обобщенности представлений о мире, от характера их национальной и личностной интерпретации выделяют три типа ККМ: **универсальная, национальная, индивидуальная.**

**Универсальная ККМ** – это общая, единая для всех этносов и культур картина мира (КМ), заключающая в себе основополагающие знания и воззрения, наиболее общие их черты для всего человечества. Универсальная ККМ – это синтез религиозной и научной парадигмы знаний. Этот синтез обоснован безоговорочно признаваемыми фактами. Во-первых, все религии мира исходят из одного общего источника, что установлено сравнительной мифологией. Во-вторых, все религии базируются на незыблемом принципе: “человек, как бессмертный дух, по тождеству своей природы может познать Бога, может прийти в соприкосновение с Богом, может, как подобие Божие, познать отца своего Небесного” [4]. В-третьих, общепринятость теории эволюции как возможности возникновения мира. В-четвертых, распространенность и действенность научного знания, как теоретического, так и практического, появившегося в результате эволюции человеческого знания (от наивного к научному).

**Национальная ККМ** – это трансформированная каждым отдельным этносом универсальная картина мира, дополненная присущими только данной общественной формации чертами, с ее мировоззрением, мировосприятием и миропониманием, культурой, способом существования, конкретными путями развития и образования, традициями, обрядами и ритуалами, принятыми способами коммуникации. В этом смысле национальная ККМ и антропоцентрична, так как отражает общие свойства человеческой природы, и этноцентрична, т.е. ориентирована на конкретный этнос (нацию). Специфичность той или иной национальной ККМ определяется ее зависимостью от общих черт характера и духа данной нации, а также от исторического и культурного развития вообще, от географического положения и т.п. Можно утверждать, что на языке нельзя описать мир как он есть, ибо язык как вербализованное выражение



сознания “изначально дает своим носителям определенную картину мира, причем каждый данный язык – свою” [6; 7].

**Индивидуальная ККМ** – это картина мира каждого отдельного человека, созданная в результате самопознания, характеризующаяся своеобразием, самобытностью, оригинальностью, интерпретирующая универсальную и национальную ККМ сквозь призму собственного мировидения. В каждом отдельном случае говорящий выбирает ту или иную точку зрения (точку отсчета) на событие. Эта точка зрения всегда является личностной, глубоко уходящей в фоновые знания говорящего и его эмоциональный опыт, и поэтому не всегда явно мотивированной для речевых партнеров. Ч. Филлмор называет такую точку зрения **семантической перспективой**. Индивидуальная ККМ может быть представлена **двумя модификациями**, отражающими уровень идентификации личности: **личность как часть этноса** либо **личность как персона**. **Первая** – это синтетическое выражение универсальной и национальной ККМ, передающее самоощущение я-субъекта как неотделимой части от целого (этноса, человечества). **Вторая модификация** – это интерпретация универсальной и национальной ККМ, в основе которой лежит поиск собственной мотивации фрагментов действительности. Субъектом такого варианта ККМ выступает деятель, сочетающий в себе две роли – я и я-для-себя [3; 342], т.е. я – индивидуальность и я – над-человек, над-я, свидетель и судья всего человека. Это вполне согласуется со стремлением к лингвистической “материализации” такой идеальной сущности, как я. Странники теории ментальных пространств Д. Ли, Л.Талми, Дж. Лакофф, считают, что концепция человеческого разума предполагает различие между субъектом и его я. Первое (субъект) представляет собой вместилище рациональных и моральных суждений, второе же (я) является той частью нашей личности, которая непосредственно взаимодействует с миром. В идеальном случае, когда субъект и я находятся в гармонии друг с другом, я действуют в соответствии с указаниями субъекта. Но я может проявлять и определенную самостоятельность, независимость от субъекта, а значит, перемещаться из реального пространства в ирреальное. В этом случае создается эффект слияния концептуальных сущностей разных пространств на уровне смешанного (или интегрированного) пространства. Поэтому инвариант содержания индивидуальной ККМ заполняет возможные лакуны, непременно возникающие в ККМ из-за неполного наложения национальной ККМ на универсальную.

Таким образом, ККМ – это выражение познавательной деятельности различных групп людей и отдельно взятого человека, деятельности, обусловленной историческими, культурологическими, конфессиональными,

географическими и другими факторами в пределах единого объективного мира.

Способом закрепления ККМ в человеческой памяти выступает язык, который "является как бы звуковой книгой, где запечатлены все пути понятийного усвоения мира человеком на протяжении его истории" [7; 24]. Перенесение понятия "картина" в сферу языка означает результат закрепления в языковой единице/категории обозначения, актуального для данных объективных условий, находящихся за пределами "языковой карты" свойств предметов и явлений. Поэтому термин "языковая картина мира" содержит следующее толкование: это **языковая система, выражающая особенности отраженного в сознании познавательного опыта конкретного этноса, черты его материальной и духовной культуры.**

Языковая картина мира каждого этноса носит **конвенциональный характер**. Именно на основе выявления языковых конвенций удается установить роль когнитивных и коммуникативных факторов в семантике языковой единицы, закрепляющей за собой представление о том или ином фрагменте объективного мира. Исследованию "конвенциализации семантического явления" (терминологическое сочетание Т.В. Булыгиной) в русском языке посвятили свои работы Н.Д. Арутюнова (1999), Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев (1997), А. Вежбицкая (1996), В.Н. Телия (1996) и многие другие.

Итак, индивидуум, отображая ту или иную ситуацию, может рассматривать себя как включенным в нее, так и, наоборот, находящимся вне ее границ. А это предопределяет выбор соответствующих языковых средств. Субъект может многократно менять свою позицию, выбирая разные перспективы в процессе описания одной и той же ситуации, что обогащает ее новыми деталями, позволяет высветить ее многочисленные особенности. Данный принцип человеческого познания ("**принцип обратимости позиции наблюдателя в любых описаниях мира**") – автор Е.С. Кубрякова) свидетельствует о когнитивной гибкости человеческого я, существующего в двух основных ипостасях – как **субъект восприятия** и как **субъект деятельности**. Эти два взаимосвязанных начала в человеке лежат в основе его познавательной деятельности, придают ей определенный динамизм. ККМ позволяет человеку эффективно ориентироваться в мире реальном, использовать его в своих жизненных целях, а языковое отражение ККМ – языковая картина мира – включает человека в процесс коммуникации, помогая ему адекватно реализовать собственную коммуникативную функцию в любой ситуации общения.

Материала  
ДЛЯ РАБОТЫ  
УНИВЕРСИТЕТА  
ИМ. А. А. КУЛЯШОВА

## Литература

1. Апресян Ю.Д. Избранные труды. В 2-х т. – М., 1995.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М. 1999.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. Безант А. Христос: теософия и христианство. – Мн., 1995.
5. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М., 1997.
6. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М., 1996.
7. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М., 1990.
8. Кубрякова Е.С. Язык и знание. – М., 2004.
9. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1997.
10. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия литература и язык. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3-9.
11. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996.
12. Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление // Под ред. Серебренникова Б.А. – М., 1988.
13. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М., 1996.
14. Хайдеггер М. Время картины мира // Новая технократическая волна на западе. – М., 1986.
15. Шахнарович А.М., Голод В.И. Когнитивные и коммуникативные аспекты речевой деятельности // Вопросы языкознания. – 1986. – № 2. – С. 52-56.
16. Jackendoff R. Sense and reference in a psychologically based semantics // *Jalking minds: The study of language in cognitive science.* – Cambridge, 1984. – P. 54-55.

### 1.5. Концепт и художественный концепт

По Х.-Г. Гадамеру, мир и человек соединяются как говорящие на языке: мир, выражающий себя в языке, и человек, обретающий в языке видение мира [5; 444-445]. Посредником такого соединения выступает концепт, первоначально использовавшийся как термин в области математики, логики и перенесенный в сферу языка в результате распространения когнитивного знания на лингвистику.

Слово **концепт** – калька латинского “*conzeptus*” (part pf к *concipio*), который в языке-источнике имеет несколько значений: 1) собирать, вбирать в себя; 2) представлять себе, воображать; 3) написать, сформулировать; 4) образовать; 5) происходить, появиться, возникнуть (здесь отмечается связь с *conceptum* – “утробный зародыш”) [6; 222, 224]. Содержание латинского “*conzeptus*” можно представить в виде общего значения “сформулированный (воображаемый) как собирающий, вбирающий

в себя (содержание множества форм) и являющийся (их) началом (“зародышем”) (см. также о термине “концепт” [12]). В.З. Демьянков проследил историю лексемы “концепт” и пришел к следующему заключению: в средневековой латыни отмечается метафорический перенос “зародыш” > “понятие”, в XIII-XIV веках у концептуалистов встречается технический термин “conceptus” для обозначения того, что соединяет вещь и речь. В английском и французском языках термин вошел в научно-философский дискурс в середине XIX века, в немецком языке XIX века основным значением этого слова было значение “набросок, заметка”. В итальянском и испанском языках производные от лат. “conceptus” употреблялись в текстах художественной литературы и в современном значении входят в идиоматические сочетания. В русском языке этот термин стал употребляться в 20-е годы XX века в работах С.А. Аскольдова [1] и Г.Г. Шпета [13].

В лингвистической литературе наметилось три приоритетных подхода к пониманию концепта, исходящих из общего постулата: концепт – то, что называет содержание понятия; является синонимом к смыслу.

Представители **первого направления** (Ю.С. Степанов и его школа) при рассмотрении концепта больше внимания уделяют культурологическому аспекту. В их представлении, концепт – “это основная ячейка культуры в ментальном мире человека”, имеющая многослойную структуру, состоящую из основного (актуального) признака, дополнительного (исторического) признака и внутренней формы (обычно не осознаваемой) [11; 41, 44]. В этом аспекте роль языка – второстепенна, он является одним из вспомогательных средств: формой оязыковления культурного концепта. По мнению Ю.С. Степанова, культурный концепт по своей природе константен, что делает его незаменимым в процессе поиска и нахождения истинного смысла. Количество же универсальных культурных концептов ограничено, их не более сорока (перечень культурных концептов см. в [11]).

В рамках **другого подхода** (Н.Д. Арутюнова и ее школа, Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев, Ю.Н. Караулов и другие), в соответствии с гипотезой Сепира-Уорфа, признающей категоризацию мира на основе лексических средств естественных языков, семантика языкового знака признается единственным способом оформления смысла (содержания) концепта, когнитивный анализ которой идет к знаниям о мире [10]. По мнению представителей этого направления, смысл представляет собой связующее звено между семантикой и когницией, переход от пространства языковых значений к когнитивному пространству. А.Д. Шмелев, синтезируя общее мнение сторонников этого подхода, предлагает понимать под концептом “семантическую конфигурацию смыслов” [5; 11].

Таким образом, выявленное расхождение взглядов на природу концепта обусловлено разным видением роли языка в формировании концепта, неоспоримым же фактом для обеих концепций является признание взаимосвязи языка и культуры.

**Третий подход** в исследовании концепта по своей сущности синтезированный, компромиссный. Его сторонники (Д.С. Лихачев, Е.С. Кубрякова, С.Г. Воркачев и другие) считают, что "концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека" [9; 4]. В этом случае **терминологическим синонимом** к концепту может стать словосочетание **понятийное поле**. Такой взгляд на проблему согласуется и с установкой В.В. Виноградова – "выявить закономерности общерусского словаря в связи с идейным развитием русского общества" [2; 6]. Таким образом, вырисовывается некий общий знаменатель: концепт может быть соотнесен со значением слова; он является посредником между словами и экстралингвистическим миром.

Наблюдается единство и в терминологическом определении концепта. Так, С.А. Аскольдов дает следующую дефиницию: "Концепт есть мыслительное образование, которое замещает в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода" [1; 31]. Д.С. Лихачев под концептом понимает "своего рода "алгебраическое" выражение значения, которым человек оперирует в своей письменной и устной речи" [9; 4]. В интерпретации С.Г. Воркачева, концепт – это единица коллективного знания/сознания (отправляющая к высшим духовным ценностям), имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой [3; 48]. В "Кратком словаре когнитивных терминов" представлена строгая формула определения концепта: "Концепт – это оперативная содержательная единица всей картины мира, отраженной в человеческом сознании" [8; 90]. На основании приведенных дефиниций можно выделить существенные признаки концепта: **конвенциональность**, **логико-понятийная упорядоченность**, **заместительность**. **Конвенциональность** концепта проявляется в определенном, выработанном обществом в соответствии с его законами и традициями единстве содержания, которое хранит знание о мире и является строительным элементом концептуальной картины мира. **Логико-понятийная упорядоченность** концепта формирует его смысловое единство, которое способствует обработке (восприятию и пониманию) субъективной информации путем сопоставления со стереотипом. **Заместительность** представляет функциональным свойством концепта, основанным на заместительных отношениях, в которых "реальная значимость предметов и действий переносится на разного рода промежуточные звенья их связи

с человеком или друг с другом” [1; 32]. Уточним мысль С.А. Аскольдова: концепт заменяет то, на что реально или потенциально направлен.

Способ упорядочения составляющих концепт единиц относится к **иерархически-координативному** типу, т.е. к выстраиванию всей совокупности единиц концепта в пирамидальную форму, развертывающуюся из одной точки, из вершины или нескольких вершин (что будет показано на конкретных примерах в следующих главах пособия). Такой способ организации структуры придает ей динамичность, способность к изменениям, уточнениям, модификациям, взаимопересечениям. Тем не менее говорящий/пользователь не ощущает сложности структуры концепта, потому что “концепт скрывает за собой, позади себя всю сложность и все обилие словарного смысла, чем облегчает общение с помощью языка, как облегчает алгебра арифметические действия” [9; 6].

Иррадирующая сила и глубина “духовного обогащения” [1; 37] концепта находятся в прямой зависимости от его культурного потенциала, определяющегося богатством человеческого, национального, исторического опыта.

В художественном дискурсе конвенциональное значение концепта деформируется, видоизменяется под воздействием личностных интерпретаций, т.е. создается художественный концепт. По определению С.А. Арнольдова, **художественный концепт “есть комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений, не претендующий на логическую четкость пределов его содержания”** [1; 37].

**Художественный концепт**, являясь продолжением концептуально-го концепта, отличается от последнего рядом признаков. Во-первых, в основе связи элементов художественного концепта лежит ассоциация, “тот органический сросток возможных образных формирований, определяемый основной семантикой художественного слова” [1; 39]. Во-вторых, художественный концепт включает в себе не только потенцию к раскрытию образов, но и разнообразных эмотивных смыслов. В-третьих, художественный концепт тяготеет к образам и направлен на них. В-четвертых, воздействующая сила художественного концепта зависит от степени освобожденности от рациональной прагматики сюжета художественного дискурса.

Художественные концепты, находясь в отношениях взаимообусловленности, могут составлять целостную концептуальную картину личности (особенно чуткой к языку), которую можно назвать “своего рода знаменем духовного богатства, культуры в целом” [9; 7].

## Литература

1. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская речь. Новая серия / Под ред. Л.В. Щербы. – Ленинград: Academia, 1928. – Вып. 2. – С. 28-44.
2. Виноградов В.В. Рефераты научно-исследовательских работ за 1944 год. Отделение литературы и языка. – М.-Л., 1945.
3. Воркачёв С.Г. Концепт счастья: понятийный и образный компоненты // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – № 6. – С. 47-58.
4. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М., 1997.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988.
6. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. – М., 1976.
7. Концептуальный анализ: методы, результаты, перспективы. – М., 1990.
8. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1997.
9. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3-9.
10. Логический анализ языка: Культурные концепты. – М., 1991.
11. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М., 1997.
12. Фрумкина Р.М. Концептуальный анализ с точки зрения лингвиста и психолога (концепт, категория, прототип) // НТИ. – Сер. 2. – 1992. – № 3. – С. 31-50.
13. Шпет Г.Г. Введение в этническую психологию. – М., 1927.

### 1.6. Метафора как модель языкового отображения концепта

Современные исследования метафоры основаны на одной фундаментальной идее, идущей от Аристотеля, – идее метафорического переноса. Аристотель утверждал, что метафора – это имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид на основе сравнения. Детализация этой идеи – что и как переносится – лежит в основе многочисленных подходов к метафоре.

С позиций семантической концепции механизм и результат переноса описываются посредством теории значения, так как акт метафоризации лежит в основе **многих семантических процессов** – развития синонимических средств, появления новых значений и создания полисемии, развития систем терминологии и экспрессивной лексики.

Активное исследование семантики метафоры начинается с работ М. Блэка, признанных в настоящее время классическими. Выделим основные идеи этого подхода. Во-первых, М. Блэк **конкретизировал** идею метафорического переноса путем использования понятия **“фильтрации”** (в более поздних работах **“проекции”**). При образовании метафоры

(структурный тип  $A = B$  “А есть В” – в его известном примере “человек – волк”) ассоциируемые общие места В пропускаются через “фильтр” ассоциируемых общих мест А. В результате на первый план выносятся вполне определенные характеристики, в данном примере *жестокость* и *агрессивность* – “проекция” некоторых характеристик В на А. Следовательно, метафорическое суждение имеет **два различных субъекта** – главный (человек) и вспомогательный (волк). Эти субъекты зачастую выгоднее рассматривать как “системы”, чем как **глобальные объекты**.

Во-вторых, М. Блэк сделал **упор на концепцию значения** при описании модели метафорообразования, в большей степени склоняясь к **ассоциативной стороне значения слова**. Он утверждал, что в основе метафор могут лежать как “общепринятые ассоциации, так и созданные специально для конкретных случаев системы импликаций: им не обязательно быть уже готовыми изделиями, они могут быть созданы по специальному заказу” [3]. Метафора в имплицитном виде включает в себя такие суждения о главном субъекте, которые обычно прилагаются к вспомогательному субъекту. Благодаря этому метафора отбирает, выделяет и организует одни характеристики главного субъекта и устраняет другие.

Этот подход имеет много сторонников. Однако теория М. Блэка воспринята не как догма, а скорее, как призыв к действию, т.е. исследованию. Так, Н.Д. Арутюнова (представитель логической школы) видит в основе метафорического переноса не только и не столько “сокращенное сравнение, сколько сокращенное противопоставление” [1; 7]. По ее мнению, “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. Источник метафоры – сознательная ошибка в таксономии (классификации и систематизации) объектов” [1]. А. Вежбицкая [4] представила следующее описание основы метафорического переноса значения в виде когнитивной процедуры – “такой, какой мы хотели бы, чтобы был” или “такой, какой мы не хотели бы, чтобы был” – своеобразная модальная рамка, где в фокусе метафора, а рамка – ее окружение. В соответствии с семантической теорией образование метафоры обязательно предполагает **изменение значения исходного выражения**. Самый простой вариант – экстенсивное расширение значения слова или выражения до нового, метафорического значения. При этом одно и то же выражение или слово может иметь два вида значения – буквальное и метафорическое, появляющееся в конкретных актах употребления.

Если понимать под денотатом тот признак, свойство и т.п. реального объекта обозначения, по которому создается узуально закрепленное представление о классе предметов, а под референтом – предмет обозначения,



соотносящийся со словом в конкретном речевом употреблении, то в случае окказионального переименования в основе "сдвига" денотативной соотнесенности оказываются следующие процессы: "приглушение" **узальной** денотации и одновременно проявление **окказиональной** референции.

Г.Н. Скляревская в ряде своих работ уточняет концепцию М. Блэка, вводя новый термин **символ переноса** – коннотативный признак исходного слова, преобразованный в процессе метафоризации в определяющий признак метафоры [7].

Различают несколько типов метафор: индикативную, когнитивную, экспрессивно-образную, экспрессивно-оценочную (по [6]); языковую и поэтическую (по [7]).

Выделим **основные признаки** поэтической (экспрессивно-образной) **метафоры**: 1) слияние в ней образа и смысла, 2) контраст с тривиальной таксономией объектов, 3) категориальный сдвиг, 4) актуализация случайных связей, 5) несводимость к буквальной перифразе, 6) синтетичность, диффузность значения, 7) допущение разных интерпретаций, 8) отсутствие и необязательность мотивации, 9) апелляция к воображению, а не к знанию, 10) выбор кратчайшего пути к сущности объекта [1].

Определены и **основные характеристики** метафоры: 1) двуплановость, 2) совмещение (окказионального и узального значения), 3) наложение на уже имеющееся нового значения, а также дополнительные специфические характеристики: а) асимметричность (между означаемым и означающим), б) неконгруэнтность (несоразмерность, несовпадение, несоответствие), в) гиперболичность, г) прототипичность.

**Интерпретация метафор** – это многоступенчатый семантический процесс, состоящий из следующих стадий: 1) установление буквального значения выражения, 2) сопоставление значения с контекстом, 3) поиск небуквального, метафорического значения при несоответствии между буквальным значением и контекстом.

С точки зрения когнитивной лингвистики **метафора** – это идеальная **модель языкового отображения базового когнитивного процесса** – "процесса переноса знаний из одной содержательной области в другую на основе аналогии или ассоциации" [5]. Обращение к когнитивным категориям (концепт и сценарий) позволяет детально описать мотивы для метафорического переноса, выявить неоднородность содержания метафоры, значимость нестандартного употребления метафоры и зависимость понимания метафоры от экстралингвистических знаний.

Рассмотрим перечисленные аспекты исследования когнитивного анализа метафоры. **Мотивом** для метафорического переноса могут служить "отработанные в языке логико-синтаксические схемы структурирования

классов событий или соположение в структуре о мире вещных объектов – их **предметно-логические связи**, отражающие языковой опыт говорящих” [2; 181].

Дж. Карбонеллом предложены следующие **типы отношений** для возникновения метафорического переноса:

- 1) совокупность целей, стоящих перед субъектами;
- 2) каузальные структуры. Если каузальная структура исходной области достаточно эксплицитна, то она обычно сохраняется при переносе;
- 3) социальные роли;
- 4) функциональные атрибуты;
- 5) конкретные характеристики, а также порядок следования во времени, структурные отношения, конкретные объекты и т.д.

Если мотив переноса определяется с трудом, размыт, то процесс метафоризации попадает под действие **когнитивного притяжения**, гипотетическое описание которого предложено А.Н. Барановым: “**этот процесс можно было бы сравнить с возникновением солнечной системы из пылевого облака**” [2; 187]. Но именно когнитивное притяжение, которого достаточно для воссоздания элементов структуры исходного в целевом концепте, но недостаточно для полного слияния концептов или растворения целевого концепта в исходном, обеспечивает эффект **недискретности метафоры**. Эффект недискретности метафоры проявляется в особенностях ее функционирования:

- в неограниченном множестве следствий метафоры;
- в непредсказуемости следствий метафоры;
- в способности одной и той же метафоры формировать различные множества альтернатив выхода из кризиса в разных проблемных ситуациях;
- в необязательности реального вывода конкретных следствий в каждом употреблении метафоры – важен потенциал, а не конкретное следствие;
- в связи метафоры с образами;
- во внутренней противоречивости метафоры (А равно В и одновременно А не равно В), создающей “пульсацию неопределенности” [2; 189].

Таким образом, особенность устройства содержания метафоры проявляется в том, что **эксплицитно выражается лишь часть когнитивной структуры, а другие ее части могут присутствовать в имплицитном виде**.

Эффект речевого воздействия метафоры напрямую зависит от “**фактора интереса**” и от **устройства концептуальной картины мира участников процесса коммуникации**; то есть определяется рядом стратегий, относящихся к прагматической области языка. Так, например, использование в качестве аргумента конвенциональной или авторской

метафор носит разный характер: **конвенциональная метафора актуализирует уже имеющиеся в сознании адресата модели, а индивидуальная метафора создает новую модель, применяемую, как правило, в неординарных проблемных ситуациях.**

Результаты последних научных разработок (А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов, О. Добровольский, Н.Д. Арутюнова, В.Н. Телия, Г.Г. Скляревская и др.) дают основание считать, что **метафора активно участвует в формировании концептуальной картины мира, играет крайне важную роль в интеграции вербальной и образно-чувственной систем человека, а также является ключевым элементом категоризации языка через реализацию художественного концепта.**

### Литература

1. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры / Сост. Н.Д. Арутюновой. – М., 1990. – С. 5-33.
2. Баранов А.Н. Очерк когнитивной теории метафоры / Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора. – М., 1991. – С. 184-193.
3. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 153-172.
4. Вежбицкая А. Сравнение – градация – метафора // Теория метафоры / Сост. Н.Д. Арутюнова. – М., 1990. – С. 133-152.
5. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкратц Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1997.
6. Телия В.Н. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация (виды именований) // Под ред. Б.А. Серебренникова, А.А. Уфимцевой. – М., 1977. – С. 129-221.
7. Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. – СПб., 1993.

### Вопросы и задания

1. Как вы думаете, почему современная научная парадигма существует под девизом "человек в языке"? В чем сущность антропоцентрического подхода к языку?
2. Каковы основания для возникновения когнитивной лингвистики?
3. Назовите основные понятия когнитивной лингвистики. Используйте словарь базовых лингвистических терминов.
4. Какова роль языка в процессе познания и понимания мира?
5. Картина мира: научная, наивная, языковая. На основании каких критериев происходит дифференциация?
6. Определите основания для выделения трех типов концептуальной картины мира: универсальной, национальной, индивидуальной.
7. В чем заключается принцип обратимости позиции наблюдателя?
8. Как соотносятся такие понятия, как картина мира и языковая картина мира?
9. Почему в когнитивной лингвистике нет единства в понимании концепта?

10. Сравните различные определения концепта, дайте его обобщенное толкование:

**Ю.Н. Караулов:** **концепт** – самостоятельная единица знания определенного иерархического уровня в языковой картине мира, полученная в результате когнитивной редукции большего числа аналогичных единиц нижележащего уровня [Караулов Ю.Н. Что такое концепт. Цит. по: Занегин Н.Н. XXXV Виноградовские чтения // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2004. – Т. 63. – № 6. – С. 76].

**А.Д. Шмелев:** **концепт** – это семантическая конфигурация смыслов [Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М., 1997. – С. 11].

**Р.М. Фрумкина:** **концепт** – это вербализованное понятие, отрелектированное в категориях культуры [Фрумкина Р.М. Концептуальный анализ с точки зрения лингвиста и психолога (концепт, категория, прототип) // НТИ, Сер. 2, 1992, № 3. – С. 31].

**С.Г. Воркачев:** **концепт** – культурно отмеченный вербализованный смысл, представленный в плане выражения целым рядом своих языковых реализаций, образующих соответствующую лексико-семантическую парадигму; единица коллективного знания, имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой [Воркачев С.Г. Концепт счастья: понятийный и образный компоненты // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – № 6. – С. 49].

11. Назовите существенные признаки концепта и художественного концепта. Может ли художественный концепт быть полным эквивалентом культурного концепта?

12. Почему метафора может быть ключевым элементом категоризации языка?

13. Какова роль метафоры в создании концепта-образа (художественного концепта)?

14. Являются ли терминологическими синонимами текст и дискурс? Ответ обоснуйте.

15. В чем заключается специфика художественного дискурса?

## 2. ЯЗЫКОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ “СВОЙ” – “ЧУЖОЙ” В КОНЦЕПТОСФЕРЕ 3. ГИППИУС

Самоидентификация личности, как и культуры в целом, начинается с разбиения мира на внутреннее (свое) пространство и внешнее (чужое). Причем граница размежевания обычно проходит там, где возможно усмотреть существование асимметрии – живой/мертвый, правый/левый,

мужской/женский, верх/низ и т.д., и имеет социальный, национальный, конфессиональный или какой-либо иной характер. Кроме того, само противопоставление “свой – чужой” создается на основе не только объективных данных, но и на их субъективных отражениях в сознании, т.е. на основе чувств-отношений симпатии-антипатии, любви-ненависти, направление которых обусловлено спецификой национального облика. Например, для русского самосознания характерна абсолютизация чего-то или кого-то с ярко выраженным эмоциональным отношением:

*Коль любить, так без рассудку, Коль грозить, так не на шутку,  
Коль ругнуть, так сгоряча, Коль рубить, так уж сплеча, Коли спорить,  
так уж смело, Коль карать, так уж за дело, Коль простить, так всей  
душой, Коли пир, так пир горой!* (А.К.Толстой “Коль любить...”).

Пронизывая всю культуру – от неживой природы к живой природе и миру человека и являясь ядром всякого национального мироощущения, концепт “Свой – Чужой” приобретает фундаментальный характер и становится универсалией. Данный концепт можно определить как своеобразный конгломерат, сгусток общечеловеческого и национального.

Первое лингвокультурологическое описание концептов “Свой” – “Чужой” представлено в работах Э. Бенвениста “Общая лингвистика” [1974] и “Словарь индоевропейских социальных терминов” [1995], дальнейшая разработка концепта – раскрытие содержания и установление этимологии с привлечением данных многих наук – связана с именем Ю.С. Степанова и его трудом “Словарь констант русской культуры” [1997]. Проблемы оппозиции “Свой – Чужой” стали предметом исследования в статьях Н.Д. Арутюновой [1986], А.Б. Пеньковского [1989], С.Л. Сахно [1991].

Функционирование концептов “Свой” – “Чужой” в семантическом пространстве русской картины мира жестко не закреплено за какими-то одними определенными словами (но есть вершинная семантическая реализация – свой, свои), напротив, зачастую языковое выражение концептов может иметь заранее не предсказуемое наполнение. Это вызвано тем, что культурная личность, оказывая воздействие на внутренний строй картины мира русской культуры, привносит личностную интерпретацию, в которой, не меняя аксиологической оценки “плохо – хорошо”, более свободно варьирует иерархическое место составляющих концепта и расширяет ассоциативные рамки мотивирования его лексического выражения. Выявление содержания концептов “Свой” – “Чужой” в индивидуальной картине мира интересно тем, что культурная личность (при условии, что это незаурядная личность!) включает в свой образ мира элементы, содержащиеся в активной памяти культуры и “всплывающие” в семиотической интуиции говорящего.

Индивидуальная картина мира (далее **концептосфера**) З. Гиппиус отличается парадоксальностью, ибо представляет собой синтез несводимых явлений и понятий: признание присутствия другого (мужского) начала в себе и эксплицирование этого факта в текстах, совместное существование художника с его миром вымышленных образов, философа, живущего в мире отвлеченных понятий, и человека, не скрывающего своих чувств и эмоций. Вне времени и вне пространства – всегда и везде – таковы прагматические координаты этой концептосферы, дающие возможность концептам **“Свой”** – **“Чужой”** полностью абстрагироваться, развиваться как идеальное представление.

Концепты **“Свой”** – **“Чужой”** – это противопоставление, в котором один является идеализированной реализацией, другой – его антипод. Не будем отступать от традиционного деления и мы, рассмотрим первый – **“Свой”**.

**Свой** – это значит “родной, собственный, дорогой, любимый”. По одной из версий, реконструкция слова *свой* имеет и.-е. базу: и.-е. корень \***Leudh** “взрасти”, относящийся как к растительному миру, так и миру животных и человека [15, 356; 5, 355; 18; т. 4, 563]. От этого корня происходят названия “свободный человек” в греческой и латинской культурах. Кроме того, собственно славянские образования *свой* и *свобода* имеют один и тот же этимологически общий корень **se-**, причем семантические аналогии прослеживаются и в других языках [См. 15]. Тем самым обнаруживаются социальные истоки понятия “свободный”: первоначальным оказывается не значение “избавленный от чего-либо”, а значение принадлежности к определенному коллективу, группе, к своим [5; 356, 359]. Это значит, что концепт **“Свой”** дополняется еще одним компонентом и принимает следующий вид: свой – родной, собственный, дорогой, любимый, свободный.

Одним из средств языкового воплощения концепта **“Свой”** может служить “растительная” метафора, ибо в наивной картине мира бытует мифическое представление о рождении человека из растения (Ср.: Маковский проводит параллель слова со значением “цветок”, входящим в название человека: Тох. *A atal* “человек”, но греч. *avQoc*, “цветок” + др.-сев. *all* “росток” [10, 383]). Размножение семьи, рода исстари сравнивалось с ростками, пускаемыми из себя деревом, вследствие чего ствол (пень, корень) служили символом отца или предка, а ветви – символом их детей и потомков. Да и в реконструкции индоевропейской модели мира мировое дерево в горизонтальном срезе выражает тип отношений “свой – чужой”: свой – в ограде, чужой – вне ее (работы В.И. Абаева; О.Н. Трубачева). З. Гиппиус, опираясь на культурную традицию, находит иной сценарий культурного концепта **“Свой”**. В ряде стихотворений (“Апельсиновые цветы”,

“Миндальный цветок”, “Зеленый цветок”, “Цветы ночи”, “Ей в горах”, “Ему”, “Журавли” и др.) формируется доминирующий образ – образ **цветка**. Этот выбор далеко не случаен и мотивируется следующим: во-первых, точным знанием толкования понятия **цветок** – это “видоизмененная часть побега (почка), которая служит исключительно для целей размножения, т.е. для развития семян, являющихся результатом взаимодействия мужских спор и женских спор” [21; 857]; во-вторых, языковой интуицией, направленной на развитие семантики лексемы **цветок**, которая включает не только значение “часть растения, рождающая плод и семя” [22; т. 4, 572]; но и значение “цветущее растение” [23; 757]; в-третьих, актуализацией языковой памяти, проявляющейся в этимологическом сближении лексем **цветок** и **свет** – “лучистая энергия” на основе выделения общего корня [19; т. 2, 362]. В таком ракурсе цветок видится произведением света-источника. Языковая память культурной личности “подсказывает” картину восприятия образа **цветка**: цветок – растение вертикальное, от земли отталкивается и идет, как душа, вверх, колеблется на ветру, любит воду, ветер, свет, корнями связан с землей, венчается его бутон – осколок солнечного нимба. З. Гиппиус акцентирует слияние мужского и женского начал в образе **цветка**, что вполне согласуется с ее философским кредо.

Первоначально З. Гиппиус выделяет только первое значение лексемы **цветок** и развивает на его основе образ красоты и стадии цветения – полное проявление жизненных сил: *На ожившей земле распускается Солнечно-алый цветок...* (“Журавли”). Далее образ расширяется и приобретает символическое значение: *Две тайны двух цветов заплетены в мой век, Два верных спутника мне жизнью суждены: Холодный снег, сиянье белизны, – И алый гиацинт, – его огонь и кровь. Приемлю жребий мой: победность и любовь.* (“Овен и стрелец”).

Образ-мифологема *алый гиацинт*, актуализируя мифологическое знание о юноше Hyakinthos, любимце Аполлона, превращенном в цветок, разрастается до символа “алый гиацинт – любовь”, где сопряжение названия цветка *гиацинт* и его цвет *алый* акцентирует чувственный смысл “темперамент и сила любви”. Постепенно, через ряд стихотворений “Божья”, “Не будем как солнце”, “Свободный стих”, “Зеленый цветок” и др. этот образ-символ наполняется смысловой цельностью и эстетической оформленностью, что делает его способным к последующим семантическим преобразованиям.

В смысловом развитии образа-символа **цветок** намечается переход от абстрактной сущности к миру человека, осуществляющийся посредством метафорического переноса “**растение** ↔ **человек**”, т.е. происходит актуализация второго значения лексемы **цветок**: *Угодила я*

тебе травой, зелеными, да кашками, ширью моей луговой, сердцами золотыми – ромашками (“Поэту родины”), Тело нежно оживает, Пробудились злые цветы (“Цветы ночи”) – модель **часть тела живого существа** ⇔ **часть растения**; томлень, воскресенье фиалковых полей. И белое дыханье зацветших миндалей (“Крылатое”) – модель **действие, состояние человека** ⇔ **действие, состояние растения**; злые цветы (“Цветы ночи”) – модель **качество человека** ⇔ **качество, свойство растения**. Выявление аналогий и установление ассоциативных связей мира природы и мира человека традиционно для любой культуры. Это обусловлено психологическими основами образования метафор, которые кроются в мифологическом воззрении человека на самого себя и вере в возможность превращения человека и переходе его души в дерево или цветок (См. [4]).

Видимо, отсюда вытекает общность образа смерти и для человека, и для растения, выраженная метафорой **смерть – коса**: *Время срезает цветы и травы У самого корня блестящей косой...* (“Ничего”).

3. Гиппиус интуитивно следует общепринятому канону: *Вешнего вечера трепет тревожный – С тонкого тополя веточка нежная. Вихря порыв, горячо-осторожный, – Синеи бездонности гладь безбрежная.[...] В облачном небе просвет просиянный – Свежих полей маргаритка росистая, Меч мой небесный, мой луч острогранный – Тайна прозрачная, ласково чистая...* (“Ты”).

В этом поэтическом тексте наивное представление об уподоблении человека растению отражается в развернутых метафорах с *тонкого тополя веточка нежная, свежих полей маргаритка росистая*, созданных на основе переноса по моделям: **название растения** (*тополь, маргаритка*) ⇔ **человек, похожий на это растение**; **часть растения** (*ветвь*) ⇔ **часть человеческого тела** (*рука*). И прежде всего акцентируется коннотативное содержание образов-растений – чувство-отношение любви, которое выражается с помощью эпитетов *тополь тонкий и нежный, маргаритка свежая и росистая*. Причем семантика окказионализма *росистая* выводится не из его внутренней формы – корень **рос-** и суффикс **-ист** со значением увеличения – “обильно покрытая росой”, а мотивируется образом, возникшим в стихотворении “Росное имя”, и раскрывается как “источающая любовь”. Не отступая от русской (и шире славянской) традиции, в которой принято именовать любимую/любимого *рябинушкой, березкой, тополем, цветочком* и т.п., 3. Гиппиус сохраняет и характер номинации, и сферу ее использования – интимную, представленную местоимениями **я – ты**. Однако поэтесса переносит обычное для состояния влюбленности в стадию любви, тем самым как бы усиливает накал чувств.



В универсальной картине мира метафоры, основанные на переносе **часть растения** ⇔ **часть человеческого тела**, носят устойчивый характер. Это объясняется “живучестью” мифологического уподобления человека растению: ноги сравниваются с корнями, туловище представляется стволом, стеблем, руки – ветвями, палец – сучком на руке, плечи – лесом, кожа – корой, волосы – травой и цветами (См. [4, 254]). В концептосфере З. Гиппиус обнаруживается отступление от традиции, происходит поиск концептов, подведенных под один знак – лексему **корень**. Это слово приобретает иное метафорическое значение: **корень** ⇔ **душа**, которое порождено ассоциативным признаком: корень – главная часть растения, то, чем крепится растение к земле, – становится главным и в организации человека, тем, что из биологического вида делает его человеком и более того – индивидуальностью: *Там, где заводь тихая, где молчит река, Липнут пьявки черные к корню тростника. В страшный час прозрения, на закате дней, Вижу пьявок, липнущих и к душе моей.* (“Пьявки”).

Семантическая линия **корень – душа** поддерживается и глубинным смыслом праевропейской традиции, в которой корень наделен особой космогонической функцией: с одной стороны, корни символизируют “нижний мир”, с другой – корни соединяют различные космические зоны, подразумевая как бы возможность изменения “срединного мира”. Такой аспект образа **корень-душа** эксплицирует слияние двух самостоятельных концептов “**Человек**” и “**Бог**” через посредника – концепт “**Душа**”, а сам образ прочитывается как лестница из низшего мира в мир высший. И только **человек-цветок**, сохранивший **корень-душу**, способен возродиться, разлиться новыми, более яркими красками: *Время срезает цветы и травы У самого корня блестящей косой: Лютик влюбленности, астру славы. [...] Но корни все целы – там, под землей.* (“Ничего”).

Образ-символ **цветок** как красота – расцвет – любовь отождествляется с человеком и приобретает понятийное содержание **человек – красота – расцвет – любовь**. В стихотворениях “Росное имя”, “Св. Тереза Младенца Иисуса”, “Ничего” закрепляется переход от образа-символа **цветок** к образу-концепту **человек-цветок** через утверждение возможности образа быть индикатором не только чувственной сферы человека, но и его социального признания: *...Лютик влюбленности, астра славы...* (“Ничего”).

Ассоциативные признаковые метафоры *лютик влюбленности, астра славы*, на основе которых создается образ-концепт человека-цветка, декодируются через поиск мотивирующих признаков, имеющих разнонаправленный характер – **экстравертный** и **интровертный**. **Экстравертность** базисных ассоциаций метафоры *лютик влюбленности*

проявляется в переносе эмотивно-оценочной характеристики цветка (нежность, хрупкость) на эмоционально-психическое состояние человека – влюбленность (нестойкость, хрупкость). **Интровертный** поиск основ метафорического переноса *астра славы* активизирует языковую память культурной личности и направляет семантическую интуицию на восстановление этимологии лексемы *астра*, обозначающей в первоисточнике лат. **aster** < “звезда”. Таким образом, определяется модель метафоризации **название цветка, форма которого напоминает звезду, ⇔ понятие, символом которого выступает звезда.**

Итак, целый ряд семантических преобразований привел к переходу образа-символа к образу-концепту, который условно описывается так: цветок – это человек, близкий, любимый, в расцвете духовных сил и красоты.

Следующий шаг в развитии культурного концепта **“Свой”** в концептосфере З. Гиппиус связан с расширением круга ближних “я – ты” включением в него “мы”, т.е. “я и другие”, слитые в единое целое по признаку сродства физического, эмоционального, интеллектуального. Появление “мы” в этом контексте обусловлено тем, что субъектом русского мира является не “я”, а собор, множество, братство. “Мы” манифестирует уже сформировавшуюся личную сферу говорящего (термин Ю.Д. Апресяна), в этом случае – личную сферу образа-концепта **человека-цветка**: *...И между числами – меж именами – То близость, то сплетенье, то разлад. Мир чисел, мы, – как бы единый сад, С различными цветами.* (“Числа”).

В европейской культуре **сад** – это идеальная модель гармонии облагороженной природы и доброго к ней человека. Сад – это и место, где господствуют законы и порядок, установленные садовником, налицо аллюзия, соотносящая сад с раем, где благоденствуют люди без греха под неусыпным оком Бога. Тавтология смысла сад – рай раскрывается на уровне этимологических связей: рай – европейский, международный термин был получен через посредничество греч. из иранского источника с исходящим значением “огороженное место” [17; 5]. Кроме того, **сад** (а также вариант **цветной луг** “Луговые лютики”) – это окрестность **человека-цветка**, номинация освоенного им пространства, ограниченность которого, указывая на локализованность места, символизирует несовместимость образа-концепта **человека-цветка** с чужим. Сад, впрочем как и луг, – горизонтальное пространство, структурированное множеством. На этом основании образ-концепт **мы – единый сад с различными цветами**, созданный на базе ассоциативной психологической метафоры, прочитывается как объединение идеальных людей, обитающих в идеальном месте, в замкнутом пространстве; но с одной значимой

оговоркой – идеальные люди не сплавлены в однородную массу, это единение индивидуальностей. Таким образом, лексема *сад* предстает точкой пересечения концептов “Человек”, “Вера” и “Пространство”.

В стихотворении “Луговые лютики” З. Гиппиус объясняет причины непохожести круга людей, которых относит к своим:

<i>Мы – то же цветенье</i>	<i>Стоят они крепко,</i>
<i>Средь луга цветного,</i>	<i>Стоять им так ловко...</i>
<i>Мы – то же растенье,</i>	<i>Ковер все плотнее,</i>
<i>Но роста иного.</i>	<i>Весь низкий, весь ниже...</i>
<i>Нас выгнало выше,</i>	<i>Нам – небо виднее,</i>
<i>А братья остались.</i>	<i>И солнце нам ближе,</i>
<i>Росли ль они тише?</i>	<i>Ручей нам и звонок,</i>
<i>Друг к другу припали,</i>	<i>И песнь его громче, –</i>
<i>Так ровно и цепко,</i>	<i>Но стебель наш тонок,</i>
<i>Головка с головкой...</i>	<i>Мы ломче, мы ломче...</i>

Метафора-название *луговые лютики* обращает вновь к наивной картине мира – к мифологическим представлениям о связи растения и человека и раскрывается посредством целого ряда метафор мотивированного типа:

луговые лютики ↔ братство людей

луг (*Средь луга цветного*)

совокупность растений ↔ множество людей

лютики (*Луговые лютики*)

название растения ↔ человек, похожий на него

цветенье (*Мы – то же цветенье*)

стадия развития растения ↔ стадия эмоционально-психического развития человека

стебель (*Стебель наш тонок*)

часть растения ↔ часть тела человека

головка (*Головка с головкой*)

часть тела живого существа ↔ часть растения.

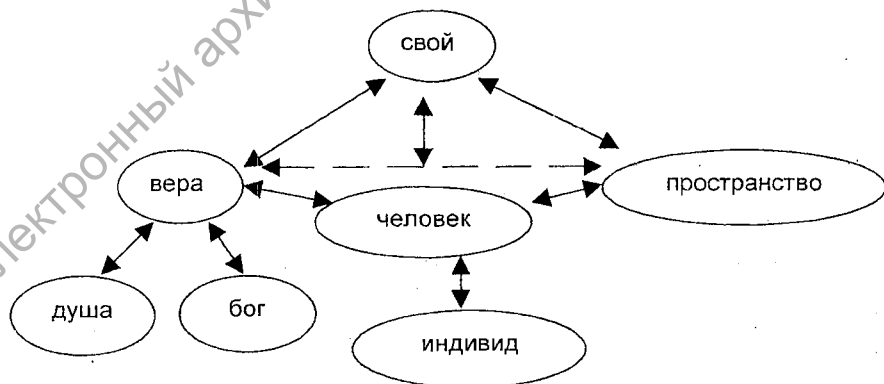
З. Гиппиус, желая найти компромиссное решение, пытается примирить две концепции определения субъекта бытия: одна из них – русская, другая – западно-европейская. Напомним, по русскому мироощущению, индивид “я” есть часть, а не целое, поэтому “мы”, а не “я”. В европейском континууме индивид (т.е. неделимый) – это законченная, совершенная форма. Видя положительное в соборности: *Друг к другу припали, Так ровно и цепко. Головка с головкой...* *Стоят они крепко, Стоять им так ловко*, З. Гиппиус тут же отмечает и негативное – угнетение индивидуальности: *Ковер все плотнее, Весь низкий, весь ниже*. Не отрицая

идею соборности (*мы, братья остались*), утверждает необходимость существования иных, которые могут заявить: *Мы – то же растение, Но роста иного. ...Нам – небо виднее, И солнце нам ближе, Ручей нам и звонок, И песнь его громче...*

Обитель цветов – воздушное пространство, и это переносится на создаваемый образ-концепт: цветок нарушает границы локализованного горизонтального пространства (низа), представленного лексемами *луг, ковер*, его развитие связывается с вертикальным (верхом) – небом. По индоевропейским поверьям, небо – череп мира, а следовательно, цветок, тянущийся кверху, – образ человека высокого интеллекта, высоких духовных запросов, но, как носитель противопоставления низ – верх, – очень ранимый (*мы ломче, мы ломче*).

Из отдельных мозаичных фрагментов складывается мир (космос) *человека-цветка*, который можно описать так: **пространство в горизонтальных границах (сад, луг, дом), в единстве, правое, покоящееся (цветок прикреплен корнями к земле), прямое (т.е. истинное, правдивое), доброе, светлое**. В основе этого мира лежит идея сакральной значимости центра, получившего символическое воплощение в виде цветка.

Таким образом, концепт “Свой” кристаллизуется в образ-концепт *человек-цветок* и имеет следующее содержание: **свой/свои – это высокоинтеллектуальный(ые), предъявляющий(ие) к себе и другим высокие духовные запросы, красивый(ые), любимый(ые), свободный(ые) (в смысле принадлежащий(ие) своему замкнутому кругу) человек (люди)**. В концептосфере З.Гиппиус концепт “Свой” тесно смыкается с концептами “Человек”, “Вера”, “Пространство”, что можно представить схемой:



Такая трактовка концепта отличается абсолютизированной идеализацией содержания и высокой степенью субъективности.

Найденный образ-концепт закрепляется и в других произведениях: “Дома” (*...Друзья мои суровые, Цветы мои усталые... Цветы мои, Цветы мои, Друзья мои последние!*), “Иметь” (*...Я вечно жду цветов нездешних. Еще несознанной весны*), “Сны” (*Какие цветы небывалой весны...*), “Благоухание седин (о многих)”. Ср. предложенное описание образа-концепта **человека-цветка** с развитием мифологической символики *цветок* по данным индоевропейских языков, представленным в сравнительном словаре М.М. Маковского [10; 383, 275-277].

Постижение концепта **“Свой”** невозможно без знания концепта **“Чужой”**. **Чужой** – это не свой, не родной, не связанный общими взглядами, посторонний, далекий, иностранный. Этимология лексемы **чужой** не установлена. Несомненно одно: это понятие присутствует во всех национальных культурах и имеет соответствующее языковое выражение. Но только в русской культуре значение лексемы **чужой** близко подходит к концепту **“Чудо”** как явлению, не объяснимому естественным порядком вещей (см.: [18; т. 4, 379]). Результатом сближения концептов **“Чужой”** и **“Чудо”** можно рассмотреть энантиосемию глагола *чужатися*, производного от *чужий*, в разных ситуациях глагол активизирует одно из двух своих значений: либо “удивляться” (концепт **“Чудо”**), либо “свирепствовать” (концепт **“Чужой”**) (ср. [18; т. 4, 379 и 13]).

В концептосфере З. Гиппиус концепты **“Чужой”** и **“Чудо”** не соприкасаются, а налагаются друг на друга. Если концепт **“Свой”** – это космос **человека-цветка**, то по ту сторону границы располагается концепт **“Чужой”** – хаос, антимир, обитаемый чудовищами, inferнальными силами и людьми, которые с ними отождествляются. Антиидеал З. Гиппиус многолик: это *змея, гад, паук, пьявка, конь, зверь, зверь из бездны, вихрь, тьма, Оно, дьявол (дьяволенок), человек-зверь, враг*. Такая множественность масок характерна для хаоса, где этот признак выступает в значении “однородного множества” (ср. с определением понятия “чужой мир” [12; 58]). Следовательно, **чужой** – это человек хаоса с разными личинами, которые составляют его сущность.

Модель хаоса, антимира, созданная З. Гиппиус, не отступает от культурного стереотипа и отображает бесформенное состояние чуждого ей мира. Лексема **хаос** греческого происхождения, в языке-источнике употреблялась в трех значениях: как пустое пространство, как пропасть, бездна, как расщелина, щель; этимологически связано с гр. глаголом **Χαίρω** – “раскрываюсь”, “разверзаюсь”, “зиять, разверзть пасть”. В знаменитой пифагорейской таблице десяти пар противоположностей хаос характеризуют

такие признаки: нечет, множество, левое, женское, движущееся, кривое, тьма, злое, параллелограмм. В модели З. Гиппиус из этих свойств хаоса присутствуют **нечет** (тринадцать антиобразов), **множество, левое, женское, движущееся, кривое, злое, тьма** (темное). Сама собой напрашивается семантическая параллель **чудовище – монстр**, так как обе лексемы реализуют общую сему “нечто выходящее за пределы обычного, иногда нечто ужасное, отвратительное”. *Монстр* – заимствование из латинского языка, которое имеет ясную этимологию *monstrum* < *monstrare* “предписывать, способ поведения”, на базе чего было сформировано значение *монстр* – “божественное изъявление, предостережение, принимающее вид сверхъестественного существа или предмета, такого, который выходит за рамки привычного мира” [6; 389]. Это определение можно перенести и на соб.-рус. лексему *чудовище* (*чудище*), образованием от *чудо* [22; т. 4, 612]. Остановимся на ведущих образах-масках **чужого – пауке, змее, коне, звере из бездны, человеке-звере**.

В наивной картине мира образ **паука**, как и образ **пьявки**, связан с нечистой силой, чертом. Эти отражения дохристианских представлений в стихотворениях “Мережи”, “Пьявки”, “Пауки” представляют фрагмент реминисценции христианской идеи зла: *Я в тесной келье – в этом мире. И келья тесная низка. А в четырех углах – четыре Неутомимых паука. Они ловки, жирны и грязны. И все плетут, плетут, плетут. [...] И страшен их однообразный Непрерывающийся труд. Они четыре паутины В одну, огромную, сплели. Гляжу – шевелятся их спины В зловонно-сумрачной пыли. Мои глаза – под паутиной. Она сера, мягка, липка. И рады радостью звериной Четыре толстых паука.* (“Пауки”).

Паук – это членистоногое мелкое хищное животное, плетущее паутину. Этимология лексемы **паук** тесно связана с родом занятия паука – ткачеством. В мифологических представлениях его имя соотносится и с добром, и со злом (см.: [4; т. 3, 68-69]). У З. Гиппиус **паук** выступает в ипостаси зла. Тому есть объяснение, дошедшее до нас как предание: однажды человек уронил крошку хлеба; паук подхватил ее, раздул пузырем, принес Богу и сказал: “Посмотри, как люди пренебрегают твоим даром!” Но господь узнал клевету и на вечные времена осудил паука. Так образ паука стал отождествляться с наветом, т.е. с нарушением моральных норм, и приобрел **статус проводника божественного предостережения**. Неизменный атрибут паука – паутина, это и дом паука, и орудие убийства жертвы. Лексема **паутина** этимологически связана с др.-рус. *путина*, мн.ч. *путины* – “путы”, “оковы” [19; т. 2, 121]. Следовательно, образ **паука**, плетущего паутину, материализует человеческий порок, который характеризует **чужого**, клеветящего и опутывающего сетями оговора. Ассоциативная метафора психологического типа *чужой* ⇔ *паук*,

созданная по модели **действие животного** ⇔ **действие человека**, эксплицитно крайне негативное эмотивно-оценочное отношение к **чужому**.

Антибожество либо то, что можно приравнять к нему, – это природное или социальное явление, которому придают особое значение, его сущность, его внутренняя сила. В наивной картине мира **змея** – многозначный символ (см. [10; 175-179]), в концептосфере З. Гиппиус **змея** – доминирующая маска чужого, влияние которой ощущается в виде семантической “тени” на образах **коня**, **зверя**, **человека-зверя** и вещных образах – **тины** (*... Душа словно тиною окутана вязкою... “Страна уныния”*).

В представлении древних **змея** соотносится с понятием **душа** [10; 175], но эта метафора **змея – душа** у З. Гиппиус наполняется другим смыслом: **змея – душа** – это антипод **корня – души**, это проникновение **чужого** во внутреннее пространство – в область **своего**: *... Она шершавая, она колючая, Она холодная, она змея. Меня изранила противно-жуучая Ее коленчатая чешуя. [...] Своими кольцами она, упорная, Ко мне ласкается, меня душа. И эта мертвая, и эта черная, И эта страшная – моя душа!* (“Она”).

В русской иерархии чувств осязание занимает последнее место, однако именно осязательные метафоры **душа шершавая**, **душа колючая**, **душа холодная** (ассоциативного признакового типа) выстраивают картину восприятия чужести внутри себя, и на их основе происходит оценка образа **змея – душа** с позиции я-говорящего – **мертвая**, **черная**, **страшная**, **противно-жуучая**. В санскрите корень **ah (anh)** – “сжимать, душить, сдавливать” [4; т. 2, 261] – этот этимологический отголосок указывает в змее страшного гада, который опутывает свою добычу кольцами, сжимает и душит ее, что дает ключ к пониманию семантической линии **змея – душа – тоска – смерть**, которая прозрачна в текстах З. Гиппиус: *... Своими кольцами она, упорная, Ко мне ласкается, меня душа. Метафора змея – душа образует атмосферу страха обреченности, давящей тоски: ...И страх, со змеиной колючею ласкою, мне в сердце вливается...* (“Страна уныния”). Ср.: по Срезневскому **тъска** = **тоска** “стеснение, притеснение” [13; III, 1057] соотносится с лат. *angon* и *angustia*, нем. *angst*, рус. *узкий*, восходящих к и. - е. \**anghu* – “узкий, тесный, утесняющий” [15; 673]. Концепт **“Страх”/“Тоска”** становится ведущим в императивном поиске **чужого** в замкнутом круге **своего** в концептосфере З. Гиппиус, само понятие страха **человека-цветка** не дифференцируется (см.: [15; 671-685]), а рассматривается как амальгама страха перед самим бытием (той таинственной тоски, по определению О. Мандельштама) и примитивного страха, связанного с действиями чужого. Аналогичное чувство **чужого** имеет упрощенную структуру и ограничивается только областью примитивного страха.

В индоевропейской традиции **змея** отождествлялась с ночью и днем [10; 176], в концептосфере З. Гиппиус актуализирована ассоциативная связь **змея – ночь**, которая, утвердившись как семантический метафорический стержень концепта “**Страх**”, устанавливает парадигматические отношения в системе образов-масок зла: **конь, шалун во образе змеином, тьма, Оно**. Сближение образов **змеи и коня** носит обусловленный характер: в древности конь (лошадь) считался символом злых магических сил, порождением ночи и смерти [11; 171], в преданиях образ **коня** тяготел к образу **змеи**, что проявлялось, например, такой развернутой метафорой *конь-туча шип пускал по-змеиному* [4; т. 2, 267]. Кроме общности мифологических основ здесь прослеживается и единая ситуация употребления – метафорическая реализация концептов “**Смерть**” и “**Страх**”: *Невозвратимо. Непоправимо. Не своим водой. Огнем не выжжем. Нас затоптал – не проехал мимо! Тяжелый всадник на коне рыжем. В гущу вязнут его копыта, В смертной вязи, неразделимой... Смято, втоптанно, смешано, сбито – Все. Навсегда. Непоправимо.* (“Непоправимо”).

В тексте происходит осознание **человеком-цветком** собственного настоящего – будущего в модусе **небытия, вызывающего страх**: *Нас затоптал ... Тяжелый всадник на коне рыжем. В гущу вязнут его копыта, В смертной вязи...* С концептами “**Смерть**”, “**Страх**” сопряжен и концепт “**Гнев**”, эксплицированный лексемой *рыжий*. Рыжий – цветообозначение из спектра “красный”, который в европейской культурной традиции является символом гнева. Происшедшая цветовая модификация **красный** → **рыжий** усиливается русской культурной коннотацией лексики *рыжий*, снабженной презрительно-настороженной окраской (рыжий – это еще и лукавый).

В мире “**Чужого**” концепты “**Смерть**” и “**Гнев**” иерархически организованы: “**Гнев**” несет “**Смерть**”, в свою очередь рождающую “**Страх**”. И если узнаваемый образ-концепт **конь** вызывает своей агрессией примитивный страх у **человека-цветка**, то образ-монстр **Оно** – это предупреждение о разрушительной силе страха-тоски (допущение чужого в свой внутренний мир): *...Побежало тесно, тучно Многоногое Оно. [...] И слезу, гляжу, как тучно Мчитя грозное Оно. Покатилось, зашумело, Раскусило удила, Все размыло, все разъело, Чем душа моя жила. И душа в чужое тело Пролилась – и умерла.* (“Оно”).

Бесформенное чудовищное существо, присутствующее во всех мифологических традициях, как правило, репрезентирует интертекстуальный образ Зла. И в концептосфере З. Гиппиус образ-монстр **Оно** не исключение. Агрессия **чужого** переносится в эмоциональную сферу, “внутри” **человека-цветка**, но страх как субъективно переживаемое



ощущение для **человека-цветка** – это только чувственная реакция (он испытывает страх), которая может быть преодолена даже ценой смерти: *И душа в чужое тело Пролилась – и умерла*. Для образа-концепта **Оно** как гиперболизированного выражения Зла страх – чувственное состояние (он пребывает в страхе). Это косвенно подтверждается и лексемами *тесно, размыло* (действие водой), давшими семиотический ключ к постижению сакрального смысла образа-концепта **Оно**: страх – в и. -е. \*ser – “течь, истекать”, связанный с водой, мокрый, тесный [15; 672; 10; 147], понятие воды перекликается с понятием смерти [11; 166], как и чувство страха сливается со смертью. Аморфность образа-концепта **“Чужой”** подчеркивается и названием **Оно**, которое указывает на бесполость существа, на его безликость (а лицо – это символ божественной чистоты), бестелесность, являющиеся следствием разногласия “между человеческим “я” чужого и остальными деятелями природы” [9; 355], или “стихия плюс – форма минус” (Н.А. Бердяев).

Следующим звеном в цепи создания образа-концепта **“Чужой”** выступает образ **зверя из бездны**: *Зверь из бездны покрыл нас ныне Смердом крыл...* (“14 декабря 18 года”).

Номинация **зверь из бездны** возникает в концептосфере З. Гиппиус в результате конвергенции дохристианских представлений **хаоса = царства мертвых** и христианских – **бездна = ад**. Зрительный образ *кровавые зрачки, дымящаяся пеной пасть* (“Гибель”) актуализирует в культурной памяти тему ада, который изображали либо жадно раскрытым, поглощающим людской род зевом, подобным волчьей пасти, либо бездной с адскими челюстями, либо в виде открытой огнедышащей пасти чудовищного змея. В антимире З. Гиппиус **зверь из бездны** – это **гад**: *Гадья челюсть, хрустя, дожевывает нас...* (“Кто он?”).

И вновь выбор языкового выражения образа не случаен. Лексема **гад** многозначна: 1) пресмыкающееся или земноводное животное, 2) всякое отвратительное, мерзкое существо, 3) мерзкий человек [23; 21]. Прослеживаются также лексические параллели и в других языках: в калмыцких говорах гад – это грязь, мерзость, голландское kwaad – “скверный, злой, злобный” [15; 354]. В этом ключе образ **чужой – гад**, возникающий на основе мотивированной метафоры: **название существа ↔ человек, ассоциирующийся с ним по поведению**, и усиленный метафорой *смерд крыл*, созданной по модели **обонятельная характеристика ↔ характеристика нравственной категории**, прочитывается как **гад – это не-свой человек, которому чужда нравственная чистота, у которого мертвая душа**. А следовательно, **зверь из бездны** – это человек, в котором разошелся хаос.

Сопряженность **человека** и **зверя** в образе-концепте **“Чужой”** – высшая точка возрастания человека во зле: *...Но бегают глаз под серой*

папай, Из черного рта – истошный рык...Присел, но взгудел, отпрянул кошкой...("Бояться").

Метафора *истошный рык*, построенная на сходстве звуковых ассоциаций, синтезирует образ – голос хаоса-бездны: в этом рыке слышится, что не вот этот клочок плоти издает звук, он лишь труба, через которую стенает что-то первородное. И опять прочтение образа диктуется культурной традицией, где признается существование **трех** миров: мира, который над нами, мира, который под нами, и мира как соединение первых двух миров [15; 102-105]. Состояние примитивного страха **человека-зверя** фиксируют предикаты *бегает (глаз)*, *присел, но взгудел, отпрянул кошкой* (кошка – символ зла), (см.: [10; 106]), и это сопоставимо с состоянием зверя, загнанного в угол, испытывающего страх и отчаяние одновременно. И звуковые ассоциации, и цветовая гамма *черный и серый*, и поведенческие характеристики свидетельствуют о проявлении зла в человеке, об отсутствии в нем самости.

Семантика образа-концепта "**Чужого**" как **человека-зверя** приращает еще одним значением – *чужой как враг*. **Чужой**, по наблюдению Э.Бенвениста, обязательно враг, и враг – обязательно чужой, а причина этой взаимосвязи кроется в том, что рожденный вне заведомо враг [5; 353]. И на этимологическом уровне есть тому подтверждение: по замечанию О.Н. Трубочева, чужой можно соотнести с хетт. *tuzzi* – "войско" [18; т. 4, 379]. А это уже сигнал активной агрессии **чужого**, в маске которого соединены человекообразный элемент и стихия: *Ближе, ближе вихорь пыльный, Мчится вражеская рать [...] Не разрежет, не размечет, Честной сталью не пронзит, – Незаметно изувечит, Невозвратно ослепит*. ("Опять").

Обезличенная масса людей – *вражеская рать* – сливается с далекокруговым движением вихря. И такое наложение поддерживает поиск мифопоэтических аналогий: *нечистый дух – демон бурных вихрей*, в священном писании *сатана* есть *отец лжи*, в русском фольклоре поговорка *слова, сказанные на ветер* значит *пустые речи, обман* (см.: [4; 358, т. 3]). В созданном образе **вихорь пыльный** кроме прямого значения – "столб пыли, поднятый сотнями ног", можно усмотреть семиотическую преемственность и рассмотреть его как материализацию человеческого порока – *лжи*, которая *"незаметно изувечит, невозвратно ослепит"*. В таком свете образ **вражеская рать**, характеризующийся признаком неискренности – признаком чужести, расшифровывается как чужие, носители и распространители искаженного мировидения. Причем их действие не ограничивается пространственными межами, т.к. все эти маски – отражения рефлексивного мира, "возможного" мира. К образу-концепту "**Чужой**" подключается концепт "**Пространство**", не содержащий границ как репрезентация иллюзорного мира.

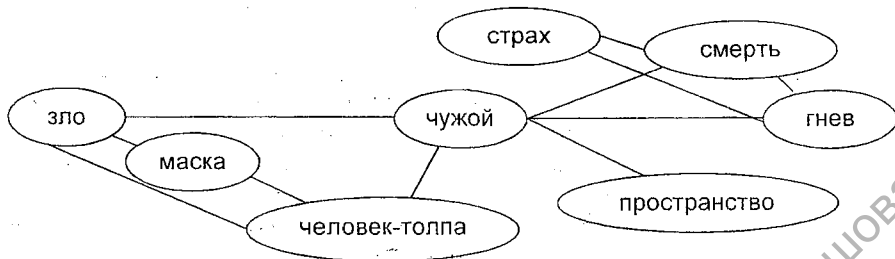
**Чужой** всегда представлен в его отношении к другим, чаще всего к **человеку-цветку**, в ситуациях проявления вражды, ненависти, жесткой борьбы за существование. З. Гиппиус определяет орудием агрессии **чужого** – сапог: *...Ползай, ползай, а потом раздавят. Каждый, в смертный час, под сапогом, Лопнет на дорожке червяком. Разные бывают сапоги. Давят, впрочем, все они похоже. И с тобою, милый, будет то же, Чьей-нибудь отвдаешь ноги. [...] Разные на свете сапоги. Камень, нож иль пуля, все – сапог. Кровью ль сердце хрупкое зальется, Болью ли дыхание сожмется, Петлей ли раздавит позвонок – Иль не все равно, какой сапог? (“А потом?”).*

Образ орудия власти **чужого** словесно выражен фразеологией *под сапогом*, семантика которой фиксирует двоякую категоризацию события с позиций актива и пассива: как объективно сложившуюся ситуацию (подавление личности) и как субъективно переживаемое ощущение (страх и страх, рожденный страхом). В русском культурном пространстве для вербализации такого негативного поведения – угнетать кого-то и находиться под гнетом – сформировался синонимический ряд: *под пятой, под каблуком, под башмаком, под сапогом*. При семантической общности синонимы-фраземы, создавая метафорический образ, указывают на разные “стили” мировидения: *под пятой* – образ лишен яркости эмотивной оценки; *под каблуком (под башмаком)* – развилось два значения, второе связано с изменением социального положения женщины и более употребительно, о чем свидетельствует дериват *подкаблучник*, имеет коннотацию – эмотивно-оценочное чувство-отношение презрения; *под сапогом* – языковая память рисует образ чего-то тяжелого, грубого, грязного. И на уровне этимологического анализа фразема *под сапогом* стоит особняком, тогда как *под пятой* и *под каблуком* этимологически родственны [24, 181; 25, 886]. По М. Фасмеру, происхождение лексемы *сапог* устанавливается как заимствование из прабулг. **SABAGI/\*SABUG**, др.-тюрк. *\*sapay, \*sapuy* – “обувь с голенищами” < стебель [18; т. 3, 559], в словарях А.Г. Преображенского и Н.М. Шанского указывается на возможность соотношения слов *сапог* и *нога* [25, 609; 24, 191]. Конечно, З. Гиппиус вряд ли знала об этой связи, однако интуитивно находит эту близость **нога** – **сапог**: *Чьей-нибудь отвдаешь ноги...*, поддержанную и в других текстах: *Нас затоптал... В гущу вязнут его копыта* “Непоправимо” (у лексемы *нога* первичным было значение “копыто” [24; 56], *Многоногое Оно...* (“Оно”). Метафора *под сапогом* эксплицирует чувство примитивного страха, парализующего волю, желание к сопротивлению у **человека-цветка**, и одновременно чувство примитивного страха **чужого** как его сущностную доминанту.

В поэтических текстах “Пауки”, “Она”, “Мережи”, “Непоправимо”, “Пьявки”, “Дьяволенок”, “Кто он?”, “Гибель”, “14 декабря 18 года”, “Боятся”, “Опять”, “Отрывочное”, “Оно”, “Возьми меня” осмысливается содержание бытия **чужого**, выражающееся в его чувствах, поступках и оценивается как недостойное в нравственном отношении: *они отвратительны, презренны, низменны, страшны и жалки* с позиции человека-цветка. Но это как бы отдельные фрагменты эмоционального восприятия **чужого**. “Телом” эмотивного смысла образ-концепт **“Чужой”** обростаёт в стихотворении “Все кругом”, которое является моментом концентрации эмоциональной оценки **чужого**, когда глубина и искренность эмоции достигают максимума: *Страшное, грубое, липкое, грязное, Жестко тупое, всегда безобразное, Медленно рвущее, мелко нечестное, Скользкое, стыдное, низкое, тесное, Явно довольное, тайно блудливое, Плоско смешное, и тошно трусливое, Вязко, болотно и тинно застойное, Жизни и смерти равно недостойное, Рабское, хамское, гнойное, черное, Изредка серое, в сером упорное, Вечно лежачее, дьявольски косное, Глупое, сохлое, сонное, злостное, Трупно холодное, жалко ничтожное, Непереносное, ложное, ложное!*

Переплетение внешне-зрительных (*липкое, грязное, сохлое, гнойное, черное...*) и эмотивно-оценочных определений (*тошно трусливое, хамское, рабское...*), с явным преобладанием последних, создают эффект всеохватности объекта оценки – образа-концепта **“Чужой”**, по отношению к которому З.Гиппиус испытывает и выражает в своем речевом поведении уничижение (*страшное, грубое, липкое, грязное...*), презрение (*жестко тупое, всегда безобразное...*), осуждение (*непереносное, ложное, ложное...*). Экспрессивное напряжение чувства антипатии к **чужому** здесь таково, что адресат не только воспринимает это чувство, но и принимает его в качестве собственной оценки.

Таким образом, развитие сценария культурного концепта **“Чужой”** можно представить как процесс углубления эмотивной оценки от самых внешних сторон образа-концепта через более личные нюансы чувства субъекта оценки к глубинному постижению, во многом согласующемуся с общепринятым. В концептосфере З.Гиппиус концепт **“Чужой”** интерпретируется исключительно в аспекте проявления нравственного зла и реализуется собирательным образом-концептом, сущность которого описывается так: **чужой – это искаженная личность, обнаруживающая свою природу в нарушении гармонии, во власти низменных страстей – страха.** Реализации концепта **“Чужой”** в концептосфере З.Гиппиус можно обобщить схематически:



Резюмируя описание концептов “Свой” – “Чужой” в концептосфере З. Гиппиус, мы отмечаем их четкую динамическую структуру, представленную образами-концептами *человек-цветок* как “Свой” и *человек-маски зла* (чудовища) как “Чужой”, и подчиненность этой структуры художественной задаче найти по части целое. Однако простое установление границ и создание образов-портретов, отражающих понятийное наполнение универсальных концептов “Свой” – “Чужой” не исчерпывает художественных концептов “Свой” – “Чужой” З. Гиппиус. И хотя образное решение концептов вполне адекватно внешнему бытию – первой половине XX века, все же оно отражает идеальную природу, ибо обосновано философской концепцией З. Гиппиус, опирающейся на теологические взгляды В. Соловьева, П. Флоренского, Н. Лосского. В русле этой философской идеи и происходит дальнейшее императивное и творческое развертывание художественных концептов “Свой” – “Чужой” через поиск основ примирения, смягчения крайних противоречий между “Свой” и “Чужой”.

По мнению П. Флоренского, “верою мы видим здешний мир не отсюда, а оттуда, смотрим на него глазами вечности или, если угодно, видим не мир, точнее говоря не себя вместе с миром, а его и свое зеркальное отражение” (цит. по [8; 147]), и появление образа-концепта *зеркало* в этом контексте выглядит закономерным:

*А вы никого не видали?  
В саду или в парке – не знаю,  
Везде зеркала сверкали.  
Внизу, на поляне, с краю,  
Вверху, на березе, на ели,  
Где прыгали мягкие белки,  
Гдегнулись мохнатые ветки, –  
Везде зеркала блестели.*

*И в верхнем – качались травы,  
А в нижнем – туча бежала...  
Но каждое было лукаво.  
Земли или небес ему мало, –  
Друг друга они повторяли,  
Друг друга они отражали...  
И в каждом – зари розовеньке  
Сливалось с зеленью травной;  
И были, в зеркальном мгновенье,  
Земное и горное – равны.*

(“Зеркала”).

Обращение к *зеркальной метафоре* традиционно для мировой культуры, причем регулярность ее появления среди художественных тропов определяется культурными механизмами (см.: [15; 109-116]). **Зеркало** – это гладкая поверхность, плоская или кривая, способная отражать свет по определенным направлениям относительно падающего света [20; 344]. Но для человека зеркало приобретает значимость только в одном случае: по замечанию Л. Витгенштейна, “предметы сами по себе бесцветны”, так и в зеркале нет отражения, пока в него не заглянет человек. У З. Гиппиус **зеркало** – это образ, построенный на метафорическом переносе по сходству **функционального качества/признака (отражательная способность зеркала) ↔ чувственный мир человека (отражательная природа чувств человека)**. Следовательно, присутствие двух зеркал – это право на бытие двух субъективных миров – “Своего” и “Чужого”. Расположение зеркал эксплицирует концепт “Пространство”: верх – это область образа-концепта **человека-цветка** (“Своего”), низ – сфера образа-концепта “Чужой”. Каждый, имея собственное зеркало, отражает противостоящее ему: *И в верхнем – качались травы, А в нижнем – туча бежала*. Но происходит некое смещение, рождающее оптический фокус, когда в зеркалах сосуществуют разнородные изображения: *И в каждом – зари розовенья Сливалось с зеленью травной*, и не просто соседствуют, а равны друг другу: *И были, в зеркальном мгновенья, Земное и горное – равны*.

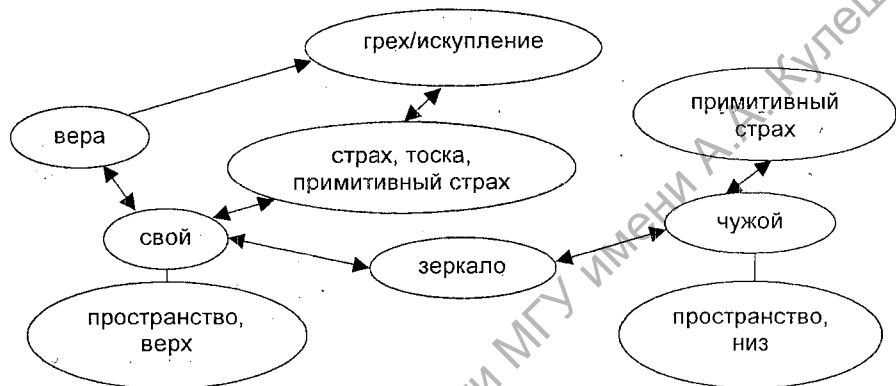
Стремление к духовному обогащению, к развитию процесса сближения “Свой” – “Чужой”, конечно же, исходит от образа-концепта **человека-цветка**, высокородная суть которого движет работу собственного духа через преодоление страха-тоски к осознанию греха и далее к искуплению, выбирая “целью достигнуть чего-нибудь имеющего для деятеля положительную ценность, т.е. достигнуть того, что он переживает как добро, или освободиться от чего-либо, имеющего для него отрицательную ценность, т.е. освободиться от того, что он переживает как зло” [9; 300]. Духовное восхождение **человека-цветка** раскрывает перспективы для правильного (т.е. определенного Богом) подхода к чужой индивидуальности, к при общению чужого бытия к своему бытию. Эта мысль дублируется З. Гиппиус в стихотворениях “Стекло”, “Электричество”.

Эволюционный сдвиг в отношениях “Свой” – “Чужой” – это культурное, нравственное перерождение, ассимиляция “Чужого”, отличное от культурного вытеснения, версию которой воспроизвел Ю.С. Степанов [15; 478]. Это бескровная эволюция в обществе, разделенном на **своих** и **чужих**, это возможность не совершить греха: *Есть обеты – их нельзя развязывать. Человеческая кровь – заветная: Солнцу кровь не велено показывать*. (“Заклинанье”). Думается, что З. Гиппиус и в этом интуитивно

следует русской традиции, в которой существовало явление, отраженное понятием **“наши поганые”**.

Таким образом, метафора **зеркало** в качестве когнитивного каркаса определил путь и способ интерпретации культурных концептов **“Свой” – “Чужой”** в концептосфере З. Гиппиус.

Схематичное изображение художественных концептов **“Свой” – “Чужой”**, где представлен процесс сближения **“Свой” – “Чужой”**, имеет следующий вид:



В виде обобщения предлагаем **модель сценария** культурных концептов **“Свой” – “Чужой”**, реализованного в концептосфере З. Гиппиус:

- создание образа на основе выделения в нем нестандартного, нетривиального признака;
- включение образа в индивидуальный, но постоянный контекст;
- обрастание образа набором индивидуальных, специфических ассоциаций.

А сам **образ-концепт** создается по следующей **модели**:

- допущение существования понятия;
- поиск адекватных средств его выражения;
- создание фильтра, способствующего созданию образа-концепта;
- насыщение образа-концепта определенной эмотивной оценкой.

Сценарий концептов **“Свой” – “Чужой”**, предложенный З. Гиппиус, не носит искусственного характера, ибо обусловлен русской и шире – мировой (включая, естественно, и европейскую) культурами. Индивидуальные особенности интерпретации концептов З. Гиппиус – это только некоторые акценты, а не качества, отсутствующие у других. Они выясняются только при взгляде со стороны и в сравнении. Поэтому этот сценарий концептов **“Свой” – “Чужой”** понятен и другим, ибо в какой-то иной

аранжировке должен существовать и в индивидуальной, и национальной, и универсальной картине мира.

## Литература

1. *Абаев В.И.* Язык как идеология и язык как техника: Когда семантика перерастает в идеологию // Язык и мышление. – Л., 1934. – Вып. 2.
2. *Апресян Ю.Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семантика и информатика. – 1986. – Вып. 28. – С. 28.
3. *Арутюнова Н.Д.* Диалогическая цитация: К проблеме чужой речи // ВЯ. – 1986. – № 6.
4. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. В трех томах. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 2. – С. 246.
5. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974.
6. *Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов: Пер. с фр. / Общ. ред Ю.С. Степанова. – М.: Прогресс–Универс, 1995.
7. *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. Живые лица. – М.: Художественная литература, 1991.
8. *Логический анализ языка: Культурные концепты.* – М.: Наука, 1991.
9. *Лосский Н.О.* Бог и мировое зло. – М.: Республика, 1994.
10. *Маковский М.М.* Метаморфозы слова (Табуирующие маркеры в индоевропейских языках) // ВЯ. – 1998. – № 4. – С. 151-180.
11. *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит. изд. центр Владос, 1996.
12. *Пеньковский А.Б.* О семантической категории “чуждости” в русском языке // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987. – М., 1989.
13. *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка. – СПб., 1883-1912. – Т. I-III.
14. *Степанов Ю.С.* Несколько гипотез об именах букв славянских алфавитов в связи с историей культуры // ВЯ. – 1991. – № 3. – С. 23-45.
15. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1997.
16. *Телия В.Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996.
17. *Трубачев О.Н.* Мысли о дохристианской религии славян в свете славянского языкознания // ВЯ. – 1994. – С. 3-16.
18. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Перевод О.Н. Трубачева. – М.: Прогресс, 1973. – В 4-х томах.
19. *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь русского языка. – 2-е изд., стереот. – М.: Рус. язык, 1994. – Т. 1-2.
20. Энциклопедический словарь. Том XII<sup>а</sup>: Земперь-Имидокислоты / Издатель Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефронь. – СПб., 1984.
21. Энциклопедический словарь. Том XXXVII<sup>а</sup>: Ходский-Цензура / Издатель Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефронь. – СПб., 1903.
22. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. – М.: Русский язык, 1978.



23. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: Рус. яз., 1986.

24. Шанский Н.М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1971.

25. Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка. – М.: Госиздат иностранных и национальных словарей, 1958.

### Вопросы и задания

1. С помощью толковых и этимологических словарей определите ядро концептов "Свой", "Чужой".
2. Используя полученные данные, дополните ядро концептов. Какую информацию вы считаете нужным включить? Почему?
3. Подберите 10-15 примеров употребления данных концептов. Какие новые смыслы, не зафиксированные в словарях, вам удалось установить?
4. Есть ли отличия в содержании культурных концептов "Свой", "Чужой" в универсальной, национальной картине мира и концептосфере З. Гиппиус?
5. Подумайте, почему у концепта "Свой" только одна реализация – образ-концепт *цветок*, концепт же "Чужой" представлен несколькими. Есть ли культурное объяснение этому решению?
6. Объясните, почему в качестве репрезентации концепта "Свой" выбран образ-концепт *цветок*. Определите лексическое значение слова, восстановите возможные ассоциации для возникновения образа-концепта *цветок*. Существуют ли культурные предпосылки для создания этого образа-концепта?
7. В чем заключается связь между концептами "Свой", "Чужой", с одной стороны, и "Вера", "Человек", "Пространство", с другой?
8. Почему оппозиция концептов "Свой" – "Чужой" в концептосфере З. Гиппиус решена через образ-концепт *зеркало*? Есть ли культурное обоснование этому?
9. Представьте возможные сценарии развития отношений между культурными концептами "Свой" – "Чужой".

### 3. КОНЦЕПТОСФЕРА "СТИХОТВОРЕНИЙ ЮРИЯ ЖИВАГО" Б.ПАСТЕРНАКА

"Стихотворения Юрия Живаго" являются заключительной главой романа Б. Пастернака "Доктор Живаго". По мнению Д.С. Лихачева, роман "Доктор Живаго" – это лирическая исповедь Б. Пастернака, а "стихи Живаго – это стихи Пастернака. И эти стихи написаны от одного лица – у стихов один автор и один общий лирический герой" [6; 172]. Не следует

также забывать, что "Живаго – имя цитатное, значимое для всей идейной сущности романа. Сопоставление его с другими Евангельскими аллюзиями и особенно со стихотворением "Гефсиманский сад" (тема "Моление о Чаше"), которым роман заканчивается, показывает, что оно символизирует крестный путь русской интеллигенции – залог бессмертия Родины" [2; 354].

"Стихотворения Юрия Живаго" представляют собой цикл, объединенный кольцевой композицией. В цикле прослеживаются три тематические линии, тесно взаимосвязанные и переплетающиеся между собой. Данные линии ярко проявляются в номинациях, использованных в заголовках стихотворений.

Одна линия связана с темой природы: стихотворный цикл построен подобно природному циклу: весна – лето – осень – зима – весна (ср. заголовки стихотворений: "Март", "Белая ночь", "Весенняя распутица", "Лето в городе", "Бабье лето", "Осень", "Август", "Зимняя ночь").

Вторая тематическая линия отражает жизнь человека с ее страстями и переживаниями ("Объяснение", "Свадьба", "Разлука", "Свидание").

Третья линия объединяет евангельские мотивы ("Гамлет", "На Страстной", "Рождественская звезда", "Чудо", "Магдалина" (I, II), "Гефсиманский сад").

Однако отсюда не следует, что данные линии изолированы друг от друга, как уже отмечалось выше. Ср. замечание В.Н. Альфонсова: "В цикле перемежаются стихи очень емкого и символического содержания и стихи "простые" – о природе, любви, разлуке... Постепенно нарастает значение евангельских мотивов, но они не противостоят "природной или любовной лирике, "быту" – два эти потока как бы отражаются друг в друге, взаимодействуют и взаимообогащаются" [1; 289].

Предметом нашего рассмотрения стала **концептосфера** цикла – целостность концептов, зависящих друг от друга и обусловленных национальным, сословным, классовым, профессиональным, семейным и личным опытом человека [5; 5], в данном случае – лирического героя (ЛГ), т.е., говоря языком самого Б. Пастернака, "образ мира, в слове явленный...". Рассмотрим основные концепты цикла, учитывая их сложную структуру: современные ассоциации и оценки, исторические признаки, а также внутреннюю форму [9; 41].

Концептосфера стихотворного цикла – не что иное, как концептуальная картина мира, которая преобразуется в языковую картину мира ЛГ Б. Пастернака и выявляется через анализ образных средств, ассоциаций, вызываемых ими, их внутренней формы.

Центральная концептуальная линия цикла – Жизнь – Смерть – Воскресение. Она взаимосвязана, с одной стороны, с линией Человек – Бог,

с другой стороны, с концептом Природа. Все концептуальные линии объединяются концептом Судьба (Призвание), но в центре находится концепт Человек, что естественно для лирической поэзии.

Концепт Человек предстает в стихотворном цикле как ЛГ (я), возлюбленная ЛГ (она, женщина, ты), человек (он, верховой, конный), домашние, вы, друзья, ученики, гости, люди, толпа: *Ты – мила, у тебя есть поклонники / Этой белою ночью мы оба, / Примостясь на твоём подоконнике, / Смотрим вниз с твоего небоскреба* ("Белая ночь"); *С порога смотрит человек, / Не узнавая дома.* ("Разлука"); *Я дал развехаться домашним...* ("Осень"); *Мне снилось, что ко мне на провода, / Шли по лесу вы друг за дружкой.* ("Август"); *Со мною люди без имен, / Деревья, дети, домоседы.* ("Рассвет"). Характерно, что Человек не получает имени собственного, он именуется либо предельно обобщенно (личные местоимения, человек, люди и т.п.), либо получает номинацию по социальной функции (домашние, друзья и т.п.). ЛГ остается одиноким среди людей, рядом с ним может быть только любимая женщина, что выражается через категорию числа: на близость к ЛГ указывает форма единственного числа номинаций, употребление форм множественного числа в наименовании людей свидетельствует о том, что они отдалены от ЛГ, но в то же время выступают как совокупность. ЛГ и женщина представляют собой единое целое, или, лучше сказать, две половинки: *И оттого двоится / Вся эта ночь в снегу / И провести границы / Меж нас я не могу.* ("Свидание"). Расставание же с возлюбленной порождает вокруг ЛГ хаос, разрушает гармонию: *везде следы разгрома; повсюду в комнатах хаос; все выворотила вверх дном* ("Разлука").

Иначе складываются отношения Человека и Природы: Человек не оторван от Природы, не противопоставлен ей. От окружающего мира, от Природы Человека всегда отделял дом, служивший убежищем (Вспомните пословицу: "Мой дом – моя крепость"), город (как совокупность домов), но у ЛГ Б.Пастернака дом и город всегда открыты: связь с Природой осуществляется через окна, через дыру в заборе, через дверь: *Пробирается ночь вдоль забора, / И за ней с подоконника тянется / След подслушанного разговора.* ("Белая ночь"); *Ход из сада в заборе проломан / И теряется в березняке.* ("Бабье лето"); *И вносят с улицы в притвор / Весну, весенний разговор...* ("На страстной").

Утрата связи с окружающим миром свидетельствует о разладе в душе ЛГ: *Когда сквозь иней на окне / Не видно света Божья / Безвыходность тоски вдвойне / С пустыней моря схожа.* ("Разлука").

Человека объединяет с Природой общее состояние: *И та же смесь огня и жути, / На воле и в жилом юте... / И тех же верб сквозные прутья, / И тех же белых почек вздутья / И на окне, и на распутье, /*

*На улице и в мастерской.* ("Земля"); *И одиночеством всегдашним / Полно все в сердце и в природе.* ("Осень").

Мир Человека и мир Природы у ЛГ Б. Пастернака отражаются друг в друге, как в зеркале. Это выражается через метафору, сравнение. Деревья, сады, лес, земля, весна наделяются человеческими признаками, качествами, действиями: *лес раздел и непокрыт, деревья смотрят нагишом, березы... должны посторониться* ("На Страстной"); *Как у дюжей скотницы работа, / Дело у весны кипит в руках* ("Март"). Действия Человека, в свою очередь, уподобляются природным явлениям: *Ты так же сбрасываешь платье, / Как роща сбрасывает листья...* ("Осень"); *Я таю сам, как тает снег, / Я сам, как утро, брови хмурю.* ("Рассвет").

Назначение поэта, по мнению ЛГ, не только в том, чтобы выражать, но и в том, чтобы творить гармонию Человека и Природы: *На то ведь и мое призванье, / Чтоб не скучали расстоянья, / Чтобы за городской гранью / Земле не тосковать одной. / ... / Чтоб тайная струя страда-нья / Созрела холод бытия.* ("Земля").

Концепт Человек неразрывно связан с концептуальной линией Жизнь – Смерть – Воскресение. Жизнь и Смерть можно рассматривать, с одной стороны, как Жизнь Человека, с его страстями и страданиями, и его конец, а с другой стороны, – как Жизнь и Смерть в Природе, частью которой Человек себя ощущает. Жизнь ЛГ складывается из событий, обусловленных взаимоотношениями с женщиной: любви-страсти ("Осень", "Лето в городе", "Хмель", "Зимняя ночь"), разлук ("Разлука"), встреч ("Свидание"), разрывов ("Объяснение"). Но для ЛГ это лишь внешняя канва Жизни, на самом деле Жизнь – нечто иное, более сложное: *Жизнь ведь тоже только миг, / Только растворенье / Нас самих во всех других, / Как бы им в даренье.* ("Свадьба"). Именно в этом, по мнению ЛГ Б. Пастернака, заключается бессмертие Человека. В то же время Человеку не дано до конца понять, как и почему он обретает или теряет Жизнь: *Жизнь вернулась так же беспричинно, / Как когда-то странно прервалась.* ("Объяснение").

Отражение Жизни и Смерти в Природе соответствует мифологическим воззрениям славян. Противопоставления жизнь – смерть, лето – зима, тепло – холод, свет – тьма очень древние. Так, А.Н. Афанасьев утверждает, что "борьба Жизни и Смерти, Лета и Зимы, Дня и Ночи совершенно тождественны по значению..." [3; 3, 28]. Еще у первобытных племен сложилось убеждение, что мрак и холод враждебны свету и теплу. Годичный цикл складывался из двух времен года – лета и зимы, противопоставленных друг другу. Эти древние оппозиции нашли выражение и в языковой картине мира ЛГ Б. Пастернака.

Весна воспринималась в древности как переход от зимы к лету: лето вступало в свои права, уничтожив зиму, повергнув ее в грязь. Как же видится весна ЛГ? Все, что связано с зимой, охвачено болезнью: **чах-нет снег и болен малокровьем, кровельных сосуллек худосочье** ("Март"). Описание весны связано со стихией огня, несущего жизнь: **солнце греет, дело кипит в руках, дымится жизнь, здоровьем пышут зубья вил** ("Март"). Смысл выражения **Солнце греет до седьмого пота** становится понятным, если знать, что у древних славян Бог-громовник пробуждается от зимнего сна и потеет, из его пота образуются грозовые тучи [3; 2, 242].

Однако огонь как в языческой, так и в христианской традиции амбивалентен: с ним может быть связана божья ласка и божий гнев [4; 23]. В рассматриваемом цикле эта амбивалентность также проявляется. Об огне, несущем жизнь, сказано выше, но не менее ярко выражен противоположный смысл – огонь, несущий гибель, причем это может быть гибель зимы: **огни заката догорали, пожарище заката** ("Весенняя распутица"), смерть лета и вместе с ним Человека: **сгоревший на солнце орешник словно жаром костра опален; все пред тобой сожжено, и осенняя белая копоть паутиною тянет в окно** ("Бабье лето"). Эпитеты, связанные с цветовой гаммой огня, также раскрывают тему Смерти: **Проникло солнце утром рано / Косою полосой шафрановою...; Оно покрыло жаркой охрою; Имбирно-красный лес кладбищенский, / Горевший, как печатный пряник.** ("Август").

Две природные мифологемы – стихия ветра и стихия огня – помогают раскрыть тему любви, страсти, т.к. именно проявления стихии, по мнению древних, были следствием действий Божества, оплодотворяющего землю [8; 308]. При этом огонь является воплощением страсти, несущей жизнь: **свеча горела, озаренный потолок, жар соблазна**, – а ветер, метель усиливают эту тему, проводя параллель между состоянием Человека и состоянием Природы: **мело, мело по всей земле; метель лепила; дуло из угла** ("Зимняя ночь").

Стихия ветра, вьюга, может стать символом Смерти (зимы): **улицы в снегу и вымершие мостовые** ("Рассвет").

Жизнь для ЛГ связана с полетом, с образом птицы. Птица – связующее с небом звено, это воплощение Бога: **Прощай, размах крыла расправленный, / Полета вольное упорство, / И образ мира, в слове явленный, / И творчество, и чудотворство.** ("Август"). Ср. еще одно определение жизни: **Только песня, только сон, / Только голубь сизый.** ("Свадьба"). **Голубь сизый** символизирует связь с небом [3; 1, 275], **песня** – это звук, а значит – в ней кроется творческое начало [8; 160], **сон** – свидетельство единения с божеством: "Магическому мышлению сон

представлялся как сакрально-сексуальный экстаз – отрыв от всего земного, т.е. потеря слуха, зрения, речи, обоняния, а главное – приближение к божеству, слияние с божеством” [8; 302].

Мифологема сон в стихотворении “Сказка” символизирует пограничное состояние между Жизнью и Смертью. Сон и забытие позволяют Человеку одновременно находиться в разных мирах: *Сомкнутые веки. / Выси. Облака. / Воды. Броды. Реки. / Годы и века.* **Выси, облака** – это то место, куда улетает душа после смерти [8; 230]; **вода** – это одновременно и источник жизни, и источник смерти; **броды** – место перехода из реального мира в мир потусторонний; **реки** – также возможный путь в потусторонний мир [8; 77].

Линия Жизнь – Смерть – Воскресение связана не только с Человеком и Природой, но и с Богом. Бог так же, как и Человек, не имеет имени, а назван местоимением **он**: *Он шел из Вифании в Ерусалим, / Заранее грустью предчувствий томим.* (“Чудо”); *Он отказался без противоборства, / Как от вещей, полученных взаймы, / От всемогущества и чудотворства, / И был теперь, как смертные, как мы.* (“Гефсиманский сад”). Бог одинок и противопоставлен **ученикам, толпе**, их разделяют **стена, ворота**: *Учеников оставив за стеной...* (“Гефсиманский сад”); *Толпа на соседнем участке / Заглядывала из ворот...* (“Дурные дни”). Рядом с Христом только две женщины: Мария (“Рождественская звезда”) и Магдалина (“Магдалина” (I, II)): *И только волхвов из несметного сброда / Впустила Мария в отверстие скалы.* (“Рождественская звезда”); *Улюдей пред праздником уборка. / В стороне от этой толчеи / обмываю миром из ведерка / Я стопы пречистые твои.* (“Магдалина” (II)). В стихотворениях “Магдалина” (I, II) именно Магдалина выступает как ЛГ. Отношение Магдалины к Христу – это зеркальное отражение отношений ЛГ других произведений цикла к женщине, это тоже страсть. Однако это страсть другого рода, или, точнее сказать, другого, более высокого, порядка. Для Магдалины существование без Христа невозможно: *...я на глазах у всех / С тобой, как с деревом побег, / Срослась в своей тоске безмерной.* (“Магдалина” (I)). Интересно отметить, что в мифологии **дерево** соотносилось с понятием **бог**, а также **жертвоприношение** [8; 136-137].

Если Человек составляет единое целое с Природой, то Бог выше Природы, он может сотворить чудо вопреки ее законам: *Найдись в это время минута свободы / У листьев, ветвей, и корней, и ствола, / Успели б вмешаться законы природы. / Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог. / Когда мы в смятении, тогда средь разброда / Оно настаивает мгновенно, врасплох.* (“Чудо”).

В стихотворном цикле показано рождение Бога, его смерть и Воскресение. Рождение Бога в стихотворении “Рождественская звезда”

раскрыто через противопоставление тепло, свет — холод. Мифологема свет связана в христианском понимании с идеей пришествия Бога в образе Человека [4; 22]. Свет исходит от звезды: *Она пламенела, как стог, в стороне, / От неба и Бога, / Как отблеск поджога, Как хутор в огне и пожар на гумне. / Она возвышалась горящей скирдой / Соломы и сена.. / Растущее зарево рдело над ней / И значило что-то.* Окружающая природа враждебна, скована зимой: *стояла зима, холодно было младенцу, поле в снегу и погост, все злей и свирепей дул ветер, морозная ночь.* Тепло младенцу-Христу дают животные: *его согривала дыханье вола, над яслями теплая дымка плыла, ему заменяли овчинную шубу ослиные губы и ноздри вола.* Следует заметить, что, по древним поверьям, звезда соотносилась со значением святости, истинности и в то же время тесно связывалась с понятием судьбы, и даже жертвоприношением [8; 159]. Все эти символические значения переплелись в библейской легенде. Символика мифологемы звезда позволяет также провести параллель между звездой на небе, от которой исходит свет, и животными на земле, согревающими Христа, т.к. понятие звезды было тесно связано с понятием священных животных, которым поклонялись язычники [Там же].

Изображение смерти Христа также связано с противопоставлением света и тьмы. Здесь есть аналогия и с судьбой Человека: Гамлет видит **сумрак ночи** (“Гамлет”), Христос глядит в **черные провалы** (“Гефсиманский сад”), однако перед Христом расстилается Млечный путь: *Лу-жайка обрывалась с половины. / За нею начинался Млечный путь.* (“Гефсиманский сад”). Млечный путь у индоевропейцев символизировал священную дорогу, по которой боги сходили на Землю, а души усопших возносились в рай [3; 3, 141-142]. Это путь Христа к Воскресению.

Концепт Судьба занимает в цикле центральное место, связывает все концепты в единый узел. Здесь показана Судьба Человека, Судьба Бога в образе человека, Судьба Природы. Если для Природы цепочка Жизнь — Смерть — Воскресение очевидна, то для Человека и Бога осознание этого пути достаточно сложно, тем более что для человека и Бога Воскресение — это качественно новая жизнь.

Жизнь Человека, его Судьба predeterminedены свыше, — это **замысел упрямый** (Бога), **роль, распорядок действий**, которые осуществляются **на подмостках** (“Гамлет”). Жизнь уподобляется театральной роли, но это лишь современная номинация **книги жизни**. Книга в языческом миропонимании занимает особое место: она написана божественным пером, слова этой книги понимались как путь в мистическом смысле [7; 73]. Эта мифологема отражена в “Гефсиманском саде”, где показана судьба Бога в образе человека: *Но книга жизни подошла к странице, /*

Которая дороже всех святынь. / Сейчас должно **написанное** сбыться.  
("Гефсиманский сад"). Ср. также: *И вот послесловье, конец...* ("Дурные дни").

Жизнь, Судьба Человека и Бога предстает в стихотворном цикле и в виде креста: Судьбы **скрещенья** ("Зимняя ночь"); Будет к небу рваться этот **крест** ("Магдалина" (II)). Крест символизирует единство Верха и Низа [7; 82], и в то же время – единение со всеми живущими: Слишком многим руки для объятья / Ты раскинешь по концам **креста** ("Магдалина" (II)).

Но Судьба, Призвание ведут не к Смерти, а через страдание и Смерть к Воскресению. Путь к нему труден и для Бога, и для Человека, и для Природы: Но в полночь смолкнут тварь и плоть, / Заслышав слух весенний, / Что только-только распогодь, / Смерть можно будет **побороть** / Усиьем **Воскресенья**. ("На Страстной"); Но пройдут такие трое суток / И столкнут в такую пустоту, / Что за этот страшный промежуток / Я до **Воскресенья** дорасту ("Магдалина" (II)).

ЛГ Б. Пастернака в цикле "Стихотворения Юрия Живаго" живет в гармонии с Природой и Богом; с одной стороны, он одинок среди людей, с другой стороны, не может существовать без своей половины — женщины. Одиноким Человека делает осознание своей Судьбы, но в то же время, подобно Христу, он чувствует единение со всем живущим: Мне к людям хочется, в толпу, / В их утреннее оживленье. / ... / Я чувствую за них за всех, / Как будто побывал в их шкуре. / Я ими всеми побежден, / И только в том моя победа ("Рассвет").

## Литература

1. Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака. – Л., 1990.
2. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей / Науч. ред. П.Е. Бухаркин. – СПб., 1999.
3. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х томах. – М., 1995.
4. Кожынава А.А. Ідэя святла ў вобразнай сістэме малітваў Кірылы Тураўскага // Веснік БДУ. Сер. 4. Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія. – 1994. – № 1. – С. 21-24.
5. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия АН, СЛЯ. – 1993. – № 1. – С. 3-10.
6. Лихачев Д.С. Размышления над романом Б.Л. Пастернака // "Доктор Живаго" Бориса Пастернака / Сост. Л.В. Бахнов, Л.Б. Воронин. – М., 1990. – С. 170-183.
7. Маковский М.М. Мифопоэтика письма в индоевропейских языках // ВЯ. – 1999. – № 5. – С. 73-86.
8. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996.
9. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М., 1997.



## Вопросы и задания

1. Найдите языковые репрезентации концепта “Стихия” в стихотворении Б.Пастернака “Зимняя ночь”.
2. По толковому словарю определите лексические значения слов “метель”, “свеча”. Какие компоненты значений актуализируются в стихотворении? Можно ли считать эти компоненты ядром концепта “Стихия”?
3. Что символизирует стихия ветра и стихия огня в русской культуре?
4. По толковому словарю определите лексические значения слов “скрещенье”, “крестообразно”. Какие новые компоненты значений формируются в стихотворении?
5. Каково значение символа “крест” в русской культуре?
6. Найдите языковые репрезентации концепта “Пространство” в стихотворении. Проследите связь данного концепта с концептами “Природа”, “Дом”.
7. Концепт “Пространство” в последней строфе преобразуется в концепт “Время”. Почему это возможно?

## 4. ЯЗЫКОВОЕ ОТРАЖЕНИЕ КОНЦЕПТОВ “ПРОСТРАНСТВО” И “ВРЕМЯ” В ПОЭЗИИ В.ВЫСОЦКОГО

Содержание художественного текста является отражением внетекстовой действительности. Литературу можно рассматривать “как систему, моделирующую представления человека о действительности” [7; 24]. При этом языковой и мыслительный уровни содержательной структуры текста тесно взаимосвязаны.

Будучи отражением действительности, текст строится по определенным законам языка, в то же время в языке текста художественного произведения выражается знание художника о мире, которое подается в виде универсальных форм – концептов. Ср. замечание Ю.М. Лотмана: “... Структура символов той или иной культуры образует систему, изоморфную и изофункциональную генетической памяти индивида” [3; 160].

Обратим внимание на языковое отражение концептов “пространство” и “время” в произведениях В. Высоцкого, т.к. “культура организует себя в форме определенного пространства – времени и вне такой организации существовать не может” [3; 178]. Прежде чем приступить непосредственно к анализу, определим некоторые общие положения, на которых он будет основан.

М.Я. Поляков, ссылаясь на работу О. Фрейденберг, указывает, что “лирика существует на уровне сознания, поскольку она ближе всего (в

своих истоках) к мифологии. Ее тип видения мира — синкретический, тождество и подобие, антонимность — ее черты” [7; 303]. Многие исследователи мифологии подчеркивали двойственность явлений в мире и выделяли оппозиции, лежащие в основе мировосприятия (см. обзор взглядов на данную проблему в работе В.А.Масловой [6; 102-104]).

Исходя из сказанного выше, попробуем применить систему **оппозиций** для анализа концептов “пространство” и “время” в произведениях В.Высоцкого. Обратим внимание на то, что каждый из членов оппозиции оценивается либо положительно, либо отрицательно. Следует отметить, что восприятие мира через систему оппозиций предполагает и наличие **перехода** от одного члена оппозиции к другому (иногда — невозможность такого перехода).

Языковая картина мира (ЯКМ) каждого поэта индивидуальна, но в нее входят компоненты общечеловеческие, общенациональные и т.п. Ср.: “Пространственная картина мира многослойна: она включает в себя и мифологический универсум, и научное моделирование, и бытовой “здоровый смысл”” [3; 297]. Уникально лишь сочетание этих компонентов.

ЯКМ в поэзии В.Высоцкого неоднородна и складывается из ЯКМ лирического героя (ЛГ) и ЯКМ целого ряда “масок” (“альпиниста”, “морняка”, “солдата” и т.д.), созданных поэтом в его произведениях. Каждой “маске” присуще свое видение мира, в то же время оно проще, чем видение мира ЛГ без “маски”.

Рассмотрим особенности языкового выражения концептов “пространство” и “время” в зависимости от выбранных поэтом “масок”.

1. “Альпинист”. В основе мировоззрения “альпиниста” лежит **миф о мировой горе**, находящейся в центре мира, символизирующей Вселенную [4; 127]. Поэтому в картине мира “альпиниста” важна пространственная оппозиция **верх (+) – низ (-)**. **Гора, вершина** — это нечто прекрасное, возвышенное: *Весь мир на ладони – ты счастлив и нем И только немного завидуешь тем, Другим – у которых вершина еще впереди.* (“Здесь вам не равнина...”, с. 68 [2]); *Лучше гор могут быть только горы, / На которых еще не бывал.* (“Прощание с горами”, с. 68). Член оппозиции **низ** реализуется в тексте как **равнина, город**: *В суету городов и в потоки машин Возвращаемся мы – просто некуда деться! – И спускаемся мы с покоренных вершин, Оставляя в горах свое сердце.* (Там же, с. 68). Переход из одной точки пространства (низ) в другую (верх) осуществляется как **трудный путь**: *И можно свернуть, обрыв обогнуть, – Но мы выбираем трудный путь, Опасный, как военная тропа.* (“Здесь вам не равнина...”, с. 67). Появление номинации **город** как члена оппозиции указывает на более позднее противопоставление **цивилизация – природа**.

2. **“Моряк”**. Основа картины мира “моряка” – представление о том, что **жизнь зародилась в море**, т.к. “вода считалась первоэлементом Вселенной...” [4; 76]. Оппозиции, которые здесь реализуются, можно считать достаточно древними. Представлена пространственная оппозиция **вода (+) – земля (-) (море (+) – суша (-))**: *Я пожалел, что обречен шагать По суше, - значит, мне не ждать подмоги... Пусть в море меня вынесет, – а там – Шторм девять баллов новыми деньгами, – За мною спустит шлюпку капитан – И обрету я почву под ногами.* (“Был шторм – канаты рвали кожу рук...”, с. 170). В оппозиции **низ – верх** (см. выше) оценка каждого из членов ее меняется на противоположную: **низ (глубина)** оценивается положительно, **верх (поверхность)** – отрицательно. Например: *Все гениальное и не – / Дополняемое – всплеск и шалость, / Спаслось и скрылось в глубине / Все, что гналось и запрещалось.* (“Упрямо я стремлюсь ко дну...”, с. 473). В то же время прослеживается отождествление **неба и моря, океана и гор**, т.к. **гора и вода** в мифологическом сознании связывались с поклонением божеству [4; 127], **небо** представлялось **морем** или **рекой**, по которому плывет солнце [4; 100]: *Поднимемся к небу по вантам, как будто по вехам, – Там и ветер живой – он кричит, а не шепчет тайком: “Становись, становись, становись человеком!” – Это значит на море – скорей становись моряком.* (“Вы в огне да и в море вовеки не сыщете брода...”, С. 426-427); *Кто в океане видит только воду – / Тот на земле не замечает гор.* (“Шторм”, С. 426).

Переход от **суши к морю** осуществляется с помощью **ветра, паруса**. Например: *Ловите ветер всеми парусами!* (“На судне бунт...”, с. 138). Невозможность перехода связана с отсутствием ветра или паруса: *Парус! Порвали парус!* (“Парус”, с. 82).

3. **“Нефтяник”**. Так же, как и древние славяне, “нефтяник” говорит о **Земле как о живом существе**, которое может испытывать боль: *Земле мы кровь пускаем... Болит кора Земли, и пульс возрос, / Боль нестерпима, силы на исходе...* (“Революция в Тюмени”, с. 275-276). Миф здесь несколько осовременен, так как включает нынешние представления об устройстве организма живого существа (ср. **пульс**), современные представления о земле (**кора Земли**).

4. **“Солдат”**. Взгляды на мир “солдата” связаны с древним **мифом о Земле-матери**, главным ее свойством выступает плодородие: *Материнства не взяты у Земли.* (“Песня о Земле”, с. 161). Отношение к Земле как к живому организму осовременено (см. выше): *Как разрезы, траншеи легли, / И воронки — как раны зияют. / Обнаженные нервы Земли / Неземное страдание знают.* (“Песня о Земле”, с. 161).

Однако мировоззрение “солдата” включает и более современные представления о мире: он считает, что **Земля круглая и вращается**

**вокруг своей оси.** На этих взглядах основано стихотворение “Мы вращаем Землю” (с. 242).

Кроме этого, в произведениях с ЛГ-“солдатом” актуальна оппозиция **свой (+) – чужой (-)**, которая реализуется как пространственная (**наш передний край – их передний край**): *Ведь на фронте два передних края: Наш, а вот он – их передний край.* (“Разведка боем”, с. 177). Данная оппозиция связана с оппозицией **восток (+) – запад (-)**, где **восток** осознается как “свой”, а **запад** как “чужой”. Последняя оппозиция, в свою очередь, связана с пространственно-временным противопоставлением **восход (+) – закат (-)**: *За нашей спиной / остались / паденья, / закаты... Мне хочется верить, / что грубая / наша / работа / Вам дарит возможность / беспощинно / видеть / восход!* (“Черные бушлаты”, с. 256).

Время представлено в виде небольших отрезков – **полчаса (до), час (до)**, – т.е. ведется обратный отсчет времени: *Полчаса до атаки. / Скоро снова – под танки.* (“Полчаса до атаки...”, с. 107). Эти отрезки времени наиболее ценны для “солдата”. Время для него делится на два периода – **до войны и война**.

Пространственный переход представлен своеобразно: он связан с необходимостью **крутить Землю**: *От границы мы Землю вертели назад – / Было дело сначала, – / Но обратно ее закрутил наш комбат, / Оттолкнувшись ногой от Урала.* (“Мы вращаем Землю”, с. 242). Этот переход с **востока** на **запад** противопоставлен движению с **запада** на **восток**: *Но мы помним, как солнце отправилось вспять / И едва не зашло на востоке.* (Там же, с. 242).

Возможен переход, связанный с оппозициями **верх (+) – низ (-), вперед (+) – назад (-), свой (+) – чужой (-)**: *Вперед и вверх, а там... / Ведь это наши горы – / Они помогут нам...* (“Мерцал закат, как сталь клинка...”, с. 70). Компоненты разных оппозиций с положительной оценкой объединяются и тем самым создают возможность перехода.

5. “Уголовник”. Для “уголовника” главной мировоззренческой оппозицией является оппозиция **свобода (+) – несвобода (-)**, которая реализуется либо как пространственная (**свободный мир – зона, лагерь, барак, утроба, КПЗ**), либо как временная (**вольная жизнь – срок**): *Первый срок отбывал я в утробе...* (“Баллада о детстве”, с. 356); *Потом барак, холодный, как могила, – Казалось мне – кругом сплошная ночь...* (“Песня про стукача”, с. 35). Номинации **несвободы** всегда связаны с замкнутым пространством: *И нельзя мне выше, и нельзя мне ниже, И нельзя мне солнца, и нельзя луны. Мне нельзя на волю – не имею права, – Можно лишь от двери до стены. Мне нельзя налево, мне нельзя направо...* (“За меня невеста отрывает честно...”, с. 19). Как временное выступает противопоставление **свет (+) – тьма (-) (день,**

**весна – ночь, темень**): *Зачем меня увозят из Весны!* (“Весна еще в начале...”, с. 18). Время получает определения **укромное, мрачное**. Например: *В те времена укромные, Теперь – почти былинные, – когда срока огромные Брели в этапы длинные.* (“Баллада о детстве”, с. 356). ЛГ-“уголовник” осознает единство пространства и времени: *Позади – семь тысяч километров, Впереди – семь лет синевы...* (“Бодайбо”, с. 11).

Переход из **свободного** в **несвободный** мир выражен глаголами-сказуемыми в неопределенно-личных предложениях (**хватают, приходят брать, повезут**): *И вот сейчас, вот прям сейчас / Меня куда-то повезут...* (“Все позади – и КПЗ и суд...”, с. 24). Использование неопределенно-личных предложений создает ощущение неизбежности происходящего и в то же время безличности и всеохватности власти, лишаящей личность свободы. Вернуться обратно дают возможность **побег, дорога, тропиночка**: *Был побег на рывок – / Наглый, глупый, дневной...* (“Был побег на рывок...”, с. 436); *И вот – по тундре мы, как сиротиночки, – Не по дороге все, а по тропиночке.* (“Зэка Васильев и Петров зэка”, с. 17). Лишение свободы связано с современными реалиями: *И вот опять — вагоны, Перегоны, перегоны, И стыки рельс отсчитывают путь...* (“Весна еще в начале...”, с. 18).

Происходит переосмысление оппозиции **верх – низ**: **верх** отождествляется с властью и получает отрицательную оценку: *Да не все то, что сверху, – от Бога...* (“Баллада о детстве”, с. 357).

6. **“Работяга”**. Для “работяги” так же, как и для “уголовника”, актуальна оппозиция **свобода (+) – несвобода (-) (заграница, Рим, Париж – граница, кругозор, зоосад)**: *Это значит – не увижу Я ни Риму, ни Парижу Больше никогда!* (“Перед выездом в границу...”, с. 55); *У ребят широкий кругозор – от ларька до нашей бакалеи.* (“Ну о чем с тобою говорить...”, с. 42). Переход от **несвободы** к **свободе** современен и очень своеобразен – **телевизор**: *Есть телевизор – подайте трибуну, – Так проору – разнесется на мили! Он – не окно, я в окно и не плюну, – Мне будто дверь в целый мир прорубили. (...) Есть телевизор – мне дом не квартира, – / Я всею скорбью скорблю мировую, / Трудно дышу я всем воздухом мира...* (“Жертва телевидения”, с. 241). Переход этот иллюзорен, но это единственная возможность для “работяги” увидеть мир.

7. **“Сумасшедший”**. Для “сумасшедшего” **несвобода** связана с номинацией **палата**, а переход — **телевизор**, так же как и для “работяги”: *Лежу в палате – косятся, / не сплю: боюсь – набросятся, – / Ведь рядом – психи тихие, неизлечимые.* (“Песня о сумасшедшем доме”, с. 56); *Дорогая передача! Во субботу, чуть не плача, Вся Канатчикова дача К телевизору рвалась, – Вместо чтоб поесть, помыться, Уколоться и*

забыться, *Вся безумная больница У экрана собралась. (...) Все совсем с ума свихнулись – Даже кто безумен был, – И тогда главврач Маргулис Телевизор запретил.* (“Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное – невероятное” из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи”, с. 440, 442).

Данная аналогия позволяет провести параллель между жизнью “работяги” и жизнью “сумасшедшего”.

8. **“Космический путешественник”**. Эта “маска” самая современная, и во взглядах ее выражено понимание **единства пространства и времени**, причем и сами понятия **пространство и время** известны ЛГ и непосредственно отражены в тексте: *По пространству-времени мы прем на звездолете / Как с горы на собственном заду.* (“Песня космических негодяев”, с. 61). Более того, “космический путешественник” осознает и то, что время течет по-разному на Земле и в космическом корабле: *Прежнего, земного не увидим небосклона, / Если верить рассказам ученых чудаков, – / Ведь, когда вернемся мы, по всем по их законам / На Земле пройдет семьсот веков!* (“Песня космических негодяев”, с. 62). Здесь находит отражение и оппозиция **земля (+) – космос (-)**.

9. ЛГ без **“маски”**. Картина мира ЛГ без “маски” сложна и включает компоненты от древних до современных, они сосуществуют, не мешая друг другу. Причем наиболее древние взгляды на пространство и время выражаются неосознанно, в то время как более поздние осознаются ЛГ.

Наиболее древним космогоническим мифом в картине мира ЛГ можно считать **миф о мире как реке**: *Жил безбедно и при деле, / Плыл куда глаза глядели, – / по течению.* (“Две судьбы”, с. 418). Река в представлении древних славян – путь (переход) в потусторонний мир [4; 77], где действительно оказывается ЛГ. Способствует переходу также **туман**: *И пока я наслаждался, Гал туман и оказался в гиблом месте я...* (Там же, с. 419). Выбраться из этого мира можно только одним способом: *Греб до умопомраченья, / Правил против ли течения, / на стремнину ли...* (Там же, с. 419). Языковая оппозиция **плыть по течению – против течения** оказывается очень древней и сохраняется в современном русском языке во фразеологизмах.

Древний **миф о всемирном потопе** выражается через противопоставление **вода – земля** и дается в интерпретации эпохи античности: *Когда вода Всемирного потопа / Вернулась вновь в границы берегов, / Из пены уходящего потока / На сушу тихо выбралась любовь...* (“Баллада о любви”, с. 395).

Христианский **миф о сотворении мира Богом** приобретает ряд новых черт, связанных с пониманием того, что **Земля круглая**, а также, что **море – прародина всего живого**: *Сначала было слово печали и*

тоски. / Рождалась в муках творчества планета, – / Рвались от суши в никуда огромные куски / И островами становились где-то. / ... / Но если уж сначала было слово на Земле, / То это, безусловно, слово – “**море**”! (“Сначала было слово печали и тоски...”, с. 320). С христианской традицией связана оппозиция **рай – ад**, представленная как пространственная: ...*В пространстве – масса трещин и смещений. / В Аду решили черти строить Рай*... (“Переворот в мозгах из края в край...”, с. 176).

**Миф о влиянии звезд на судьбы человечества** [4; 159] реализован через противопоставление **зодиак (+) – бездна, мрак (-)**, где просматривается древняя оппозиция **свет (+) – тьма (-)**: *Неправда, над нами не бездна, не мрак, – / Каталог наград и возмездий. Любуемся мы на ночной зодиак, / На вечное танго созвездий.* (“Неправда, над нами не бездна, не мрак...”, с. 277).

ЛГ свойственно также **современное понимание пространства и времени**, о чем будет сказано ниже при рассмотрении оппозиций.

Рассмотрим наиболее характерные для мировоззрения ЛГ оппозиции. К древнейшим можно отнести пространственные оппозиции **верх (+) – низ (-) (ввысь, поверх голов, небеса – земля, дно, вглубь); впереди (+) – сзади (-) (первый – последний, сзади); дом (+) – лес (-) (терем – лес);** временную **свет (+) – тьма (-) (свет, еще не вечер, весна, лето, день – темнота, полумрак, тьма, гололед, ночь)**. См. примеры: *Стремимся мы подняться ввысь – Ведь думы наши поднялись, – И там царят они, легки, Свободны, вечны, высоки.* (“Мы все живем как будто, но...”, с. 314); *Иные – те, кому дано, – Стремятся вглубь – и видят дно, – Но – как навозные жуки и мелководные мальки.* (Там же, с. 313); *С последним рядом долго не тяни, / А постепенно пробирайся в первый.* (“Была пора – я рвался в первый ряд...”, с. 193); *Живешь в заколдованном диком лесу, Откуда уйти невозможно. (...) Все равно я отсюда тебя заберу В светлый терем с балконом на море!* (“Здесь лапы у елей дрожат на весу...”, с. 189); *Гололед на земле, гололед, / Целый год напролет, целый год. / Будто нет ни весны, ни лета.* (“Гололед на земле, гололед...”, с. 75); *Темнота впереди, подожди! Там стеною – закаты багровые, Встречный ветер, косые дожди И дороги неровные.* (“В темноте”, с. 155).

Древняя пространственная оппозиция **юг (+) – север (-)** претерпела изменения: **север** в понимании ЛГ получил положительную оценку: *И наградой за ночи отчаянья Будет вечный полярный день. (...) Север, воля, надежда – страна без границ.* (“Белое безмолвие”, с. 235).

Требует внимательного рассмотрения оппозиция **свобода (+) – не-свобода (-)**, в которой **свобода** представлена только номинациями **свобода, воля**, в то время как противоположный член оппозиции имеет разнообразные номинации: как древние, так и современные (**темница, круг, край земли, граница, город, рамки, деревянные костюмы,**

**загипсованный, горизонт**): *Загубили душу мне, отобрали волю, – А теперь порвали серебряные струны...* (“Серебряные струны”, с. 12); *И темница тесна, и свобода одна...* (“Песня о времени”, с. 395); *И по жизни я иду, / Загипсованный...* (“Баллада о гипсе”, с. 234); *Но в привычные рамки я всажен – На спор вбили, А косую неровную сажень – Распрямили.* (“Памятник”, с. 281).

Время отделяется от понятий **утро, вечер, весна, лето, зима** и т.п.: *Мы теперь без боли хохотали, Весело по нашим временам: Ах, как нас приятно обокрали – Взяли то, что так мешало нам! Время!* (“Енгибарову – от зрителей”, с. 24); *Дела! Меня замучили дела – каждый миг, каждый час, каждый день, – Дотла Сгорело время, да и я – нет меня, – только тень, только тень!* (“Дела”, с. 74). Временные оппозиции можно разделить на более древние, когда время получает качественные характеристики (**ровное – неровное, лихое; мирное, до войны – замешанное на крови**), и более современные, когда **настоящее** противопоставляется **прошлому и будущему**: *И в машину ко мне / постучало просительно время, – / Я впустил это время, / замешанное на крови. (...)* *Снова мирное время / в кабину вошло сквозь броню.* (“Из дорожного дневника”, с. 286, 288); *...Потому что добро остается добром — / В прошлом, будущем и настоящем!* (“Песня о времени”, с. 395); *Пословица звучит витиевато: Не восхищайся прошлогодним небом, не возвращайся – где был рай когда-то, И брось дурить – иди туда, где не был.* (“Цунами”, с. 145).

Современное понимание **единства пространства и времени** также выражено в текстах: *Очень просто в прошлом заблудиться / И назад дороги не найти.* (“Зарыты в нашу память на века...”, с. 226).

Разнообразно выражен **переход** от одного члена оппозиции к другому. Один из видов перехода описан выше и связан с мифом о мировой реке. Таким же древним является переход, представленный **туманом**: *Сколько чудес за туманами кроется – Не подойти, не увидеть, не взять...* (“Сколько чудес за туманами кроется...”, с. 119). Переход возможен на **переправах, перекрестках, мостах, по дороге** (совр. – **трасса, шоссе**), **по канату, над пропастью, через окно**, с помощью **ветра, весны**: *И которых повело, повлекло / По лихой дороге – / Тех ветрами сволокло / Прямым в остроги.* (“Разбойничья”, с. 368-369); *Гляжу размыли край ручьи весенние, / Там выезд есть из колеи – / спасение!* (“Чужая колея”, с. 272); *Он по жизни шагал над помостом – По канату, по канату, Натянтому, как нерв. Посмотрите – вот он / без страховки идет. Чуть правее наклон – / упадет, пропадет! Чуть левее наклон – / все равно не спасти... Но, должно быть, ему очень нужно пройти / четыре четверти пути.* (“Натянутый канат”, с. 265); *В дорогу живо – или в гроб ложись. Да! Выбор небогатый перед нами. Нас обрекли на медленную жизнь, Мы к ней для верности*



прикованы цепями. (“В дорогу живо – или в гроб ложись...”, С. 273); И четыре страны / предо мной **расстелили дороги**, И четыре границы / шлагбаумы подняли вверх. (“Из дорожного дневника”, с. 286).

Возможен переход из **пространства во время**, который осуществляется на **шоссе**: Здесь, на **трассе** прямой, / мне, не знавшему пуль, показалось, Что и я где-то здесь / довоевывал невадалеке, - Потому для меня / и **шоссе**, словно штык, заострялось, И лохмотия свастик / болтались на этом штыке. (“Из дорожного дневника”, с. 288).

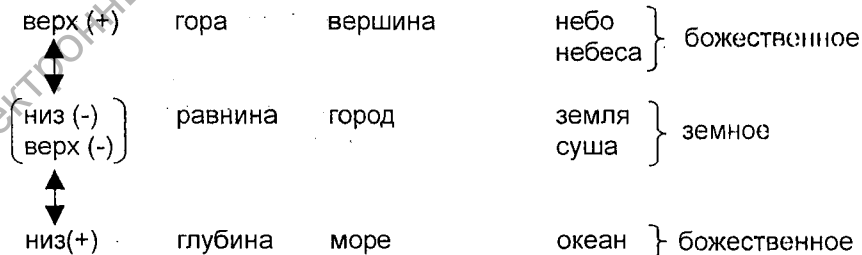
Невозможность перехода связана с уничтожением путей его: **Мосты** сгорели, углубились **броды**, / И тесно — видим только черепа, / И перекрыты **выходы** и **входы**, / И путь один — туда, куда толпа. (“Мосты сгорели, углубились броды...”, с. 267). Ср. также: **впереди красный свет; тишь и безветрие; снизу лед и сверху; не пускают, не принимают**.

Отсутствие перехода во времени может быть связано с невозможностью перехода в пространстве: Но в Хабаровске **рейс отменен** — / Там надежно засел самолет, — / Потому-то и **новых времен** / В нашем городе **не настают!** (“Через десять лет”, с. 481).

Таким образом, в ЯКМ ЛГ В.Высоцкого и “масок” причудливо переплетаются мифические и современные, научные взгляды. ЯКМ ЛГ без “маски” пересекается с ЯКМ “масок”, почти полностью их “поглощая”, она богата и разнообразна, т.к. опирается на целый ряд мифов и теорий об устройстве мира, в то время как мировоззрения “масок” более “примитивны” (каждое основано на одном-двух мифах), зато более последовательны.

Мировоззрение ЛГ без “маски” — своего рода отражение мировоззрения современного человека, впитавшего в себя отголоски взглядов на мир, относящихся к разным историческим эпохам, и потому достаточно запутанного и противоречивого.

Древняя оппозиция **верх – низ** отражает противопоставление земного божественному, причем земное как бы окружено божественным, т.к. творящее начало находится и сверху и снизу по отношению к земному. См. схему:



Переходом, “дверью” между двумя мирами становится проявление божественной стихии – **ветер**; **течение** реки, которое символизирует путь в потусторонний мир для душ умерших; **парус** – образ, объединяющий **ветер** (по ассоциации) и **корабль** (через метонимический перенос), а ведь именно в кораблях или лодках, по поверьям язычников, души умерших переправлялись в загробный мир; наконец, **путь**, изначально символизирующий переход в другой мир. **Тишь и безветрие** – отсутствие проявлений стихии – не позволяют осуществить переход.

Оппозиция **верх** – **низ** олицетворяет Мировую Ось, двойственность божественного движения, которое может быть спасительным и губительным, соединяющим и разъединяющим [5; 75]. Однако, как мы видим на схеме, приближать к божественному может как движение вверх, так и движение вниз.

Противопоставление **света** и **тьмы** связано с противопоставлением **тепла** и **холода**. По мнению А.Н.Афанасьева, “у первобытных племен сложилось убеждение, что мрак и холод, враждебные божествам света и тепла, творятся другою могучею силою – нечистого, злого” [1; 48].


В поэзии В.Высоцкого данная оппозиция выражена следующим образом:

свет (+) (тепло)	день	лето весна	свет	восток	созвездия зодиак
↑					
		<i>время</i>			<i>пространство</i>
↓					
тьма (-) (холод)	ночь вечер закат	гололед (зима)	тьма мрак темнота полумрак	запад	бездна

Оппозиция **свет** – **тьма** представлена тремя способами. (1) Номинации **свет**, **тьма**, **мрак** основаны на зрительных ощущениях человека и по сравнению с другими представляются самыми абстрактными. (2) Номинации **день**, **ночь**, **вечер**, **лето**, **весна** включают два основных компонента значения: “зрительное ощущение человека от восприятия света” + “время”; значения номинаций **закат**, **гололед** еще сложнее, так как здесь представлен третий компонент – “пространство”, хотя он выражен слабее первых двух. (3) Лексическое значение номинаций **восток**, **запад**, **созвездие**, **зодиак**, **бездна** основано на компоненте “пространство”, к

которому подключается компонент "зрительное ощущение человека от восприятия света". Интересно отметить, что способ номинации, который современный человек воспринимает как наиболее абстрактный, не связанный с пространством или со временем, а лишь с ощущением (**свет – тьма, мрак, темнота, полумрак**), в древности был конкретным, так как **свет** и **тьму** люди считали божествами.

В произведениях В.Высоцкого ярче всего показана оппозиция **свобода – несвобода**, причем **несвобода** имеет большее количество номинаций.

свобода (+)  несвобода (-)	воля север	заграница	свобода	день	весна (вольная жизнь)
			<i>пространство</i>		<i>время</i>
	зона лагерь	граница (юг) круг	(несвобода)	ночь	гололед
	КПЗ	край		темень	(зима)
	темница	горизонт			срок
	барак	кругозор			
	утроба	рамки			
	палата				
	город				
	деревянные костюмы				
	загипсованный				

Если основная номинация свободы в поэтических произведениях В. Высоцкого предельно абстрактна по значению, то соответствующей номинации несвободы нет. Несвобода представлена временными и пространственными номинациями. Причем и здесь прослеживается та же закономерность: представления о свободе более абстрактны, чем о несвободе (ср. воля, но зона, лагерь и т.п.), в то же время номинация воля более конкретна, чем свобода, так как включает компонент значения "пространство". ЛГ В. Высоцкого очень хорошо знает, что такое несвобода, но свободу представляет себе весьма смутно.

Обязательным компонентом значения пространственных номинаций несвободы является компонент "замкнутое пространство". Это либо наименования строений (**темница, барак**), помещений (**палата, КПЗ**), либо наименования ограниченной территории (**зона, лагерь**, а также **город** (с учетом внутренней формы слова)). Тот же компонент значения об-

наруживаем и у слова **утроба** (внутри человеческого тела). И, наконец, словосочетание **деревянные костюмы** (перен., в знач. **гробы**) также имеет значение закрытого пространства. **Загипсованный** – покрытый гипсом, отрезанный от мира, потерявший возможность свободно двигаться.

Вторая группа пространственных номинаций несвободы (**граница, круг, край** и т.п.) в качестве основного компонента значения включает "ограничивающий в пространстве".

Временные номинации **свободы – несвободы** связаны с противопоставлением **свет – тьма** (см. выше), кроме номинации **срок**, которая указывает на ограничение во времени.

Переход между миром свободы и миром несвободы представлен традиционно: это **дорога, тропиночка** и т.п. (см. выше). Заслуживает особого внимания современный вид перехода, представленный номинацией **телевизор**. Телевизор позволяет ЛГ ощутить свою связь со всем миром, почувствовать свободу, но в то же время этот переход иллюзорен, т.к. он не дает возможности стать свободным реально. Это тупик, который очень хорошо видит ЛГ В.Высоцкого.

Изображение других оппозиций тесно связано с оппозицией **свобода – несвобода**. Следовательно, именно эта оппозиция была актуальной для поэта, создававшего свои произведения в советские времена, и выражает взгляды его современника.

## Литература

1. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. В 3-х томах. – М., 1995. – Т. 1.
2. Здесь и далее цитируется по изданию: *Высоцкий В.* Избранное. – Мн., 1993.
3. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1992.
4. *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов. – М., 1996.
5. *Маковский М.М.* Мифопоэтика письма в индоевропейских языках // ВЯ. – 1999. – № 5.
6. *Маслова В.А.* Введение в лингвокультурологию. – М., 1997.
7. *Поляков М.Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. – М., 1986.

## Вопросы и задания

1. Какой оппозицией представлен концепт "Пространство" в стихотворении В.Высоцкого "Здесь вам не равнина..."? Показан ли "переход" от одного члена оппозиции к другому? Каковы языковые репрезентации членов оппозиции, перехода?

2. Какими языковыми репрезентациями представлена оппозиция “свой-чужой” в стихотворении В.Высоцкого “Песня о друге”? Как данная оппозиция связана с оппозицией “верх-низ”?

3. Найдите языковые репрезентации концепта “Пространство” в стихотворении В. Высоцкого “Баллада о гипсе”. Какой оппозицией представлен данный концепт?

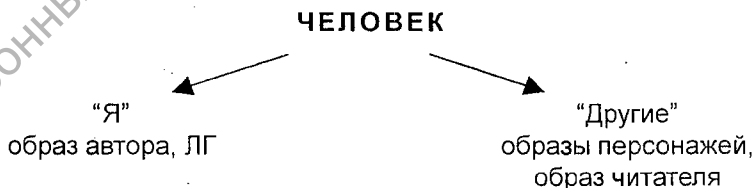
4. Каковы языковые репрезентации концептов “Пространство” и “Время” в стихотворении В. Высоцкого “Зарыты в нашу память на века...”? Сделайте вывод о ЯКМ лирического героя данного стихотворения.

5. Какие концепты репрезентированы словом “канат” в стихотворении В.Высоцкого “Натянутый канат”? Представлены ли данные концепты в виде оппозиций в тексте стихотворения?

## 5. МЕТОДИКА КОГНИТИВНОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

Анализу художественного дискурса предшествует чтение художественного текста, в процессе которого интуитивно определяются ключевые концепты.

Ряд концептов актуализируется в творчестве каждого автора, так как без них невозможно “сконструировать” художественную действительность. Мы уже отмечали, что одним из свойств художественного дискурса является антропоцентричность. Из этого следует, что самое пристальное внимание нужно уделять концепту “Человек”. Данный концепт находится в центре созданного художником мира и представляет собой сложное явление, которое включает “Я” (образ автора, лирического героя), противопоставленное “Другим” или окруженное “Другими” (образы персонажей, образ читателя). Представляем схему-модель данного концепта:



Однако образ “Я” может быть представлен в художественном дискурсе того или иного автора по-разному. Так, в стихотворном цикле Б. Пастернака создается целостный образ ЛГ, в то время как в поэзии

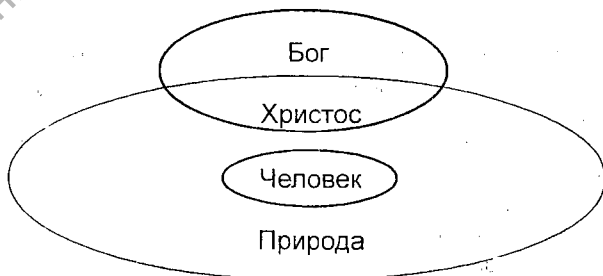
В. Высоцкого образ “Я” мозаичен: он складывается из образа ЛГ, а также образов ЛГ- “масок”, см. схему:

### “Я” у В. Высоцкого

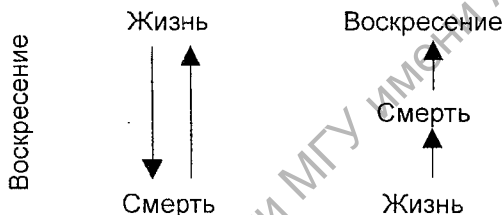


Выяснив особенности выражения концепта “Человек”, приступаем к анализу его языковых номинаций, что позволяет не только обнаружить их специфику у каждого автора, но и определить взаимоотношения между “Я” и “Другими”. Так, анализ номинаций “Человека” в стихотворном цикле Б.Пастернака приводит к выводу об одиночестве ЛГ среди окружающих персонажей, его противопоставленности им, в то время как персонажи выступают как совокупность. С другой стороны, ЛГ и персонаж женщина составляют единое целое.

Анализ концепта “Человек” подводит нас к рассмотрению других важных концептов. В стихотворном цикле Б.Пастернака концепт “Человек” связан с концептом “Природа”, который, в свою очередь, реализуется в “Пространстве” и во “Времени”. От концепта “Человек” прослеживается линия к концепту “Бог”. Создается художественный мир, представленный на схеме:



Анализ метафор, сравнений, ассоциаций, связанных с языковым отражением данных концептов, позволяет сделать вывод о близости "Человека" и "Природы", об особом положении "Бога" над "Человеком" и "Природой". Власть "Бога" над "Человеком" и "Природой" отражается в концепте "Судьба", который выражен через концепты "Жизнь" – "Смерть" – "Воскресение". Анализ языкового воплощения этих концептов не возможен без рассмотрения древних мифологических оппозиций ("жизнь – смерть", "лето – зима", "тепло – холод", "свет – тьма"), которые в языке поэта реализовались в виде эпитетов, метафор. Анализ этимологии номинаций образов приводит к осознанию их древних мифологических корней. Однако если для "Природы" актуален именно древний, мифологический круг Жизнь – Смерть – Воскресение, то для концептов "Бог" и "Человек" складывается иная картина, связанная с христианской традицией:



Анализ концепта "Человек" в поэзии В. Высоцкого приводит нас к иным концептам – "Пространство" и "Время". Автор творит множество миров: для каждого ЛГ – особенный, существующий в своем "Пространстве" и своем "Времени". Причем картины мира отдельных "масок" завершены, а других – фрагментарны. Мир каждой "маски" рассматривается нами через систему древних мифологических оппозиций, которые связаны с древними мифами о мироустройстве, и "переходов" от одного члена оппозиции к другому. Анализ языковых номинаций каждого из членов оппозиций позволил выявить среди них древние и современные. Компонентный анализ номинаций данных оппозиций дает возможность сделать вывод о том, что большинство из них включает в качестве компонента значение "время" либо пространство".

Когнитивный анализ художественного дискурса требует выявления доминирующих концептов, определения их места в концептуальной картине мира автора.

Затем следует рассмотреть языковое выражение концептов, исходя из специфики конкретного художественного дискурса. Может быть произведен анализ номинаций концептов, выявлены древние и современные номинации. Если это возможно, осуществляется этимологический анализ. При необходимости проводится компонентный анализ номинаций.

Следует уделить внимание анализу тропов (эпитетов, метафор, сравнений и т.п.), которые используются в художественном дискурсе для воплощения доминирующих концептов. Требуется рассмотреть древние корни этих образных средств. Если в дискурсе используются образы-символы, необходимо выяснить их происхождение. В результате представляется возможным обнаружить различные пласты в ЯКМ автора (ЛГ), сочетание которых образует индивидуальную концептуальную картину мира.



## СЛОВАРЬ БАЗОВЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

**Дискурс** (от франц. discours – речь) – связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах).

**Когнитивная лингвистика** – лингвистическое направление, в центре внимания которого находится язык как система знаков, играющих роль в репрезентации и трансформации знаний о мире. Когнитивная лингвистика занимается системным описанием и объяснением механизмов усвоения языка и принципов структурирования этих механизмов. Центральная задача когнитивной лингвистики состоит в описании и объяснении языковой способности говорящего-слушающего как системы переработки информации.

**Когнитивная метафора** – когнитивный процесс переноса знаний из одной содержательной области в другую на основе аналогии или ассоциации. Обращение к когнитивным категориям (концепт и сценарий) позволяет детально описать мотивы для метафорического переноса, выявить неоднородность содержания метафоры, значимость нестандартного употребления метафоры и зависимость понимания метафоры от экстралингвистических знаний.

**Когнитивная семантика** – теория значения, согласно которой значение выражения не сводится к объективной характеристике ситуации, описываемой высказыванием. Полная семантическая характеристика выражения устанавливается на основе таких факторов, как уровень конкретности восприятия, фоновые знания, выбор точки зрения на описываемую ситуацию.

**Когниция** – центральный термин когнитивной науки, означающий совокупность протекающих в мозгу человека психических процессов познания мира (восприятия, наблюдения, мышления, речи и т.д.). В сознании человека происходит отработка и переработка информации, осознание себя, построение особой картины мира и определение своего места в ней, оценка самого себя и окружающего мира. Большая часть информации перерабатывается через язык, поэтому считается, что когницию лучше всего изучать, исследуя процессы обработки языковой информации.

**Концепт** (от лат. conceptus – мысль, представление) – основная ячейка культуры в ментальном мире человека. Концепт имеет сложную структуру,

в которой можно выделить три компонента: 1) основной (актуальный) признак; 2) дополнительный (исторический) признак; 3) внутреннюю форму (обычно не осознаваемую).

**Концептосфера** (от лат. *conceptus* – мысль, представление и греч. *sphaira* – шар) – потенция значения, имеющая в словарном запасе отдельного человека или всего языка в целом. Концептосфера состоит из концептов, которые зависят друг от друга и составляют целостность.

**Концептуальная картина мира** – обобщенное представление человечества о сущности окружающего его мира на определенном этапе его развития. Синонимы – “совокупность знаний о мире”, “концептосфера”, “семиосфера”.

**Культурная личность** – личность, осознающая ценностную структуру культурного пространства и строящая собственное мировидение посредством культурных концептов.

**Текст** (от лат. *textus* – ткань, сплетение, соединение) – произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия и ряда особых единиц, объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку.

**Художественный текст** – художественно-образное изображение реальной действительности, в котором система авторской интерпретации общечеловеческих ценностей строится с опорой на эстетическую составляющую, а универсальная для всех типов текстов формула “действительность – смысл – текст” преобразуется в формулу “действительность – образ – текст”.

**Языковая картина мира** – языковая система, выражающая особенности отраженного в сознании познавательного опыта конкретного этноса, черты его материальной и духовной культуры. Языковая картина мира каждого этноса носит конвенциональный характер.

**Языковая концептуализация мира** – результат закрепления в слове обозначения, актуального для данных объективных условий.

**Языковая личность** – личность, выраженная в языке (текстах) и через язык, реконструированная в своих основных чертах на базе языковых средств.

**Языковое отражение картины мира** – языковое выражение познавательной деятельности человека, обусловленной историческими, географическими, культурными и другими факторами в пределах единого объективного мира.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ (Ладутько М.В.) .....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОПИСАНИЯ КОГНИТИВНОГО АСПЕКТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА .....	6
1.1. Текст и дискурс (Сычова Е.К.) .....	6
1.2. Специфика художественного дискурса (Сычова Е.К.) .....	8
1.3. Проблема "язык и картина мира" в философии языка (Ладутько М.В.) .....	10
1.4. Концептуальная и языковая картина мира (Ладутько М.В.) .....	13
1.5. Концепт и художественный концепт (Ладутько М.В.) .....	18
1.6. Метафора как модель языкового отображения концепта (Ладутько М.В.) .....	22
2. ЯЗЫКОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ КОНЦЕПТОВ "СВОЙ" – "ЧУЖОЙ" В КОНЦЕПТОСФЕРЕ З. ГИППИУС (Ладутько М.В.) .....	27
3. КОНЦЕПТОСФЕРА "СТИХОТВОРЕНИЙ ЮРИЯ ЖИВАГО" Б. ПАСТЕРНАКА (Сычова Е.К.) .....	48
4. ЯЗЫКОВОЕ ОТРАЖЕНИЕ КОНЦЕПТОВ "ПРОСТРАНСТВО" И "ВРЕМЯ" В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО (Сычова Е.К.) .....	56
5. МЕТОДИКА КОГНИТИВНОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА (Сычова Е.К.) .....	68
СЛОВАРЬ БАЗОВЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ .....	72

Учебное издание

**Ладутько** Марина Владимировна,  
**Сычова** Елена Константиновна

**КОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ДИСКУРСА**

Пособие

Редактор *Л.И. Будкова*  
Технический редактор *А.Н. Гладун*  
Компьютерная верстка *В.С. Малявко*  
Корректор *И.Г. Коржова*

Подписано в печать **30.12.05**. Формат 60x84/16.

Гарнитура Arial Cug.

Усл.-печ. л. 4,4. Уч.-изд. л. 4,6. Тираж **160** экз. Заказ № **500**.

Учреждение образования "Могилевский государственный университет  
им. А.А. Кулешова", 212022, Могилев, Космонавтов, 1  
ЛИ № 02330/278 от 30.04.2004

Отпечатано на ризографе отдела оперативной полиграфии  
МГУ им. А.А. Кулешова.  
212022, Могилев, Космонавтов, 1