

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тульский государственный педагогический университет  
имени Л.Н. Толстого»

*На правах рукописи*

**БАТУРИНА ОЛЬГА АЛЕКСЕЕВНА**

**ЛИНГВОКОГНИТИВНАЯ КАТЕГОРИЗАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ  
О ЛЮБВИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

**Б.Л. ПАСТЕРНАКА**

Специальность 10.02.01 – русский язык  
Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор Г.В. Токарев

Елец – 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	
Глава 1. Теоретические аспекты изучения художественной картины мира .....	
1.1. Поэтический концепт как результат художественного познания действительности.....	
1.2. Образ как основное средство репрезентации поэтического концепта.....	
1.3. Результаты исследования концепта «Любовь» в русской лингвокультуре и его категоризация.....	
1.4. Особенности репрезентации концепта «Любовь» в русской поэтической картине мира.....	
Выводы по первой главе.....	
Глава 2. Специфика репрезентации поэтического концепта «Любовь» в лирике Б.Л. Пастернака.....	
2.1. Вербальные средства объективации знания.....	
2.2. Образная категоризация представлений о любви в лирике Б. Пастернака.....	
2.3. Иносказательные приёмы выражения представлений о любви.....	
2.4. Специфика грамматической объективации представлений о любви.....	
2.5. Особенности номинации объекта любви в поэтическом творчестве Б.Л. Пастернака.....	
Выводы по второй главе.....	
Глава 3. Специфика концептуализации любви в художественном творчестве Б.Л. Пастернака.....	

3.1. Особенности объективации концептуальных связей .....	
3.2. Концептуализация любви в творчестве Б.Л. Пастернака.....	
3.3. Концепт «Любовь» в структуре художественной картины мира Б. Пастернака.....	
Выводы по третьей главе.....	
Заключение.....	
Список использованной литературы.....	
Список словарей и справочников.....	

## ВВЕДЕНИЕ

Антропоцентрическая парадигма языкознания в качестве одной из приоритетных проблем обозначила изучение способов и средств вербальной объективации знания. Указанный аспект лингвистических исследований стал одним из самых востребованных на рубеже XX-XXI вв. На огромном материале были описаны разнообразные языковые и речевые единицы как инструменты концептуализации и категоризации знания. Ключевым термином исследовательских работ стал *концепт*, который ввиду его сложности, диффузности нередко употребляли в отношении разных объектов: понятия, значения, ключевого слова культуры и т.д. В настоящее время наблюдается парадоксальное для науки явление: «усталость жанра» определила данному термину судьбу модных феноменов – он стал значительно меньше употребляться, в научных работах его заменяют на синонимы (ментальная категория и подобные). Исследования концептов воспринимаются как утратившие актуальность. Между тем, данный термин, как и сама проблема взаимоотношения языка и мышления, характеризуется высокой значимостью для современной лингвистики, поскольку с опорой на него возможно решение разнообразных интерпретационных задач. Более того, нельзя согласиться с тем, что изучены все сферы человеческого знания, объективированные языком. Особенно много нерешённых задач в области лингвокогнитивной интерпретации художественного текста. Объектом предлагаемого исследования является художественное творчество Б.Л. Пастернака. Известны многообразные исследования идейно-тематических аспектов произведений поэта (Р.М. Барамуков, С.Г. Буров, Т.В. Данилкина, Н.А. Задумина, И. Захариева, Л.С. Конкина, О.Ю. Лапко, Д. Малёваная, В.М. Нелькенбаум и др.), поэтики текстов (З.А. Ветошкина, И.В. Зензеря, О.Ю.

Казмирчук, Н.А. Мазурова, Д.А. Краснов), стилистической специфики использования языковых средств (Е.А. Орлова, Н.Е. Петрова, И.А. Птицын, А.П. Седых, Е.И. Куган, Т.В. Федосеева, Н.А. Харитоновна и др.), интертекстуальных связей (Т.А. Антудова, Л. Горелик, А. Хан и др.).

Были исследованы такие художественные концепты Б.Л. Пастернака, как «Судьба» (В.В. Компанец, Е.А. Орлова), «Красота» (Ю.М. Брюханова), «Свет» (Н.В. Максименко), «Жизнь» (О.В. Савко). Концепт «Любовь» в художественном творчестве Б.Л. Пастернака пока не стал объектом комплексного изучения.

Данная ментальная категория в общенародной культуре получила всестороннее освещение в работах Г.Ф. Валиуллиной, С.Г. Воркачёва, А.А. Евдокимовой, И.А. Ивановой, С.М. Колесниковой, Л.Э. Кузнецовой, Е.В. Лобковой, Н.В. Макшанцевой, Ю.С. Степанова, Т.В. Соловьёва, А.В. Тананина и др.

**Актуальность** исследования определена, во-первых, новизной лингвоперсонологического и лингвокогнитивного подходов, ставящих во главу угла личность, творящую высказывание, особенности её сознания, отражённые языковыми средствами; во-вторых, фрагментарной изученностью когнитивной специфики художественной картины мира, в-третьих, отсутствием комплексного исследования концепта «Любовь» в поэтической картине мира Б.Л. Пастернака.

**Объектом** исследования являются поэтические и прозаические тексты Б.Л. Пастернака, в которых находит выражение тема любви, **предметом** – образное основание, денотативная и коннотативная семантика языковых единиц, объективирующих концепт «Любовь».

**Цель** исследования – выявление особенностей понимания и лингвокогнитивной категоризации феномена любви на основе комплексного описания языковых средств, вербализующих концепт «Любовь».

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) выявление специфики концептуализации и категоризации в художественной картине мира;
- 2) комплексное описание системы языковых средств разных языковых уровней, участвующих в объективации темы любви в творчестве Б.Л. Пастернака;
- 3) экспликация процессов концептуализации любви, моделирование поэтического тезауруса и определение в нём места концепта «Любовь».

**Материал исследования** составила картотека автора, в которую включены путём сплошной выборки около 1 000 словоупотреблений, репрезентирующих концепт «Любовь» в произведениях Б.Л. Пастернака.

**Источником исследования** послужило полное собрание сочинений Б.Л. Пастернака в 11-ти томах (М.: «Слово», 2003), а именно: поэтические циклы: «Начальная пора» (1912-1913 гг.), «Поверх барьеров» (1914-1916 гг.), «Сестра моя – жизнь» (1917), темы и вариации (1916-1922), «Второе рождение» (1930-1932), «На ранних поездах» (1936-1944), «Когда разгуляется» (1956-1959), поэмы «Девятьсот пятый год», «Лейтенант Шмидт», «Спекторский», а также прозаические тексты лирико-философского трактата «Охранная грамота», романа «Доктор Живаго», повестей «Апеллесова черта», «Детство Люверс» и др., незаконченная повесть «Безлюбье».

**Методологическую базу** исследования составили:

- философский принцип детерминизма, утверждающий причинно-следственные связи между явлениями действительности, образующими непрерывный континуум;
- антропоцентрический подход, направляющий внимание исследователя на человека, определяющий изучение всех явлений действительности через призму человеческого сознания;
- системный подход к языковым и речевым средствам, позволяющим выделить в них интегральные и дифференциальные признаки, объединить данные средства в группы;

- аксиологический подход, сущность которого состоит в выявлении ценностей в картине мира человека на основании системы объективаций;
- герменевтический подход, заключающийся в интерпретации явлений действительности путём применения адекватных приёмов с опорой на объективные данные.

**Теоретическую базу** исследования составили:

- учения А.А. Потебни, М.М. Бахтина, А.Н. Веселовского, Б.В. Томашевского, В.В. Виноградова, Д. С. Лихачёва, М. Минского, Ю.С. Степанова, Н.Н. Болдырева, В.И. Карасика, Е.С. Кубряковой, В.А. Масловой, Ю.Е. Прохорова, З.Д. Поповой, И.А. Стернина, Г.В. Токарева, И.И. Чумак-Жунь, С.Д. Фоминой и др. о сущности поэтического концепта, его своеобразии среди других ментальных единиц, особенностях концептуализации и категоризации художественной картины мира;
- труды В.М. Жирмунского, В.О. Шкловского, Л.В. Щербы, Л.Я. Гинзбург, Ю.Д. Апресяна, Н.Д. Арутюновой, И.М. Кобозевой, М.Л. Ковшовой, М.В. Никитина, М.А. Кронгауза, Л.А. Новикова, В.Н. Телия, Г.В. Токарева и др. о способах и средствах кодирования знания в художественной картине мира;
- идеи Н.Ф. Алефиренко, С.Г. Воркачёва, В.Б. Гольдбер, Д.С. Лихачёва, Ю.М. Лотмана, И.И. Чумак-Жунь и др. об особенностях концептуализации в художественной картине мира.

Исследование было построено на верификации **гипотезы** о том, что процессы концептуализации и категоризации характеризуются спецификой в художественной картине мира, о ключевой роли концепта «Любовь» в художественном творчестве Б.Л. Пастернака.

Решение поставленных задач осуществлялось с помощью следующих **методов и приёмов**: общенаучных приёмов наблюдения, синтеза, анализа, подсчёта; частнонаучных приёмов ономазиологического анализа, позволяющего выделить образное основание речевой единицы;

компонентного анализа, используемого для выявления семантических признаков в составе семем, репрезентирующих тему любви в творчестве Б.Л. Пастернака; а также морфемного, словообразовательного, этимологического анализа, результаты которых были подвергнуты концептуальному анализу, заключающемуся в комментировании мотивов выбора внутренних форм, особенностей лексических связей, выбора грамматических форм, значений языковых и речевых единиц; биографического метода.

**Научная новизна** диссертационного исследования определяется тем, что в нём на основе анализа семантики и функций языковых единиц русского языка решается ряд инновационных задач:

- уточнены и апробированы на новом материале понятия языковой личности, поэтического концепта, художественной картины мира, концептуализации и образной категоризации;
- выявлена специфика лингвокогнитивной категоризации знаний о любви лексическими средствами русского языка в художественной картине мира Б.Л. Пастернака; составлен симболярный языковых средств, репрезентирующих поэтический концепт «Любовь» в русском поэтическом творчестве и творчестве Б.Л. Пастернака;
- разработана модель концепта «Любовь», показано его место в художественной картине мира Б.Л. Пастернака.

**Теоретическая значимость** представленной диссертации заключается в развитии теории лингвоперсонологии, концептуализации и категоризации в художественной картине мира.

**Практическая ценность диссертации** заключается в том, что его результаты могут быть использованы в вузовских курсах современного русского литературного языка, стилистики, филологического анализа текста, герменевтики, лингвопоэтики, лингвоперсонологии, когнитивной лингвистики. Материалы исследования могут стать основой словаря языка Б.Л. Пастернака, пополнить концептуарии русской лингвокультуры.



Полученные выводы могут представлять интерес для исследователей смежных областей науки: литературоведов, философов, культурологов, психологов.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Художественную картину мира характеризует образное мышление, основной единицей категоризации в которой выступает поэтический концепт, представляющий собой содержание, очерченное одной темой и воплощённое в творчестве отдельного автора, характеризующийся образностью, субъективностью, оценочностью, эмоциональностью, иррациональностью, изменчивостью и калейдоскопичностью входящих в него смыслов.

2. Основным средством объективации поэтического концепта является художественный образ. Для анализа поэтических образов может быть продуктивно использован лингвокультурологический подход, при котором полученные путём обобщения базовые образы рассматриваются в контексте культуры. В творчестве Б. Пастернака используются как уже известные поэзии образы, так и новые. Наиболее регулярны анимические образы. Они помогают передать сложную диалектику любовного чувства. Вербализация чувства, его объекта осуществляется с опорой на образы природы, которые позволяют выразить эротический аспект любви. Акциональные образы воплощают идею активного, но не направленного действия. Любовь представлена как нечто, заполняющее пространство, которое осмысляется как неформленное, хаотичное. Оценка чувства любви передаётся с опорой на мифологические образы божества и призрака подземного царства. Фетишные образы помогают зрительно представить чувство любви, осмыслить её роль, понять её разрушительную силу. Биоморфные образы направлены на воплощение силы проявления чувства.

3. Процессы категоризации представлений о любви осуществляются с опорой на разнообразные лексико-грамматические средства. Для

поэтического творчества Б. Пастернака характерно употребление идеографических синонимов ключевого слова концепта; актуализация глагольных лексем, парадигма времени которых объективирует признаки быстротечности, ирреальности, соответствия моменту жизни; регулярное употребление обращений, номинирующих объект любви.

4. В художественной картине мира Б. Пастернака при концептуализации любви можно выделить такие качества, как быстротечность / константность, континуальность / локализованность (любовь – неотъемлемая сторона жизни молодых). Любовь понимается как основа мироздания, как главное проявление жизни. Любовь отождествляется с полётом, дорогой, молитвой, творчеством, бессонницей, болезнью, самообманом, сном, дурманом, хмелем, светом. Любовь материализована, она заполняет собой пространство. В любви подчёркивается акциональный аспект — развитие, движение, ей приписывается созидательный характер.

5. Концепт «Любовь» занимает центральное место в художественной картине мира Б. Пастернака. Любовь осмысливается в философском, онтологическом ключе: как составляющая концептов «Вечность», «Мироздание», «Жизнь», «Судьба». Любовь отождествляется с творчеством, верой, силой и противопоставляется нелюбви, безлюбию, ненависти. Любовь связана эквиполентными, преимущественно причинно-следственными отношениями с концептами «Память», «Печаль», «Госка», «Надежда», «Гордость», «Самолюбие», «Жалость», «Сострадание».

**Апробация.** По рассмотренной проблематике автором опубликовано девять работ, три из которых – в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ. Результаты исследования обсуждались на международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях: на Международной конференции, посвящённой 80-летию профессора Л.Н. Мурзина (Пермь, 2010), на VII заочной научной конференции «Research Journal of International Studies» (Екатеринбург, 2013), на международной

заочной научной конференции «Филология и лингвистика: проблемы и перспективы» (Челябинск, 2013), на областной научно-практической конференции «Формирование национальной культуры средствами отечественной литературы в современном российском образовании» (Тула, 2016), на заседаниях кафедры документоведения и стилистики русского языка Тульского государственного педагогического университета имени Л. Н. Толстого.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, трёх глав, списка использованной литературы, словарей и справочников.

## Глава 1

# Теоретические аспекты изучения художественной картины мира

### 1.1. Поэтический концепт как результат художественного познания действительности

Последние десятилетия развития русистики были связаны с разработкой такого ключевого междисциплинарного понятия, как концепт. В многочисленных филологических работах делался обзор различных трактовок концепта. Для примера можно привести монографическое исследование Ю.Е. Прохорова «В поисках концепта» (Прохоров, 2008). Считая проблему описания многообразных трактовок концепта достаточно разработанной, мы не будем останавливаться на рассмотрении различных теорий концепта. Однако остаётся нерешённым вопрос, какое из направлений исследования концепта: когнитивное, психолингвистическое, лингвокультурологическое – может стать теоретической основой для изучения концептов, воплощённых в литературном произведении. Выбор подхода к изучению концепта связан с определением специфики познания в рамках художественного произведения.

Можно ли говорить об особом художественном сознании? В чём заключается его специфика? В данном параграфе мы рассмотрим особенности художественной картины мира.

Под картиной мира мы понимаем систему знаний об окружающей действительности. «Это свод представлений о мире, определённый способ концептуализации мира средствами данного языка. ... Это наше представление о реальности. ... Целостный, глобальный образ мира, который является результатом духовной активности человека, она

возникает у человека в ходе всех его контактов с миром и его представлений о нём» (Маслова, 2004, 36). Очевидно, что можно выделить, как минимум, три типа картин мира: научную, наивную и художественную.

Научная картина мира отражает надэтнические, универсальные знания, полученные в результате опытного исследования. Она находит своё отражение в разнообразных теориях. Основным средством концептуализации и структурирования знания в данном случае выступает научное понятие, характеризующееся объективностью, содержательной многопризнаковостью, классификационностью, системностью, дефинированностью, конвенциональностью.

Наивная картина мира включает систему знаний, полученных в результате обыденных наблюдений человека за окружающей действительностью. Данные знания характеризуются прежде всего эмпирическим характером, образностью, эмоциональностью, приблизительностью, субъективностью. Наивная картина мира обладает широким когнитивным инструментарием, используемым в процессах познания действительности. Сюда следует отнести наивные понятия, представления, стереотипы, культурные установки (Токарев, 2003, 28-43).

Под представлениями Г.В. Токарев понимает «ощущения, которые возникают у человека при его взаимодействии со средой» (Токарев, 2013, 11).

Культурные установки Н.Н. Болдырев осмысляет как «совокупность знаний о поведении в ситуации общения, определяемых культурной традицией» (Болдырев, 2001, 33). Стереотип Г.В. Токарев определяет как «стандартное мнение, измеряющее деятельность той или иной социальной группы или индивида» (Токарев, 2013, 12). Под наивными понятиями учёный понимает устойчивые смыслы, используемые в сфере наивной концептуализации (Там же). Все перечисленные ментальные элементы могут составлять содержание концепта.

На существование ещё одной специфической формы сознания – поэтической – обратила внимание Л. Гинзбург: «...Лирика, как и всякое искусство, есть специфическая форма познания» (Гинзбург, 1997, 15). Полагаем, что данная форма сознания охватывает не только лирику, но и другие роды литературы, а также все виды искусства.

Художественную картину мира характеризует прежде всего образное мышление. Основным средством познания действительности в этом случае выступает образ. Он становится главным средством концептуализации и категоризации действительности. Под концептуализацией мы, вслед за Г.В. Токаревым, понимаем «процесс формирования и организации знания, который приводит к образованию концептов, концептуальных структур и концептосферы в целом» (Токарев, 2003, 17), под категоризацией – «сложный процесс познавательной деятельности человека, который включает в себя (а) образование категорий, обобщающих продукты концептуализации, (б) соотнесение со сформированными категориями новых знаний об устройстве мира, (в) структурирование знаний в виде фрейма, сценария и др., а также (г) классификацию языковых единиц, репрезентирующих данные ментальные величины» (Токарев, 2003, 23). Таким образом, концептуализация и категоризация представляют собой два неразрывных процесса, связанных с порождением нового знания и его структурированием в сознании.

Н.Ф. Алефиренко справедливо отмечает, что поэтическая (по терминологии учёного) картина мира «является авторским преломлением коллективного отражения мира в этнокультурном сознании того или иного языкового сообщества. ... Поэтическая картина мира – индивидуально-авторская интерпретация смыслового содержания языковой картины мира, направленная не столько на репрезентацию реальной действительности, сколько на моделирование возможных миров» (Алефиренко, 2009, 294). Исследователь подчёркивает разноаспектность поэтической картины мира: она, с одной стороны, интерпретирует уже известные знания, с

другой – создаёт новые. Эту же мысль находим в трудах В.А. Масловой: «Поскольку поэт является выразителем той или иной национальной культуры, на его когнитивную структуру накладывает отпечаток национальная картина мира, которая интерпретируется им сквозь призму индивидуального восприятия и реализуется через выразительные средства языка» (Маслова, 2004, 41).

Проиллюстрируем различия научного, наивного и художественного восприятия. Так, дефиниция любви в психологическом словаре строится на основе других терминов, что подчёркивает системность, многопризнаковость, объективность данного понятия. Ср.: «Любовь – интенсивное, напряженное и относительно **устойчивое чувство субъекта, физиологически обусловленное сексуальными потребностями; выражается в социально формируемом стремлении быть максимально полно представленным своими личностно-значимыми чертами в жизнедеятельности другого (персонализация) так, чтобы пробудить у него потребность в ответном чувстве той же интенсивности, напряженности и устойчивости**» (<http://www.belogurova.ru/glossary?letter=11&word=1581>).

Пословица *любовь кольцо, а у кольца нет конца*, отражающая наивное понимание любви, вербализует стереотипное представление о том, что любовь постоянна, не кончается. Данное представление характеризуется приблизительностью.

В стихотворении Б. Пастернака «Вокзал» лирический герой передаёт своё состояние безысходной тоски, горечи разлуки с опорой на образы вокзала, паровоза.

Вокзал, несгораемый ящик  
Разлук моих, встреч и разлук,  
Испытанный друг и указчик,  
Начать – не исчислить заслуг.

И глухнет свисток повторенный,  
А издали вторит другой,  
И поезд метёт по перронам  
Глухой многогорбой пургой.

И. Захариева отмечает: «Выразить душевную смуту и попытку бегства от самого себя поэту помогает “вокзальная” стилистика. Из семантической многосложности концепта «Вокзал» извлекается афоризм с любовной коннотацией: «Вокзал, несгораемый ящик Разлук моих, встреч и разлук» («Вокзал»). Полотно железной дороги, вагонные приметы и детали составляют ауру любовного томления и ожидания встречи (Захариева, 2007, 116). Как видим, в приведённом стихотворении процесс концептуализации осуществляется с опорой на образ вокзала, который упорядочивает, обобщает, категоризирует разнообразные, трудно уловимые, тонко намеченные, неясные смыслы. Данный образ отражает субъективные переживания и генерирует сложный спектр эмоций. Сам вокзал представлен как несгораемый ящик, в котором хранятся эпизоды жизни лирического героя.

А.А. Потебня так характеризует образное мышление: «Всякое искусство есть образное мышление, т.е. мышление при помощи образа. Образ заменяет множественное, сложное, трудноуловимое по отдаленности, неясности, чем-то относительно единичным и простым, близким, определенным, наглядным. Таким образом, мир искусства состоит из относительно малых и простых знаков великого мира природы и человеческой жизни. В области поэзии эта цель достигается сложными произведениями в силу того, что она достигается и отдельным словом» (Потебня, 1999, 163). Тонкие наблюдения учёного подчёркивают основные функции образа: упростить, приблизить, сделать своим, конкретизировать, объяснить сложное, далёкое, чужое, расплывчатое, непонятное. Так, угасание чувства, уход любимой в стихотворении «Сон» передаются с



опорой на зрительные образы осени, хищной птицы, паутины на рамах, алой зари, треснутого льда, старого шёлка на креслах, колокола, соломы, берёз.

Мне снилась **осень** в полусвете стёкол,  
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,  
И как с небес добывший крови **сокол**,  
Спускалось сердце на руку к тебе.

Но время шло, и старилось, и глохло,  
И **паволокой рамы серебра**,  
Заря из сада обдавала стёкла  
**Кровавыми слезами сентября**.

Но время шло и старилось. И рыхлый,  
**Как лёд, трещал и таял шёлк**.  
Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла,  
И сон, как **отзвук колокола смолк**,

Я пробудился. Был, как осень тёмн  
Рассвет, и ветер, удаляясь нёс,  
Как за **возом бегущий дождь соломин**,  
Грядущим бегущим по небу **берёз**.

Из приведённого примера следует, что образная система художественного произведения характеризуется сложностью и разветвлённостью: она включает в себя множество образных деталей, подчинённых базовому образу текста.

А. Хан отмечает, что в поэтическом мире Б. Пастернака нет «локальных тропов, более крупные словесные единицы строятся на развёртывании комплексных тропических образований, именуемых в

исследовательской литературе термином «мегатропы» или «метатропы» (Хан, 2003, 358).

Помимо образности, художественной картине мира, как и обыденной, свойственны эмоциональность и оценочность, генерированные образом. Однако в отличие от обыденной картины мира художественная характеризуется субъективизмом, индивидуальностью, иным статусом образа, а значит, эмоциональностью и оценочностью иной природы. В обыденной картине мира образ обобщён, он может быть приписан любому адресанту и адресату. Ср.: образ, заключённый в пословице *любовь – крапива стрекучая*, отражает народные наблюдения и может быть адресован каждому в качестве констатации или предупреждения. В художественной картине мира образ индивидуален, представляет собой результат личностного переживания, отражает субъективное видение явления действительности. Так, в стихотворении «Зимняя ночь» снежный покров лирический герой представляет в виде крещенских покрывал, фонари – в виде булок, крыши – в виде пышек, льдины – в виде бутылок, дым – в виде филина.

Не поправить дня усильями светилен,

Не поднять теням **крещенских покрывал.**

На земля зима, и дым огней бессилен

Распрямить дома, полегшие вповал.

**Булки фонарей и пышки крыш, и чёрным**

По белу в снегу – косяк особняка:

Это барский дом, и я в нём гувернёром.

Я один – я спать усрал ученика.

....

Тротуар в буграх. Меж снеговых развилин,

Вмёрзшие **бутылки голых, чёрных льдин.**

**Булки фонарей, и на трубе, как филин,**

Потонувший в перьях, нелюдимый дым.

А.А. Потебня обращал внимание на когнитивный аспект художественного творчества: «Всякое поэтическое произведение есть не исключительно, но главным образом акт познания, притом акт, предшествующий познанию прозаическому, научному» (Потебня, 1999, 117). Интересна мысль исследователя о том, что поэтическое познание является начальным этапом любого другого познания. В данном контексте поэтическое сознание осмысливается как мифологическое, имеющее эмпирическую, образно-чувственную основу. В ином понимании, поэтическое познание как передача идей в форме стихотворного текста представляет собой особый вид концептуализации и категоризации знаний. Более того, поэтическое сознание характеризуется сложностью в виду своей фигуральности.

Оттепелями из магазинов

Веяло ватным теплом.

Вдоль по панелям зимним

Ездил звездистый лом.

Лёд, перед тем, как дрогнуть,

Соками пух, трещал.

Как потемневший ноготь,

Ныла вода в клещах.

Капала медь с деревьев.

Прячась под карниз,

К окнам с галантереей

Жался букинист.

....

Небу под снег хотелось,

Улицу бил озноб.  
Ветер дрожал за целость  
Вывесок, блях и скоб.

Как видим из приведённого стихотворения, поэтический мир сюрреалистичен (метафора Д. Добровольского): *лом ездит, лёд дрожит, вода ноет, небо хочет упасть, ветер дрожит и переживает*. М.Я. Поляков отмечает: «В становлении образа возникает процесс идентификации прямого и переносного плана, своеобразного двое-смыслия. Эта особенность художественного текста, возникающая из единства и противостояния двух смыслов, определила особый тип языкового мышления...» (Поляков, 1986, 160).

Основным строевым и функциональным элементом в художественной картине мира является концепт. Данную ментальную единицу можно охарактеризовать как пучок тематически определённых знаний, отражающий субъективное восприятие и понимание действительности. В этом аспекте художественный концепт может быть описан в рамках когнитивной и психолингвистической парадигмы. Е.С. Кубрякова в рамках когнитивного подхода под концептом предлагает понимать «единицу ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; оперативную содержательную единицу памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга» (Кубрякова, 1996, 90). Данное определение характеризуется широтой. Важным для определения основы когнитивной интерпретации художественного текста является то, что концепт передаёт знания отдельного человека о мире.

С.Д. Фомина так характеризует индивидуально-авторский концепт. «...Это глобальная, многомерная единица ментального уровня, для которой характерны следующие признаки: (а) обусловленность

экстралингвистическими факторами; (б) широкая экстенциональность; (в) структурированность интенционалами научных и обыденных понятий, представлений, культурных установок, идеологем, стереотипов; (г) неоднородность содержания, проявляющаяся в синтезе конкретного и абстрактного, рационального и эмоционального, субъективного и объективного; (д) разнообразие типов знаковых репрезентаций» (Фомина, 2009, 8). Данное определение, по нашему мнению, не имеет чёткого соотношения с той или иной формой мышления – научной, наивной, художественной. По-видимому, можно говорить об индивидуально-авторском концепте учёного, человека, пишущего письмо близкому, поэта. На наш взгляд, генерированные указанными языковыми личностями концепты будут существенно отличаться.

О.Ю. Шишкина художественный концепт понимает как ментальную единицу, формирующуюся в сознании писателя (Шишкина, 2003). Считаем, что такое определение также характеризуется широтой.

И.И. Чумак-Жунь предлагает термин поэтический концепт, под которым понимает «единицу поэтической картины мира, ... условное, полиструктурируемое, полиапеллируемое, вербализуемое в языке ментальное образование, погруженное в культурную среду и функционирующее в поэтическом дискурсе» (Чумак-Жунь, 2009, 87). Тем самым для исследователя при выделении поэтического концепта становится важной сфера его функционирования. Отмечая, что поэтический концепт является продуктом поэтического мышления, И.И. Чумак-Жунь выделяет специфические аспекты данной ментальной единицы: «На понятийном уровне он практически совпадает с концептом художественным (культурным). Различия возникают на образном и аксиологическом уровнях, где появляется поэтический смысл употреблённого слова, характеризующегося в системе языка нейтральной или нулевой коннотацией» (Чумак-Жунь, 2009, 90). На наш взгляд, учёный при характеристике сущности концепта максимально

приближается к понятию значения. Также возникает сомнение, всегда ли можно установить закономерное соответствие: нейтральный смысл в визуальной картине мира / маркированный смысл в художественной картине мира?

В.А. Маслова так характеризует поэтический концепт: «...Это глубинный смысл, изначально максимально свёрнутый в смысловую структуру. В творчестве поэта он является воплощением мотива, породившего текст» (Маслова, 2004, 31). Тем самым исследователь подчёркивает динамический аспект концепта. «Художественные концепты индивидуальны, личностны, размыты и психологически более сложны, это комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений, возникающих на основе художественной ассоциативности (Маслова, 2004, 35).

Термин *индивидуально-авторский концепт* нуждается в конкретизации. Применительно к нашему исследованию мы будем говорить о поэтическом, связанном с поэтикой художественного текста, концепте. Полагаем, что определение *индивидуально-авторский* является избыточным и неточно ориентирующим, поскольку речь идёт не об элементе обыденного сознания автора, а о трансформированном в поэтическую форму представлении о мире. Главными признаками являются образность, субъективность, оценочность, эмоциональность, иррациональность, изменчивость и калейдочность входящих в него смыслов. Поясним названные признаки.

Образность указывает и на способ возникновения, и на способ существования поэтического знания. С опорой на образ поэт продуцирует свои представления о действительности, и в то же время знания преимущественно существуют в виде образов. Данные знания субъективны, индивидуальны, отражают исключительно личные переживания и чувства. Уникальность образа подчёркивает названные свойства знаний. Образ генерирует оценочность и эмоциональность как

рефлексию на обозначаемый объект. Неповторимость образа чаще всего связана с его иррациональностью. Образное наименование объекта, как правило, не поддаётся логическому объяснению. Поэт для выражения своих знаний находится в поиске образов. Так, любовь в процессе поэтического творчества, как правило, меняет образную презентацию. Найденный поэтом образ не константен. Он не передаётся от текста к тексту. В новом стихотворении поэт будет искать новый образ. Можно сказать так: образ изменчив, как сама жизнь. В основе концепта лежит идея, знание, смысл. Иначе говоря, концепт представляет собой содержание поэтического текста.

По-видимому, художественные концепты лирического, драматического и эпического произведения имеют разную природу и принципы репрезентации. Так, в эпическом произведении репрезентация знаний о чём-либо вкладывается в уста какого-либо персонажа, отражается в его поступках. Мысли героя художественного текста могут не совпадать с авторской позицией. По мере повествования они проходят своеобразную верификацию. Так, в романе «Доктор Живаго» дядя Юрия Андреевича «расстриженный по собственному прошению священник Николай Николаевич Веденяпин» в разговоре со своим приятелем педагогом Иваном Ивановичем Воскобойниковым говорит: «...Любовь к ближнему, этот высший живой вид энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы» («Доктор Живаго»). Данный разговор происходит в начале романа и является своеобразным прологом к развёртыванию основных событий, основанием для их понимания и оценки. Полагаем, что своё понимание любви и её роли в жизни человека автор произведения вкладывает в уста героя. Размышления о настоящей любви вложены в уста Лары: «...Разве когда любят, унижают?» («Доктор Живаго»). В процессах концептуализации в

эпическом произведении эксплицитно может участвовать нарратор: «И он преисполнился к ней тем горячим сочувствием и робким изумлением, которое есть начало страсти» («Доктор Живаго»). В приведённом отрывке отражены смыслы, указывающие на начальный этап формирования чувства. Категоризация знаний в прозаическом тексте сложная, многоаспектная. Не всегда можно установить прямолинейное соответствие между образом персонажа, его идеями и тем или иным концептом произведения. Так, концепт «Любовь» в романе «Доктор Живаго» формируется путём обобщения сходных или противоречащих позиций в отношении любви, прямо высказанных персонажем или следующих из его поступков. В масштабном прозаическом тексте показан генезис концепта. В стихотворном тексте концепт, как правило, представлен на одном этапе своего формирования. Например, в стихотворении «Зимняя ночь» это воспоминание об ушедшей любви.

В художественном произведении концепт находит своё выражение с опорой на живой образ, генерирующий оценочность и эмотивность. Выражение идей в художественном произведении существенно отличается от публицистического, научного, официально-делового текста: оно косвенно, опосредованно, осуществляется через призму сознания героев. Концепт художественного текста формируется на пересечении мировоззрений персонажей. Более того, художественный концепт не может быть выражен исключительно эксплицитными средствами, значительную роль в его объективации играет подтекст, потенциальные семы художественного слова. Я-героя в художественном тексте не тождественно я-автора: эти субъекты могут совпадать в большей или меньшей степени. Безусловно, для лирики это совпадение может быть в большей степени, и вовсе не совпадать в драме. Языковые личности лирического героя и поэта имеют принципиальные отличия, проявляющиеся на всех уровнях данной структуры: вербально-семантическом, мотивационно-прагматическом и тезаурусном. Наиболее



наглядно эта специфика отражается в лексиконе. В.В. Виноградов отмечает: «Лирический герой... это художественный образ в системе других образов, сочетающий индивидуальное и типическое, характерное и общее, это образ поэта в лирике, родственный, но не тождественный ему, как не могут быть тождественны художественный образ в искусстве и его прототип в жизни» (Виноградов, 1971, 199). То же касается и прозаического произведения. М.М. Бахтин отмечает, что автор в нём «изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его» (Бахтин, 1975, 405). По мнению исследователя, отождествление авторского я в художественном тексте и реального повествователя невозможно уже потому, что они существуют в разных хронотопах. Далее М.М. Бахтин отмечает: «всякий образ – нечто всегда созданное, а не создающее». Отсюда следует, что поэтический концепт является элементом сознания лирического героя или персонажа, его поэтической картины мира. Хотя, несомненно, эта картина мира генетически связана с представлениями поэта. А.А. Потебня справедливо указывал, что поэт-лирик «пишет историю своей души (и косвенно историю своего времени)» (Цит. по: Виноградов, 1971, 113).

**Таким образом, поэтический концепт представляет собой содержание, очерченное одной темой и воплощённое в поэтическом творчестве отдельного автора, и характеризуется образностью, субъективностью, оценочностью, эмоциональностью, иррациональностью, изменчивостью и калейдоскопичностью входящих в него смыслов.**

Направленность образа на формирование определённой эстетической реакции даёт основания для квалификации его как эстетического объекта. М.М. Бахтин так определял сущность содержания эстетического объекта: «Действительность познания и этического поступка, входящую в своей опознанности и оценённости в эстетический объект и подвергающуюся здесь конкретному, интуитивному объединению, индивидуализации, конкретизации, изоляции и завершению, то есть всестороннему художественному оформлению с помощью определённого материала, мы – в полном согласии с традиционным словоупотреблением – называем содержанием художественного произведения (точнее, эстетического объекта). Содержание есть необходимый конститутивный момент эстетического объекта, ему коррелятивная художественная форма, вне этой корреляции не имеющая вообще никакого смысла» (Бахтин, 1975, 32). Важно подчеркнуть в данном определении значимость концептуальной стороны для поэтического произведения, генетическую связь содержания с формой. Объективация содержания происходит путём выделения отдельного отрезка из реального континуума, его кристаллизации, образного представления, осуществляемого путём его индивидуализации и переживания. Существенно также отметить, что связь содержания и формы осуществляется посредством образа.

Д.С. Лихачёв писал: «Мир художественного произведения отражает действительность одновременно косвенно и прямо: косвенно – через видение художника, через его художественные представления, и прямо, непосредственно в тех случаях, когда художник бессознательно, не придавая этому художественного значения, переносит в создаваемый им мир явления действительности или представления и понятия своей эпохи. ... Мир художественного произведения воспроизводит действительность в некоем сокращённом, условном варианте. . . В мире литературного произведения нет многого из того, что есть в реальном мире. Этот мир по своему ограничен. Литература берет только некоторые явления

реальности и затем их условно сокращает или расширяет, делает их более красочными или более блеклыми, стилистически их организует, но при этом создает собственную систему, систему внутренне замкнутую и обладающую собственными закономерностями» (Цит. по Виноградов, 1971, 78-79). Так, в стихотворении «Возможность» Б.Л. Пастернак репрезентирует отдельные штрихи Москвы: Страстной переулочек, Тверская улица, фасады домов, закрытые наглухо форточки, памятник Пушкину. В этом также заключается существенное отличие художественной картины мира от наивной и научной: если художественная представляет только отдельные участки действительности, научная и наивная стремятся к завершённому представлению реального континуума. «Фрагментарность и ассоциативность основы художественной логики лирического высказывания» отмечает М.Я. Поляков (Поляков, 1986, 328). Г.О. Винокур применительно к художественной действительности говорил о «второй образной действительности, которую искусство открывает в действительности реальной» (Винокур, 1956, 247).

М.Я. Поляков называет три категории, составляющие духовное содержание произведения: поэтическое видение, поэтический образ мира и художественная концепция произведения (Поляков, 1986, 8). Разделяя мысль Д.С. Лихачёва, исследователь подчёркивает, что литературный текст представляет собой исключительно субъективное восприятие действительности. На субъективность художественного концепта указывал А.А. Потебня: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих» (Потебня, 1999, 28). Из приведённого умозаключения следует, что любое восприятие художественного текста субъективно. В связи с этим возникает вопрос о возможностях правильного восприятия поэтического творения. Так, В. Фон Гумбольдт

утверждал: «Всякое понимание есть непонимание». А.А. Потебня развил эту мысль: «...Понять другого невозможно. То, что мы называем пониманием, есть акт особенного рода возникновения мысли в нас самих по поводу высказанной другим мысли» (Потебня, 1999, 130). Таким образом, поэтический текст актуализирует процессы концептуализации знаний в сознании читателей.

Критерием адекватности восприятия текста является близость интерпретации адресата авторским интенциям, которые возможно точно эксплицировать при анализе образного строя, а также комплекса вербальных средств, включённых в текст. А.А. Потебня замечает: «Понять действие слова, и в частности поэзии, можно, конечно, только наблюдая свойства самого слова (Потебня, 1999, 132). Рассматривая процесс понимания художественного текста, А.А. Потебня отмечает, что «...понимание есть повторение процесса творчества в измененном порядке...» (Потебня, 1999, 122). То есть для адекватного понимания текста читателю необходимо осознать выбор слова, его контекст.

Адекватность понимания текста также обуславливает прочтение поэтического слова в широком историко-культурном контексте. По этому поводу М.М. Бахтин отмечает: «Единичное конкретное высказывание всегда дано в ценностно-смысловом культурном контексте – в научном, художественном, политическом и ином, – или в контексте единичной лично-жизненной ситуации; только в этих контекстах отдельное высказывание живо и осмысленно: оно истинно или ложно, красиво или безобразно, искренне или лукаво, откровенно, цинично, авторитетно и проч., – нейтральных высказываний нет и быть не может» (Бахтин, 1975, 44). Данное условие при выявлении особенностей концептуализации делает востребованной лингвокультурологическую парадигму описания концепта.

Изучение вербальных ресурсов поэтического текста предполагает учет культурно обусловленной стилистической значимости слова.

Л. Гинзбург отмечает: «Нельзя изучать, скажем, структуру стихов Батюшкова, не учитывая особое стилистическое значение слов – *слезы, грозы, урны, кипарисы* и т. п. в культурном сознании Батюшкова и его современников, то есть, не понимая смысла этих стихов. Нельзя оперировать стихами Блока, не обращаясь к историческому смыслу его символики» (Гинзбург, 1997, 18). По верному замечанию М.Я. Полякова, «Стиль отдельного произведения, творчества определённого писателя или целого направления – это знаки, представляющие определённые культурные модели» (Поляков, 1986, 149).

Таким образом, художественное, поэтическое сознание представляет собой особую форму познания действительности, главной отличительной чертой которого является образность. В свете сказанного выше трудно не согласиться с А.А. Потебнёй в том, что «...поэзия не есть выражение готового высказывания, а, подобно языку, средство развития мысли» (Потебня, 1999, 172).

Результатом данного процесса является поэтический концепт, включающий в себя знания героя художественного текста, отражающие индивидуальный взгляд на мир и нашедшие воплощение в отдельном произведении. Изучение поэтического концепта носит синкретичный характер, то есть допускает использование отдельных принципов концептуального анализа, принятых в разных парадигмах.

## **1.2. Образ как основное средство репрезентации поэтического концепта**

Под образом принято понимать картинку, которая представляет значение того или иного слова (Алефиренко, 199, 105). С лингвистической точки зрения в основе образа лежит внутренняя форма, которая содержит объяснение, почему данное явление действительности названо так, а не

иначе. А.А. Потебня отмечает: «Внутренняя форма есть тоже центр образа, один из его признаков, преобладающий над всеми остальными, потому что воспроизводится при всяком новом восприятии, даже не заключаясь в этом последнем, тогда как из остальных признаков образа многие могут лишь изредка возвращаться в сознание. ... Признак, выраженный словом, легко упрочивает своё преобладание над всеми остальными, потому что воспроизводится при всяком новом восприятии, даже не заключаясь в этом последнем, тогда как из остальных признаков образа многие могут лишь изредка возвращаться в сознание. Слово с самого рождения есть для говорящего средство понимать себя, апперцировать свои восприятия» (Потебня, 1999, 125). Поэтические образы являются живыми, объясняемыми. Они генерируют оценочность и эмотивность, которые воздействуют на сознание воспринимающего текст. Так, образ *смерч тоски* (*И когда к колодезю рвётся Смерч тоски, то мимоходом Буря хвалит домоводство. Что тебе ещё угодно?*) генерирует в сознании читателя отрицательную оценку и эмотивность неодобрения. М.М. Бахтин условно называет образ эстетическим компонентом, который характеризует не как понятие, не как слово, не как зрительное представление, а как «своеобразное эстетическое образование» (Бахтин, 1975, 52). Оно характеризуется прежде всего индивидуальностью, чувственностью, воздействующим характером. «Эстетический объект – это творение, включающее в себя творца: в нем творец находит себя и напряженно чувствует свою творящую активность, или иначе: это творение, как оно выглядит в глазах самого творца, свободно и любовно его сотворившего (правда, это не творение из ничего, оно предполагает действительность познания и поступка и только преображает и оформляет ее)» (Бахтин, 1975, 70).

Художественный образ живёт в рамках своего текста. Попадая в него, он подчиняется образному строю всего поэтического произведения, работает на него. Г.В. Степанов отмечает: «Художественное творчество

есть прежде всего образотворчество» (Цит. по Маслова, 2006, 53). Так, сцена прощания с любимой передана в стихотворении «Гроза, моментальная навек» с опорой на образы грома и лета. Гром – воплощение мужского начала. Образ дождя имеет архетипическую основу. «Признавая Небо и Землю супружеской четой, первобытные племена в дожде, падающем с воздушных высот на поля и нивы, должны были увидеть мужское семя, изливаемое небесным богом на свою подругу, воспринимая это семя, оплодотворяясь им, Земля чреватее, порождает из своих недр обильные роскошные плоды и питает всё на ней сущее» (Афанасьев, 2002, т. 1, 142). Буквально данную сцену можно передать так: мужчина-гром прощается с женщиной-летом на полустанке. Гром делает на память сотню фотографий и дарит букет. Очевидно, что данная образная ситуация существует только в пространстве указанного стихотворения и поддерживается другими образами, используемыми в нём.

*А затем прощалось лето*  
С полустанком. **Снявши шапку,**  
**Сто слепящих фотографий**  
Ночью **снял** на память гром.

*Меркла кисть сирени. В это*  
Время он, **нарвав охапку**  
**Молний**, с поля ими **трафил**  
**Озарить** управский дом.

*И когда по кровле зданья*  
*Разлилась волна злорадства*  
*И, как уголь по рисунку,*  
*Грянул ливень всем плетнём...*

Приводя в пример данное стихотворение, мы не можем не отметить, что для Б.Л. Пастернака любовь и природа неразделимы. Поэт изображает крайнюю степень проявления любви. Состояние экстаза передано с опорой на образ грозы.

Поэтические образы одного текста согласованы, подчинены базовому образу (Лакофф, Джонсон, 2004, 95), который выявляется путём обобщения сходных внутренних форм. Это свойство поэтических образов называется когерентностью. Так, в стихотворении «Двор» образы зимы: *обложить мздой, баскак, ханский указ, наложить иго* – когерентны, связаны образом представителя монгольского хана.

**Мздой облагает зима, как баскак,**

Окна и печи, но стужа в их книгах –

**Ханский указ на вощёных брусках**

**О наложении зимнего ига.**

В отношении интерпретации базовых образов заслуживает интереса и может быть продуктивно использована лингвокультурологическая интерпретация, при которой базовому образу приписывается архетипический характер. Понятие *базовый образ* используется при категоризации языковых единиц. Этот метод изучения образов был использован А.Н. Веселовским: «Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания; тем более человек первобытный, не выработавший еще привычки отвлеченного, необразного мышления, хотя и последнее не обходится без известной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни, выражающееся в движении, в проявлении силы, направляемой волей; в тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки энергии, воли, жизни. Это мирозерцание мы называем анимистическим; в приложении к поэтическому стилю, и не к нему одному, вернее будет говорить о *параллелизме*. Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*,



предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о сопоставлении по признаку действия, движения... Параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности. Объектами, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога; но и растения указывали на такое же сходство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра. Солнце, казалось, также двигалось, восходило, садилось; ветер гнал тучи, молния мчалась, огонь охватывал, пожирал сучья и т.п. Неорганический недвижущийся мир невольно втягивался в эту вереницу параллелизмов: он также жил (Веселовский, 1989, 101). Как видим, учёный буквально прочитывает поэтические образы и связывает их с архетипическими структурами сознания.

В художественной картине мира категоризация знания осуществляется с опорой на образы. Для поэтического текста характерна семантическая насыщенность образа, многослойность, компрессия. Ю.М. Лотман пишет: «...Стихотворение как целостный язык подобно *всему* естественному языку, а не его части. Уже тот факт, что количество слов этого языка исчисляется десятками или сотнями, а не сотнями тысяч, меняет весомость слова как значимого сегмента текста. Слово в поэзии «крупнее» этого же слова в общеязыковом тексте. Нетрудно заметить, что чем лапидарнее текст, тем весомее слово, тем большую часть данного универсума оно обозначает» (Лотман, 1996, 91). В эпическом тексте у повествователя есть возможность распаковать образ, эксплицировать стратегии его понимания.

Так, сложный образ взаимной любви, счастья передаётся с опорой на притчу солдатки Кубарихи о присушках на любовь: *«Или какие кудечники в старину открывали: сия жена в себе заключает зерно, или мёд, или куний мех. И латники тем загонащали плечо, яко отмыкают скрынницу, и вынимали мечом из лопатки у какой пшеницы меру, у какой белку, у какой*

*пшеничный сот*». Данная притча трансформируется в развёрнутую метафору души Лары, зарождения в ней любви к Юрию Андреевичу Живаго – железный тайничок, вделанный в шкаф, из которого вылезли ленты. *«Ларе приоткрыли левое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в шкаф тайничка, поворотом меча ей вскрыли лопатку. В глубине открывшейся душевной полости показались хранимые её душою тайны. Чужие посещённые города, чужие улицы, чужие дома, чужие просторы потянулись лентами, раскатившимися мотками лент, вываливающимися свёртками лент наружу*». Далее следует разъяснение образа: восхищение Юрия Андреевича Ларой, её божественным совершенством, абсолютное понимание её и принятие, осознание того, что возлюбленная подарена ему творцом: *«О, как он любил её! Как она была хороша! Как раз так, как ему всегда думалось и мечталось, как ему было надо! Но чем, какой стороной своей? Чем-нибудь таким, что можно было назвать или выделить в разборе? О нет, о нет! Но той бесподобно простой и стремительной линией, какую вся она одним махом была обведена кругом сверху донизу Творцом и в этом божественном очертании сдана на руки его душе, как закутывают в плотно накинутую простыню выкупанного ребёнка»* («Доктор Живаго»).

Ещё одним примером развёрнутого образа может стать рябина в романе «Доктор Живаго». Рябина олицетворяет Лару: *«Она была наполовину в снегу, наполовину в обмёрзших листьях и ягодах и простирала две заснеженные ветки вперёд навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары, круглые, щедрые и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе. Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с ног до головы*». В данном контексте образ имеет символическое значение, поскольку предвосхищает встречу Юрия Андреевича и Ларисы Фёдоровны. В конце романа автор возвращается к данному образу при описании убитого Павла Павловича Стрельникова: *«Снег под его левым виском сбился красным комком, вымокли в луже*

*натёкшей крови. Мелкие, в сторону брызнувшие капли крови скатились со снегом в красные шарики, похожие на ягоды мёрзлой рябины». Ягоды рябины символизируют последнее воздание своей возлюбленной.*

Образ может быть представлен рядом художественных деталей. Так, соприкосновение рук, рассеянность являются элементами сложного образа – чувства любви: *«Снова в разгаре какой-нибудь работы их руки сближались и оставались одна в другой, поднятую для переноски тяжесть опускали на пол, не донеся до цели, и приступ туманящей непобедимой нежности обезоруживал их. Снова всё валилось у них из рук и вылетало из головы. Опять шли минуты и слагались в часы, и становилось поздно, и оба с ужасом спохватывались, вспомнив об оставленной без внимания Катеньке или о некормлённой и непоеной лошади и сломя голову бросались навёрстывать упущенное и мучились угрызениями совести» («Доктор Живаго»).*

Любящему человеку везде мерещится объект любви. Это чувство испытывает Юрий Андреевич в госпитале, думая о Ларисе Фёдоровне. Данную особенность воплощает развёрнутая художественная деталь: *«Они были так уверены в этом, что, когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или её образа, который продолжал им мерещиться за поворотом».*

Базовый образ лежит в основе процесса категоризации и кодирования знания. Под кодом культуры мы, вслед за М.Л. Ковшовой, понимаем «соответствие между планом выражения и планом содержания знака. ... Код, по метонимии, обозначает класс знаков и правила их “прочтения” интерпретатором, которые, в свою очередь, обусловлены той или иной культурой, в которой они будут прочтены, тем или иным культурным хронотопом, культурной компетенцией интерпретатора и т. п. Код вырабатывается и осуществляет свою функцию в культуре» (Ковшова, 2007, 30). Г.В. Токарев выделяет антропоморфный, фетишный,

анимический, акциональный, биоморфный коды культуры. В основе антропоморфного кода лежит образ человека (*И в рифмах дышит та любовь*), в основе фетишного – предмета (*О нити любви!*), анимического – природной стихии (*Но шибко, хоть сдержанно, шибко Зарю свою сердце забьет*), акционального – действия (*Где всех страстей идёт игра*), биоморфного – животного, птицы, растения и подобного (*В груди твоей – топот лошадиный*). Приверженность к тому или иному коду культуры, несомненно, раскрывает особенности мировоззрения автора, становится доминантным признаком его идиолекта.

А.А. Потебня указал на изоморфность образности слова и текста: «... В поэтическом, следовательно, вообще художественном, произведении есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма, образ*, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий, или на понятие), и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ (Потебня, 1999, 26). Как видим из приведённой цитаты, образ художественного текста является средством репрезентации содержания, то есть концепта произведения. Так, в стихотворении «Все наденут сегодня пальто...» образ пришедшей осени становится выразителем идеи холодности отношений, безответного чувства, важности и обязательности любви в жизни лирического героя.

Образ пальто, капель дождя, перевёрнутые кверху листья малины символизируют новый этап отношений: холодность, закрытость.

Все наденут сегодня пальто  
И заденут за поросли капель...

Засребрятся малины листья,  
Запрокинувшись кверху изнанкой.

Осеннее, негреющее солнце символизирует безразличие любимой.

Солнце грустно сегодня, как ты, –

Солнце нынче, как ты, северянка.

М.Я. Поляков относит образ к верхнему пределу произведения (Поляков, 1986, 56). Анализ образной составляющей текста должен начинаться с изучения семантики поэтического слова. Рассмотрение комплекса вербально-семантических средств позволит максимально точно определить идею текста. По этому поводу А.А. Потебня писал: «Слово только потому есть орган мысли и неперемное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения» (Потебня, 1999, 41). Важной стороной идеи учёного является то, что слово для автора является средством объективации собственных представлений о действительности, самовыражения. Слово же выступает генератором идей. Отсюда и ёмкий образ для слова, предложенный А.А. Потебнёй, – «орган мысли».

Итак, концептуальный анализ поэтического произведения прежде всего должен быть основан на анализе образа. Данный анализ должен включать объяснение мотивов выбора образа, его буквальное прочтение и соотнесение с базовым образом, определение перлокутивных характеристик, всех этих составляющих при верификации концептуального наполнения произведения.

### **1.3. Результаты исследования концепта «Любовь» в русской лингвокультуре и его категоризация**

Концепт «Любовь» был неоднократно описан в современных лингвокультурологических исследованиях. Несомненно, для выявления специфики концептуализации любви в поэтическом творчестве Б.Л.

Пастернака необходимо иметь в виду национальные представления о любви в русской картине мира.

Одним из первых данный вопрос рассмотрел в своём труде «Константы. Словарь русской культуры» Ю.С. Степанов. Исследователь указывал на то, что «внутренняя форма этого концепта ... далеко не такая ясная и стройная» (Степанов, 2001, 392). Данный глагол имеет каузативную семантику, в глаголе *любить* стёрты все семантические различия, которые были в индоевропейском и праславянском языках (Степанов, 2001, 393). Анализируя семантику ключевых слов, Ю.С. Степанов отмечал: «...Концепт «Любовь» развивался по той же семантической модели «взаимных отношений двух лиц», «... в зеркале языка «Любовь» представляется как результат «попеременной инициативы», «круговорота общения» «себя» с «другим», агенса А с агенсом Б». «...Глагол *любить*, каузатив, первоначально означал, что некто, агенс А, «сам» возбуждает желание, чувство любви в «другом», в агенсе Б, после чего наступает «состояние любви» и у агенса А. Эта семантическая схема заставляет искать в концепте «Любовь» ещё один элемент ... «попеременного сравнения», **взаимного уподобления двух лиц**. Возбуждаемое чувство развивается во мне как во «вместилище» этого чувства» (Степанов, 2001, 395). «...Сама любовь, «плотная сущность», предстаёт как нечто отдельное от человека, нечто, что можно хранить и лелеять» (Степанов, 2001, 398).

Л.Е. Вильмс в своём исследовании указывает на универсальность любви как эмоционального состояния. Учёный устанавливает, что любовь в русском языковом сознании трактуется довольно широко. В частности, в концепт «Любовь» включаются такие ментальные составляющие, как «согласие», «мир». Помимо названных, исследователь выделяет такие аспекты любви, как «божественная милость», «добродетель», «духовно-физическое единение». Концепту «Любовь» приписываются следующие признаки, выявленные на основе анализа словарных дефиниций:

«глубина», «сила», «интимность», «избирательность», «теплота», «уважение», «страсть», «самоотверженность», «страдание», «преданность», «устремлённость», «непредсказуемость» (Антология, 2007, 105-106). На основе анализа паремий выделены 23 культурные установки: «любовь – высшее благо и высшая ценность для человека», «любовь неизбежна и непредсказуема», «истинная любовь приходит к человеку только один раз», «нельзя любить по принуждению» и др. Русской лингвокультуре не свойственны такие установки, как: «в любви есть место злобе, раздражению, агрессии», «любовь – это страсть, удовлетворение физического влечения» (Антология, 2007, 107). «Русский менталитет терпим к таким признаковым и оценочным характеристикам, как безрассудность, страдание, боль, мучительные переживания в любви, проявление влюблённости мистического характера, но осуждает легкомыслие, безответственность, нескромность...» (Антология, 2007, 109). Представлены основные виды образного воплощения любви: «пламень», «жара», «человек», «предмет» (Антология, 2007, 109). Таким образом, внимание исследователя направлено на когнитивную специфику ключевого слова концепта, выраженную этимологией и потенциальными семантическими валентностями слов. В работе освещена эволюция данного концепта, он сопоставлен с иными ментальными категориями в русской и других западноевропейских культурах, средства его репрезентации.

Е.Ю. Балашова путём психолингвистического эксперимента выявила предметно-чувственные образы, включённые в ядро концепта «Любовь»: «цветы, солнце, яркое небо, облака, улыбка, радость, тепло, эмоции» (Антология, 2007, 113). Исследователь выделил основные семы ключевого слова концепта: «непродолжительность любви», «возможность заслужить чью-либо любовь», «возможность внушить любовь кому-либо», «необходимость сдерживать свои чувства при посторонних» (Антология, 2007, 113). В составе фрейма были выделены следующие слоты: «высокая

духовность любви», «физиологическая сторона любви», «положительные эмоции, испытываемые от любви», «страсть» (Антология, 2007, 113).

Базовую часть концепта составляют следующие признаки: «любовь может причинять страдание», «любовь может быть поверхностна и непродолжительна», «у объекта любви часто возникает чувство защищённости». В периферийную часть концепта входят следующие признаки: «красота внешней стороны любви», «материнская любовь» (Антология, 2007, 114). Исследование Е.Ю. Балашовой направлено на сопоставление концептуализации любви русским и американским языковым сознанием.

На основе анализа семантики паремий С.Г. Воркачëв выделил следующие прескрипции: «Любимый – это самое дорогое, что есть у человека. Он –единственный, его не выбирают, он даётся судьбой. Ради него ничего не жаль, он хорош в любом виде, ему можно всё простить, и от него можно всё терпеть.

Любовь не зависит от нашей воли, от неё нельзя спрятаться, она ослепляет человека, она же делает его пронизательным. Любовь – высшее благо и наслаждение, в то же самое время она – страдание и беспокойство, а для кого-то и зло. Хотя она надолго запоминается, она недолговечна. Разлука у кого-то любовь укрепляет, у кого-то – губит. Одной красоты, даже естественной, для любви недостаточно, нужна ещё и духовная близость. Для счастливой любви нужна взаимность. Любовь бескорытна, но без материального достатка она угасает. Любовь преобразует человека, воздействует на его характер и психику» (Воркачëв, 2007 а, 71). Как видим, в русской наивной картине мира концепт «Любовь» характеризуется антиномичностью. Особенно выделен ментальный аспект «Объект чувства». Актуализируется внимание на таких характеристиках любви, как ценность, фатализм, темпоральность, духовность.

В статье «Концепт любви в русском языке сознания» С.Г. Воркачëв выделяет обобщенный прототип семантической модели



концепта «Любовь» (на материале словарных дефиниций и русских пословиц): «Любовь – это чувство, вызываемое у субъекта переживанием центрального места ценности объекта в системе его личностных ценностей при условии рациональной немотивированности выбора этого объекта и его индивидуальности – уникальности. При этом любящий испытывает желание получить предмет в свою «личную сферу» или сохранить его в ней, желает ему добра и процветания, готов идти ради него на жертвы, заботиться о нём, берет на себя ответственность за его благополучие, он находит в любви смысл своего существования и высший моральный закон. Любовь – чувство непроизвольное, спонтанное. Любовь – чувство развивающееся и умирающее. Влюблённость сопровождается у человека изменением взгляда на мир и на любимого, а также депрессивно – эйфорическими проявлениями. Любовь полна антиномий: она амбивалентна – вместе с наслаждением приносит и страдание, она – результат свободного выбора объекта и крайней от него зависимости. Считается, что любовь – высшее наслаждение и что её суть заключается в гармонии, взаимодополнении» (Воркачёв, 2003). Сравнив семантические признаки, выделенные С.Г. Воркачёвым в его статье и нами в лирических текстах Б. Пастернака, мы получили результаты, представленные в таблице № 1 .

Таблица № 1

Реализация смысловых признаков концепта «Любовь», выделенных  
С.Г. Воркачёвым, в поэзии Б.Л. Пастернака

№ п/п	Смысловые признаки концепта «Любовь» (по С.Г. Воркачёву)	Смысловые признаки концепта «Любовь», объективированные в поэтических текстах Б.Л. Пастернака
	«Немотивированность	«Шагни, и ещё раз», – твердил мне

1.	выбора объекта любви»	<i>инстинкт И вёл меня мудро, как старый схоластик...»</i>
2.	«Жертвенность»	<i>«Любить иных – тяжёлый крест, А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносилен»</i>
3.	«Забота о любимом»	<i>«Не плачь, не морщишь опухших губ, Не собирай их в складки. Разбередишь присохший струп Весенней лихорадки» или «Когда от высей сердце ёкает И гор колышутся кадила, Ты думаешь, моя далёкая, Что чем – то мне не угодила»</i>
4.	«Стрессовость»	<i>«Одна, в пальто осеннем, Без шляпы, без калош, Ты борешься с волненьем И мокрый снег жуёшь. Снег на ресницах влажен, В твоих глазах тоска, И весь твой облик сложен Из одного куска»</i>
5.	«Всесильность чувства любви»	<i>«Что, если бог сорвавшийся кистень, А быль – изломанной души повязка, А ты, любовь, распарывая день, Ослабишь быль и не услышишь хряска»</i>
6.	«Ирония»	<i>«Пошло слово любовь, ты права. Я придумаю кличку иную. Для тебя я весь мир, все слова, Если хочешь, переименую»</i>
7.	«Интенсивность чувства»	<i>«Сними ладонь с моей груди, Мы провода под током. Друг к другу вновь, того гляди, Нас бросит ненароком»</i>

8.	«Память»	<i>«И память – в пятнах икр и щёк, И рук, и губ, и глаз»; «...я вспомню...Улыбку, и облик, и брови, и рот»</i>
9.	«Страдание»	<i>«Последней раковине дорог Сердечный шелест, капля сна, Короткой мука солона, Её сковавшая. Из створок Не вызвать и клинком ножа Того, чем боль любви свежа»; «О ангел, залгавшийся, – нет, не смертельно Страданье, что сердце в экземе! Но что же ты душу болезнью нательной Даришь на прощанье? Зачем же бесцельно Целуешь, как капли дождя, и как время, Смеясь, убиваешь, за всех, перед всеми»</i>
10	«Интенсивность желания соединиться с любимым»	<i>«И я б хотел, чтоб после смерти, Как мы замкнёмся и уйдём, Тесней, чем сердце и предсердье, Зарифмовали нас вдвоём»</i>
11	«Непостоянство чувства любви»	<i>«Я тоже любил, и она пока ещё Жива, может статья»</i>
12	«Центральность»	<i>«Ты жива, ты во мне, ты в груди, Как опора, как друг и как случай»</i>
13	«Благожелание»	<i>«Ни разу властью схем Я близких не обидел, В те дни вы были всем, Что я любил и видел»</i>
14	«Преданность»	<i>«И волны. И птицы из пород люблю вас, Казалось, скорей умертвят, чем умрут Крикливые, чёрные, крепкие клювы»</i>

15	«Разлука»	«И вот теперь ее отъезд, Насильственный, быть может! Разлука их обоих съест, Тоска с костями сложет»
----	-----------	---

С.Г. Воркачѳв называет и другие смысловые составляющие концепта «Любовь», которые мы не выявили в анализируемых текстах Б.Л. Пастернака: «побой», «необходимость жить с нелюбимым», «ненависть», «ревность к любимой».

С.Г. Воркачѳв, вслед за В.С. Соловьѳвым, выделяет три основных разновидности любви: родительскую, сыновью, половую (Воркачѳв, 2007 а, 42). На наш взгляд, данная классификация охватывает лишь одну из сфер жизнедеятельности человека – возрастную.

Следуя за западными социологами, учёный говорит о разновидностях эротической любви: «эрос – страстная любовь, направленная на полное физическое обладание, строге – любовь-привязанность, любовь-дружба, «супружеская любовь»; людус – любовь-игра, влюблѳнность, прагма – рассудочная любовь, любовь по расчѳту; мания – любовь-одержимость, любовь-зависимость, агапе – бескорыстная, жертвенная любовь» (Воркачѳв, 2007, 44). На наш взгляд, нельзя согласиться, что все выделенные виды являются проявлением эротической любви, предполагающей половое влечение.

Важными являются наблюдения Ю.Д. Апресяна и С.Г. Воркачѳва о том, что все разновидности исследуемого чувства в русском языке названы одним словом. «Равноимѳнность» различных видов любви в языке интуитивно отражает, видимо, их глубинное родство, основанное на способности любви выступать в качестве «целестремительной и соединительной связи» (Воркачѳв, 2007, 45).

С.Г. Воркачѳв указывает, что выделенные Дж. Лакоффом и М. Джонсоном базовые метафоры «Любовь – это совместное произведение

искусства», «Любовь – это путешествие» в русской поэзии отсутствуют, напротив, метафора «Любовь – это безумие» продуктивна (Воркачёв, 2007, 93-94).

Г.В. Токарев отмечает: «Если значения многозначного слова соответствуют одной теме, вербализуют одну и ту же сферу действительности, то они репрезентируют один культурный концепт. ... Содержание, репрезентированное тем или иным многозначным словом, можно представить в виде фрейма, слоты которого составляют смыслы, вербализованные лексико-семантическими вариантами» (Токарев, 2003, 160). Под фреймом мы понимаем унифицированные конструкции знания, связанные схематизации опыта (Филлмор, 1988, 54), «один из способов представления стереотипной ситуации» (Минский, 1988, 289).

Для представления концепта «Любовь», генерированного общенародной культурой, рассмотрим семантическую структуру ключевого слова концепта, отражённую в словаре русского языка в 17-ти томах.

«1. Чувство глубокой привязанности, преданности кому-, чему-либо, основанное на признании высокого значения, достоинства, на общих целях, интересах и т.п.» // Любовь к кому, чему // Чувство склонности, привязанности к кому-либо, вытекающее из отношений близкого родства, дружбы, товарищества и т.п.

2. Чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола. // О человеке, внушившем такое чувство. // Любовные отношения.

3. Внутреннее влечение, внутренняя склонность, тяготение к чему-либо. // пристрастие к чему-либо, предпочтение чего-либо. // Сильное стремление к чему-либо».

Компонентный анализ приведённых семем, а также анализ словоупотреблений позволяет выделить следующие слоты фрейма «Любовь».

Субъект чувства.

Объект чувства (лицо: кровное родство / некровное родство; однополюй / разнополюй // не лицо: одушевлённое / неодушевлённое).

Мотив чувства (ясный: почему, за что люблю / неясный).

Характер чувства (интенсивность проявления; платонический / эротический).

Действия, выражающие чувство.

Временная характеристика чувства (какое по счёту чувство, длительность протекания чувства).

Выявление особенностей концептуализации любви в творчестве Б. Пастернака потребует анализа репрезентаций и соотнесения их семантики со слотами фрейма, отражающего наивное восприятие данного чувства.

Таким образом, в науке уже есть полное освещение концепта «Любовь» как составляющей наивной картины мира. Изучена этимология, структура концепта (центровая и периферийная части), особенности репрезентации ключевыми словами, фразеологизмами и паремиями, проведены контрастивные исследования.

#### **1.4. Особенности репрезентации концепта «Любовь» в русской поэтической картине мира**

Для выявления специфики концептуализации любви в поэтическом творчестве Б.Л. Пастернака важно осмыслить её интерпретацию другими поэтами, которые жили в предшествующие эпохи или были его современниками. Тема любви является ключевой для русской поэзии. Данный концепт находил разнообразные формы образной репрезентации. С.Г. Воркачëв указывает, что выделенные Дж. Лакоффом и М. Джонсоном базовые метафоры «Любовь – это совместное произведение искусства», «Любовь – это путешествие» в русской поэзии отсутствуют, напротив, метафора «Любовь – это безумие» продуктивна (Воркачëв, 2007а, 93-94). Верифицируем эти выводы.

Разнообразны образы антропоморфного кода. Поэт XVIII века Ф. Ключарев представлял любовь царицей, владычицей. Образ, несомненно, был навязан ценностной системой эпохи классицизма, прославляющей просвещённую монархию. *«Жертвуешь любви всесильной, Всех красот царице сей, Несравненной, изобильной, Сей владычице твоей».*

Образ тиранящей царицы-любви находим в стихотворении родоначальника русского сентиментализма А. Клушина: *«Нет, нет, дочь ада, преступленья, Тиранка души и чувств молодых, Любовь! Которая всем правит, Губит, терзает, мучит, славит».* Если у Ф. Ключарева любовь изобильная, несравненная красавица, то у В. Клушина это чувство характеризуется с психологической, внутренней стороны: она господствует над душами людей, мучит их. Образ любви-царицы, королевы встречается и у поэтов Серебряного века. Так, у И. Северянина находим: *«Да взвеврит над жасминными кустами Царица страсть бушующее пламя, Пока в жасмине трелят соловьи!»* (И. Северянин).

В любви поэты подчёркивали женское начало. На это мог повлиять, с одной стороны, род ключевого слова концепта: любовь, страсть – лексемы женского рода, с другой – витальная интерпретация данного чувства. Так, Г.Р. Державин писал: *«Отрада, мать, утеха мира, В улыбке рдяной, как заря, Спешит Любовь».* Сопоставление любви с матерью актуализирует жизнеутверждающий, продуцирующий аспект чувства. М. Цветаевой данный образ, напротив, помог выразить идею холодности, безразличия: *«Не мать, а мачеха – Любовь: Не ждите ни суда, ни милости».* Недоброжелательность любви выражена образом недруга: *«Любовь, как властный недруг, вяжет, Любовь, смеясь, ведёт на казнь»* (В. Брюсов). Данные примеры подтверждают тот факт, что поэтический концепт основан на субъективном переживании, на индивидуальном жизненном опыте.

Для поэтов Серебряного века продуктивно представление любви в образе ребёнка: *«...Любовь есть ребёнок, И не может она говорить»*

(К. Бальмонт), *«Любовь сама вырастает, Как дитя...»* (М. Кузмин), *«...И любовь – мальчонка чернявый С персиковым сладким задом»* (Н. Клюев). По всей вероятности, данный образ помогает выразить идею постепенного роста, созревания любви или её незащищенности, наивности, открытости. Эту же идею воплощает образ сиротки: *«Любовь без Вас глядит сироткой средь Москвы...»* (П. Вяземский).

Любви приписывались разнообразные практики. В поэтическом сознании она представляла то как волшебница, то как колдунья, то как вор: *«Победы славные, волшебницу-любовь»* (К. Рылеев), *«...Когда колдунью Страсть с владыкою Блудом...»* (Н. Клюев), *«...И ждать, что страсть придёт, незванная, как тать»* (В. Брюсов). Данные образы актуализируют следующие смысловые составляющие: «любовь творит чудеса», «любовь отбирает». Таким образом, при репрезентации идеи любви поэтическое сознание обращалось к образам антропоморфного культурного кода: царицы, королевы, колдуньи, волшебницы, матери, ребёнка и др., которые помогали раскрыть внутренний и действенный аспект любви. Данные образы помогали интерпретировать чувство как в положительном, так и отрицательном ключе.

Значимость любви для человека подчёркивает её отождествление с образом крови. По меткому выражению М. Пришвина, «Любовь – это кровь души». *«Алой струёй неиссякающая течёт любовь»* (М. Кузмин), *«Ты послушай меня, мой суразный! Ты послушай меня, мой уключий: Кровью сердце моё истекает, ты любовь мне сердце запрудь. Ах багряно оно изручилось, запеклось в лиловатые лужи, Поиссякло ключистое сердце, поиссохла цветущая грудь»* (И. Северянин). Данный образ генерирует смыслы «родство», «жизнь».

Любви приписываются различные физические и ментальные состояния человека. Продуктивен образ болезни. *«Что до любви, то она бы сошла за болезнь, Если б любовь, как болезнь, излечима была...»* (А. Кушнер). *«Я не знал, что любовь – зараза, Я не знал, что любовь – чума»*



(С. Есенин). *«Страсти корь сойдёт коростой»* (В. Маяковский). Данный образ вербализует идею о том, что любовь мучит. Любящий человек находится в том же состоянии, что и больной: испытывает жар, мучения и т.п. Любовь властвует над человеком, выводит его из обычного состояния.

Любовь направляет человека: *«Рукою крепкой любовь меня взяла И в сад пресветлый без страха провела»* (М. Кузмин).

Для репрезентации представлений о любви языковое сознание прибегает к образам мифологического кода: любовь интерпретируется как некое божество. *«Не в правду ли любовь есть сильно божество...»* (В. Петров), *«И в глубине моих сердечных ран Жила любовь, богиня юных дней»* (М. Лермонтов), *«Любовь есть бог»* (С. Липкин), *«Как мальчики, мечтая о победах, Умчались в неизвестные края Два ангела на двух велосипедах – Любовь моя и молодость моя»* (М. Светлов). *«Любовь!... Дщерь тартара...»* (А. Клушин). *«Как эта грустная обитель, Твоё сердечко опустело, Любовь, как ясный небожитель, В нём больше жить не захотело»* (И. Северянин). Обращение поэтического сознания к данным образам связано со стремлением показать неземную природу и силу любви.

Одним из продуктивных культурных кодов при репрезентации представлений о любви в поэтической картине мира является биоморфный. Художественное сознание избирает именно те образы, которые позволяют выразить силу чувства. К ним относятся образ коня, собаки, тигра, волка, оленя, слона. *«Любовь!.. Сей бог!.. Сей тигр!..»* (А. Клушин), *«Да на конях страсти сидя, Нивы страсти жать»* (В. Хлебников), *«...собакам озверевшей страсти»* (В. Маяковский), *«...его страсти голодной собака...»* (Л. Чернов), *«...Страсть алчет, как волк...»* (И. Северянин), *«...Моя любовь к тебе сейчас – слонёнок...»* (Н. Гумилёв), *«И как олень по снегу тундры млечной, Бежит любовь»* (Б. Поплавский). Образы приведённых выше животных генерируют смыслы «активность», «сила».

Пагубные свойства любви подчёркивает образ змеи. Данный образ в своей основе имеет архетипические представления: змея связана с подземным царством, она уничтожает, несёт собой фаллическую символику ([http://www.onlinededics.ru/slovar/sim/z/zmeja-\\_zmej.html](http://www.onlinededics.ru/slovar/sim/z/zmeja-_zmej.html)). *«Много змей ношу я в сердце, – И тебя, любовь моя.* (Ап. Григорьев), *«Я её победил, роковую любовь, Я убил её, злую змею, Что без жалости, жадно пила мою кровь, Что измучила душу мою!»* (А. Апухтин), *«Любовь – ещё старей: Стара, как хвощ, стара, как змей»* (М. Цветаева). Как видно из приведённых примеров, данный образ генерирует смыслы «уничтожение», «растление», «безжалостность».

Продуктивным образом является образ птицы. Выбор образа также обусловлен архетипическими представлениями, связанными с тем, что в птице материализуется душа. *«А как любовь уж улетает, Не возвращается она»* (Г. Державин), *«Так, моя любовь чиста, как голубь»* (М. Лермонтов), *«Любовь, о подружка тела, Ты жаворонком взлетела...»* (М. Кузмин). В то же время образ птицы передаёт ощущение полёта, которое испытывает любящий человек: *«...О, страсть, расправь пылающие крылья»* (И. Северянин). Данные образы актуализируют смыслы «возвышенность», «парение».

Востребованным для поэтического сознания становится образ цветка, позволяющего передать красоту данного чувства. *«Любви цветок необычайный, зачем так рано ты поблёк»* (К. Бальмонт). Типичным поэтическим символом любви становится роза. *«Розы любви расцветающие видит глаз»* (М. Кузмин), *«...Как хороши, как свежи были розы Моей любви, и славы, и весны»* (И. Северянин). Единичны образы ландыша, лилии, одуванчика, черёмухи и т.п. При их выборе значимыми становятся свойства цветов, особенности их восприятия. *«...Как ландыш укромный, любовь расцвела В душе боязливой и нежной»* (П. Якубович), *«...А хочу одуванчик любви донести»* (В. Шершеневич), *«...Когда черёмушной веткой в окошко постучится любовь»* (С. Клычков).

Архетипическую основу имеет образ дерева при выражении представлений о любви. Символом любви выступает калина. А.А. Потебня отмечает: «...Калина – символ девства, красоты и любви...» (Потебня, 2000, 29). *«Эх, любовь-калинушка, кровь-заря вишнёвая, Как гитара старая и как песня новая»* (С. Есенин).

Любовь, стремительно овладевающая человеком и приносящая ему страдания, передаётся с опорой на образ жала: *«Ужален тот любви цветущим жалом»* (И. Северянин).

Продуктивным является анимический код культуры. В рамках данного кода наиболее популярным является образ огня. «Как душа и жизнь, так и частные проявления жизни: голод, жажда, желание, любовь, печаль, радость, гнев – представлялись народу и изображались в языке огнём» (Потебня, 2000, 9). Данный образ помогает передать внутреннее ощущение человека, испытывающего это чувство – жар, мгновенность его проявления, охвата. *«Нежнейшей страсти пламя скромно; А ежели чрез меру жжёт, и удовольствий чувство полно: Погаснет скоро и пройдёт»* (Г. Державин), *«Любви чарующая сила, как искра зевсова огня, Всего меня воспламенила»* (Н. Языков), *«Как саламандра, я горю в огне любви, но не сгораю»* (К. Бальмонт), *«И жар любви, и пенопенья»* (А. Белый), *«От любви сгораю, от любви»* (М. Кузмин), *«О нет, я не тебя любила, Палима сладостным огнём»* (А. Ахматова). Характерно, что данная стихия находит в поэтическом творчестве амбивалентную оценку. Огонь как согревает, освещает, очищает, так и уничтожает. *«Огонь любви, огонь живительный! Все говорят; но что мы зрим? Опустошает, разрушительный, Он душу, объятую им!»* (Е. Баратынский). Образ огня позволяет передать испепеляющую силу любви: *«...В сердце, как после пожара, Ходит удушливый дым»* (И. Анненский).

Продуктивен и противоположный образ – воды. Образ имеет архетипическую основу: вода обладает витальной, очищающей силой. «...Действием огня и воды прогоняют от человека тёмные, враждебные,

демонические силы» (Афанасьев, 2002, т. 1, 108). *«Моя любовь – державная река»* (И. Северянин), *«Мою любовь, широкую как море, Вместить не могут жизни берега»* (А. Толстой), *«И хотя любовь – безбрежный океан, Ещё мой бриг не трогался с причала»* (И. Сельвинский), *«Вздымается страсть, точно струй занесенные сабли»* (И. Северянин), *«Я забывал про всё, и к ней в объятия Бросался, как в кипучий водопад»* (И. Северянин), *«Прозрачное озеро будет моя любовь, но я не любил ещё»* (Е. Гуро), *«Не властен лёд над водопадами, Любовных вод родник велик»* (М. Кузмин), *«Спутанной гривой Волн новой любви разлив Топит маяками зажжённые луны»* (А. Мариенгоф), *«Сбираешь умилений светлых дань, Росу любви, в кристаллах горных лилий»* (Вяч. Иванов). Данный образ порождает смыслы «сила», «жизнь», «чистота».

Ещё одним продуктивным образом анимического кода является образ света. Данный образ имеет также архетипическую основу. «С рассветом дня соединяется всё благое, всё предвещающее жизнь, урожай, прибыль...» (Афанасьев, 2002, 1, 187). *«Любовь есть свет всего, что живо»* (Ф. Ключарев), *«В жизни краткой и печальной Светит только безначальный, непорочный свет любви!»* (И. Бунин). По метонимии данный образ переходит в образ солнца, звезды. *«Сердце, полное уныньем, Обольсти лучом любви»* (В. Брюсов). *«И вдруг, как солнце молодое, Любви признание золотое Исторглось из груди ея...»* (Ф. Тютчев), *«Как скоро солнце страсти осветило»* (И. Северянин), *«И алела любви безрассудной заря»* (И. Северянин). *«И солнце брака затмевает Звезду стыдливую любви»* (А. Пушкин). *«Моя вечерняя звезда, Моя последняя любовь! На вечеряющий мой день Отрады луч пролей ты вновь»* (П. Вяземский). Образу любви-свету противопоставлен образ любви-тени: *«Моя любовь – немеющая тень», «Есть любовь, похожая на тень: Днём у ног лежит – тебе внимает»* (И. Анненский). Данный образ выражает идею спокойной, подчинённой любви.

Беспокоящую, разрушительную сторону любви выражает образ ветра. Ветер «...символизирует дух, живое дыхание вселенной, силу духа в поддержании жизни и объединении всего живого... Ветер олицетворяет нечто неосязаемое (<http://www.onlinedics.ru/slovar/sim/v/veter.html>). «Любовь – это вихрь» (И. Северянин), «Любовь приходит страшным смерчем На слишком ясные зеркала» (В. Хлебников), «Но издали, крутятся, летела буря страсти...» (В. Брюсов), «И страсти ураган, Как буря пронеслась мятежно в пышном поле, Измял мои мечты» (И. Северянин). «И моя ли страсть и нежность Хочет вьюгой изойти?» (А. Блок). Как следует из приведённых примеров, данный образ генерирует смыслы «сила», «разрушение».

Менее продуктивны иные образы анимического кода: молния, луна, радуга. Молния «олицетворяет духовное озарение, просвещение, откровение, нисхождение силы, неожиданное воплощение истины, прорывающееся сквозь время и пространство, вечное теперь, разрушение невежества, оплодотворение, пропитание, мужскую силу. Подобно лучам солнца, молния считается как благотворной, так и разрушительной» (<http://www.onlinedics.ru/slovar/sim/m/molnija.html>). Радуга «означает преобразование, небесную славу». (<http://www.onlinedics.ru/slovar/sim/r/raduga.html>). Луна «олицетворяет женскую силу, ... духовный аспект света во тьме, ...является символом глаза ночного» (<http://www.onlinedics.ru/slovar/sim/l/luna.html>). «И молния страстей сверкала из души, И радуга фантазии прелестной (А. Бестужев-Марлинский), «Но как луна, всегда светла Полночная любовь» (Н. Гумилёв), «...она (любовь) на тучах рока, Как радуга небесная горит» (А. Хомяков). Приведённые примеры эксплицируют смыслы, генерированные образами: «мужское / женское начало», «свет». К каким бы анимическим образам ни прибегало бы поэтическое сознание, они отражают аномальные, кратковременные состояния природы: жара, гроза, гром, туман и т.п. —, что помогает выразить сходные свойства любви в жизни

человека. *«Зайдёт ли страсть с грозой и вьюгой»* (М. Лермонтов), *«Моя любовь – палящий полдень Явы»* (В. Брюсов), *«Любви старинные туманы»* (М. Цветаева).

Очевидны мотивы отождествления любви с весной: *«Как нежная весна их страсть возобновилась»* (М. Херасков). Данный образ порождает смысл «возрождение жизни».

Разнообразны матрицы фетишного кода. Мифологема *Купидон* культивирует образ стрелы. *«...Любовь, которая казалась на троне, С колчаном стрел в руках и в розовой короне»* (М. Херасков)

Любовь осмысляется как разрушающий предмет: лезвие, меч, клинок, серп, нож, секира, топор, плуг и др. *«Твоих объятий серп благославляю! Он отравил все думы и мечты»* (В. Брюсов), *«Виноватые мы сами, что любовь – острый нож»* (Б. Корнилов), *«Любовь, любовь, так вот она какая – Безжалостная, тёмная, слепая. Я на неё гляжу, как на топор, Который смотрит на меня в упор»* (Р. Ивнев), *«...И плуг любви тащить с восхода на закат»* (Ю. Мориц). Данные образы иллюстрируют негативную, разрушающую гармонию человека сторону любви.

Противоположно образное воплощение любви в виде сооружения, подчёркивающее созидательную сторону любви: *«Здесь храм любви, блаженства рай»* (Г. Державин).

Ещё одним продуктивным базовым образом фетишного культурного кода является образ еды. Поэтическое сознание избирает те виды пищи и напитков, которые обладают сладким изысканным вкусом либо способны повлиять на сознание человека, одурманить его или даже убить. *«Сладчайшему питью подобно Лиется в сердце к нам любовь»* (О. Козодавлев), *«Он пил огонь отравы сладкой В её смятенье, в речи краткой, В её потупленных очах»* (А. Пушкин), *«Ночь сладострастия тебе даёт призраки И нектаром любви кропит ленивы маки»* (К. Батюшков), *«Как старое вино – моя любовь»* (С.М. Соловьёв), *«Как мёд любви, сладчайший мёд»* (Н. Языков)

Любовь осмысляется и как одежда и – шире – ткань, покров. Данный образ подчёркивает, с одной стороны, теплоту любви, с другой – её преходящий характер. *«Моей любви истлевшие одежды»* (В.И. Туманский), *«Ну, так оторви Лоскуток милости От шуршащего платья любви»* (В. Шершеневич), *«Покров любви, расписанный цветами, Полуночными тайными дарами»* (А. Кушнер).

Любовь осмысляется как форма, включающая в себя чувства, – сосуд, кубок, чаша, бокал и т.п. *«И дивной негой и тайнами лобзанья, Всей чашею любви послушно упою»* (А. Пушкин), *«Кто в мир принёс любви стеклянные сосуды...»* (А. Мариенгоф), *«Последней страсти кубок пенный»* (А. Блок). Глубина образа даёт возможность поэтическому сознанию играть на самых разных его аспектах. Так, в образе бокала внимание может быть акцентировано на его хрупкости: *«Как хрусталь – влеченье сердца, Как бокал – любовь людская, Чуть толкнёшь его неловко, Разобьётся на куски»* (К. Бальмонт).

Содержательная сторона любви объективируется образом книги: *«Любви роскошные страницы – Их дважды в жизни не прочесть»* (К. Случевский).

Ценность любви подчёркивают образы драгоценных камней, украшений, денег. *«Любовь! Младой души алмаз!»* (С. Шевырев), *«Чужих страстей считая серебро»* (М. Макаров).

Образы акционального кода подчёркивают динамику любви. Любовь способна издавать звуки: *«Моя любовь – призывно-грустный звон, что зазвучит и улетит куда-то»* (А. Белый), *«Благословен громовый час, Когда любовь грохочет в нас»* (С. Городецкий), *«...Любовь загудит – человеческая, простая»* (В. Маяковский), *«Под напевами близкой любви»* (А. Блок).

Ещё один продуктивный образ – сон. Такое представление любви указывает на её быстротечность, ограниченность активности субъекта,

ирреальность. *«Любовь есть сон, а сон одно мгновенье»* (Ф. Тютчев), *«Любовь – это сон в сновиденьи...»* (И. Северянин).

Движение любви передаётся с опорой на образы различных транспортных средств: *«Сяду в него, – повинуйся, поезд любви обгони!»* (И. Северянин), *«Аэропланы чувств опасных, Паденья, рвы и взлёты вновь, Всё то, что в образах неясных – Под нашим именем «любовь»»* (И. Северянин), *«Любовь, ладью свою причаль весною»* (М. Кузмин), *«Но хмурится море колдующей плоти, В Волнах погребая страстей корабли»* (Н. Клюев).

Восходящие отношения могут быть переданы с опорой на образ лестницы: *«Ты вся любовь; все дни твои – Кругом извитые ступени Высокой лестницы любви!»* (В. Бенедиктов), *«Дитя, нам горестно и больно Входить по лестнице любви»* (А. Блок).

Идея движения передаётся образом карусели: *«Мы в огненных розах Свистим в карусели Весёлой, бушующей, пьяной Любви»* (Л. Чернов).

Поэтическим сознанием любовь представлена в виде разнообразных человеческих практик. Это может быть путешествие: *«Здесь пристань, где любовь бросает якоря»* (М. Кузмин), рукоделие: *«А любовь, смеясь над нами, Шьёт нам пёстрыми шелками, Наклоняясь над канвой. Вышивает и не знает, Что-то выйдет из шитья»*. (М. Кузмин), творчество: *«Правда, и сам я пишу стихи, покоряясь богине, – Много и рифм у меня, много размеров живых... Но меж ними люблю я рифмы взаимных лобзаний, С нежной цезурой уст, с вольным размером любви»* (А. Фет). Данные практики указывают на творческий, созидательный характер любовного чувства.

Характерно, что поэтическое сознание образно объективирует прежде всего эротическую сторону любви.

Принципиальное отличие поэтической картины мира от узуальной заключается в том, что она включает большое число различных образов, в полной мере учесть которые невозможно. Каждый автор стремится по-



своему представить данное чувство, тем самым продемонстрировать его уникальность. Обобщим выявленные образы в таблице.

Таблица 2

Симболярный поэтических образов любви в поэтической картине мира

Код культуры	Образы
Антропоморфный	Волшебница, колдунья, царица, мать, ребёнок, кровь, болезнь
Акциональный	Сон, направляет, звучит, движется, подъём по лестнице, катание на карусели
Мифологический	Божество
Фетишный	Еда, одежда, ткань, покров, сосуд, кубок, чаша, бокал, книга, драгоценный камень, украшение, деньги,
Биоморфный	Конь, собака, тигр, волк, олень, слон, змей, птица, цветок, роза, ландыш, лилия, одуванчик, черёмуха, дерево
Анимический	Огонь, вода, свет, ветер, молния, луна, радуга, весна.

Как видно из таблицы, наиболее продуктивным является биоморфный код: он предлагает наибольшее число образных средств. Также следует отметить, что остальные коды культуры также активно используются поэтическим сознанием. Данный факт говорит о том, что оно активно использует все когнитивные возможности для выражения идеи любви. Проведённый анализ лишь частично подтверждает сделанные С.Г. Воркачёвым выводы о продуктивности метафор.

Выявленные смыслы, генерируемые поэтическими образами, обобщим в таблице, распределив их на положительные, отрицательные, амбивалентные. Смыслы, характеризующиеся высокой регулярностью, выделим жирным шрифтом.

Таблица 3

Смыслы, генерируемые образами

Положительные смыслы	Отрицательные смыслы	Амбивалентные смыслы
Рост, созревание Открытость Творит чудеса Родство <b>Витальность</b> Возвышенность Парение Красота Чистота Свет Возрождение жизни Согревает Творчество Созидание	Господство Мучение Беззащитность Наивность Отбирает <b>Уничтожение</b> Раствление Безжалостность	Неземная природа <b>Сила</b> Активность Имеет преходящий характер Динамичность Быстротечность

Из приведённой таблицы следует, что в художественной картине мира образы генерируют разные с точки зрения оценочности смыслы, но среди них преобладают положительные. Особенно выделены такие качества любви, как витальность, сила и разрушение. Приведённые факты, безусловно, не являются результатом полной оценки образов русской поэзии, но между тем определяют тенденции концептуализации любви в художественной картине мира.

#### **Выводы по первой главе**

1. Художественную картину мира характеризует прежде всего образное мышление. В художественной картине мира образ индивидуален, представляет собой результат личного переживания, отражает субъективное видение явления действительности. Основным строевым и

функциональным элементом в художественной картине мира является концепт. Поэтические концепты прозаического, драматического, стихотворного произведений различны в силу особенностей объективации знаний. Главными чертами поэтического концепта являются образность, субъективность, оценочность, эмоциональность, иррациональность, изменчивость и калейдоскопичность входящих в него смыслов. Поэтический концепт представляет собой содержание, очерченное одной темой и воплощённое в творчестве отдельного автора.

2. Художественный образ живёт в рамках своего текста. Попадая в него, он подчиняется образному строю всего поэтического произведения, работает на него. Поэтические образы одного текста согласованы, подчинены базовому образу, который выявляется путём обобщения сходных внутренних форм. В отношении интерпретации базовых образов заслуживает интереса и может быть продуктивно использована лингвокультурологическая интерпретация базовых образов, при которой базовому образу приписывается архетипический характер.

3. Компонентный анализ приведённых семем, а также анализ словоупотреблений позволил выделить следующие слоты фрейма «Любовь»: субъект чувства, объект чувства, мотив чувства, характер чувства, действия, выражающие чувство, временная характеристика чувства. Концепт «Любовь» в русистике нашёл достаточно полное освещение: изучена его этимология, структура, особенности репрезентации ключевыми словами, фразеологизмами и поговорками, проведены контрастивные исследования.

4. В русской поэтической картине мира категоризация знаний о любви представлена средствами различных культурных кодов: антропоморфного (волшебница, колдунья, царица, мать, ребёнок, кровь, болезнь), акционального (сон, направляет, звучит, движется, подъём по лестнице, катание на карусели), мифологического (божество), фетишного (еда, одежда, ткань, покров, сосуд, кубок, чаша, бокал, книга, драгоценный

камень, украшение, деньги), биоморфного (конь, собака, тигр, волк, олень, слон, змей, птица, цветок, роза, ландыш, лилия, одуванчик, черёмуха, дерево), анимического (огонь, вода, свет, ветер, молния, луна, радуга, весна). Данные образы генерируют положительные (рост, созревание, открытость, творит чудеса, родство, возвышенность, парение, красота, чистота, свет, возрождение жизни, согревает, творчество, созидание), отрицательные (господство, мучение, беззащитность, наивность, отбирает, растлевет, безжалостность), амбивалентно оцениваемые смыслы (неземная природа, активность, имеет преходящий характер, динамичность, быстротечность). Наиболее продуктивным является биоморфный код. Особенно выделены такие качества любви, как витальность, сила и разрушение. Приведённые факты определяют тенденции концептуализации любви в поэтической картине мира.

## ГЛАВА 2

### Специфика репрезентации поэтического концепта «Любовь» в лирике Б.Л. Пастернака

#### 2.1. Вербальные средства объективации знания

Этот этап исследования мы хотели бы начать с высказывания В.А. Масловой о поэтическом языке: «Поэтические смыслы принадлежат к сфере бессознательного и не имеют вербальных средств выражения, а потому они недоступны рациональным методам постижения, они требуют от читателя сопереживания поэту, вчувствования в текст, озарения. Поэтическое слово способно «схватить» и постичь несказанное. Оно позволяет называть отдельные образные признаки, лежащие за пределами языка и языкового сознания. Эти признаки, составляя основу метафорических переносов, выступают единицами особого кода, лишь ассоциативно связанного с лексическим значением» (Маслова, 2004, 13). С мнением исследователя можно согласиться лишь отчасти, поскольку информацию мы можем получить только путём дешифровки языковых знаков. У. Чейф в связи с этим отмечает: «...Язык ... лучшее окно в знание...» (Чейф У., 1983, 36), из которого следует, что моделирование концептуальных структур, выявление их содержания возможно на основе анализа языкового материала. «О процессах концептуализации мы можем говорить только с опорой на систему языковых репрезентаций знания» (Токарев, 2003, 18). В русистике уже определён список основных средств репрезентации составляющих концепта. Сюда входит грамматическое и лексическое значение, а также все виды значимости слов: как

парадигматической – синонимия, антонимия, гиперонимия, партонимия, так и синтагматической. Ч. Филлмор отмечает, что объяснение семантической структуры должно строиться на «1) множестве засвидетельствованных и возможных языковых форм; 2) контекстах и окружениях, в которых данные языковые формы явно представлены» (Филлмор, 1988, 62).

Рассмотрим те средства, которые могут быть актуальны для нашего исследования. Важным средством репрезентации смыслов выступает лексическое значение. При выявлении содержания поэтического концепта следует учитывать разную природу узуальной и поэтической лексической семантики. М.Я. Поляков отмечает: «Язык как некий абстрактный инструмент, пользование которым носит всеобщий характер, приводит к минимальному учёту индивидуального аспекта. Поэтический язык предельно индивидуален, ориентирован не на коллектив, а на личность, особность, отдельность. ... Этнический язык, включаясь в эстетическую систему, живёт по законам эстетического уровня» (Поляков, 1986, 160-161). При узуальном употреблении лексическое значение включает в себя фиксированный набор признаков, отражённых в словарной семантизации. В поэтическом тексте семема обретает смыслы, генерированные текстом. Б.А. Ларин в этом случае говорил о комбинаторных приращениях смысла. (Стилистический, 2011, 586). Трудность описания значения поэтического слова заключается в том, что оно не находит словарной фиксации. Редкое исключение могут составлять словари языка писателя. В этом случае мы опираемся на семантику понимания, под которой подразумевается «разработка общего представления об отношениях между языковыми текстами, ... а также результатами их интерпретации» (Филлмор, 1988, 52). Говоря о значении поэтического слова, Л. Гинзбург отмечает: «Преобразуется семантика слова, перестраиваются его признаки, рождаются новые ассоциации, и действительность познается в каком-то неповторимом своем повороте, недоступном для прозаической речи»

(Гинзбург, 1997, 15). Л.С. Выготский по этому поводу замечал: «Слово, проходя сквозь какое-либо художественное произведение, вбирает в себя всё многообразие заключённых в нём смысловых единиц и становится по своему смыслу как бы эквивалентным всему произведению в целом» (Цит. по Маслоу, 2006, 48).

Мне снилась осень в полусвете стекол,  
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,  
И, как с небес добывший крови сокол,  
**Спускалось сердце на руку к тебе.**

**Но время шло, и старилось, и глохло,**  
И, **поволокой** рамы **серебря,**  
**Заря** из сада **обдавала** стекла  
**Кровавыми** слезами сентября.

Но время шло и старилось. И **рыхлый,**  
Как **лед, трещал и таял** кресел **шелк.**  
Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла,  
И **сон,** как отзвук колокола, **смолк.**

Я пробудился. Был, как осень, темен  
Рассвет, и ветер, удаляясь, нес,  
Как за возом **бегущий дождь соломин,**  
Гряде **бегущих по небу берез.**

Выделенные нами слова в тексте данного стихотворения трансформируют свои узуальные значения. Сердце осмысляется как парящее, прирученное, хищное; время – как звучащее, старое; шёлк – как тленный, холодный, звучащий; сон – как звучащий; солома – как морозящая; берёзы – как летящие. Г. Адамович отмечает: «У Пастернака слово сошло с ума, впервые в русской поэзии: слово перестало быть

единицей логической, связанной в движениях логическим смыслом и не поддающейся обращению, в котором смысловые сцепления понятий были бы заменены какими-либо другими. Пастернак делает со словом всё, что ему вздумается, и заставляет его изменить значение там, где ему это угодно» (Цит. по: Маслова, 2006, 16).

Преобразования семантики поэтического слова могут существенно отличать его от значения узуального слова. В этом случае можно говорить о мутации семемы. Например, в поэтическом контексте: *Солнце грустно сегодня, как ты, – Солнце нынче, как ты, северянка* – узуальное значение слова *северянка* ‘жительница севера’ полностью трансформируется, оно получает новые семы ‘холодность’, ‘безразличие’ и др. Значение поэтического слова может претерпевать и незначительные изменения. В этом случае можно говорить о его модификации. Данные примеры условны, поскольку рассматриваются в разрыве от пространства текста. Так, в стихотворении «Зимняя ночь» такие лексемы с конкретным значением, как *крыши, крыльцо, тротуар, портьера* употребляются в своём привычном значении, но в то же время своей точностью формируют целостный образ барского дома.

Новые семы поэтического слова порождаются контекстом всего произведения. Л. Гинзбург отмечает: «Очевидно, надо говорить не о подтексте, но о тексте в его реальном семантическом строении, о контексте, определяющим значение поэтических слов» (Гинзбург, 1997, 329).

Как бронзовой золой жаровень,  
Жуками сыплет сонный сад.

Со мной, с моей свечою вровень  
Миры расцветшие висят.

И, как в неслыханную веру,  
Я в эту ночь перехожу,



Где тополь обветшало-серый  
Завесил лунную межу,  
Где пруд, как явленная тайна,  
Где шепчет яблони прибой,  
Где сад висит постройкой свайной  
И держит небо пред собой.

В приведённом стихотворении значения входящих в него слов в той или иной степени обусловлены подтекстовой семантикой: всё вокруг живёт, имеет особое предназначение, образует единое целое, непостижимо, величественно, связано с человеком. Указанные смыслы продуцируются не только метафорикой стихотворения, но и аллитерациями, лексическими повторами, синтаксическим параллелизмом.

Порождённые контекстом семы включаются в сигнификативный компонент значения. При этом Л. Гинзбург указывает на одну важную проблему семантики понимания – разную интерпретации поэтического текста. «Возможно разное восприятие, разное толкование этих значений. Это закономерно. Такова природа поэтического слова с его многозначностью и колеблющимися признаками. Впрочем, возможности понимания поэтического текста вовсе не безграничны, – безграничны возможности непонимания» (Гинзбург, 1997, 329). Полагаем, что адекватное понимание текста может быть определено внимательным изучением семантических связей слова в произведении.

Отношения поэтического слова и текста взаимонаправленные. С одной стороны, художественный текст порождает поэтическое слово. С другой – поэтические слова обуславливают смысл текста, его идею. Все свойства поэтического произведения находят соответствие свойствам слова. А.А. Потебня учит: «...То значение, которое слово имеет для самого говорящего и для слушающего, соответствует подобному значению поэтического произведения» (Потебня, 1999, 113).

Пространство текста наделяет поэтическое слово свойством суггестивности, которое проявляется в его активном воздействии на воображение читателя или слушателя. Б.В. Томашевский так определяет природу суггестивности: «...Привычка наша к определенным лирическим связям дает возможность поэту путем разрушения обычных связей создавать впечатление возможного значения, которое бы примирило все несвязные моменты построения» (Томашевский, 1959, 189). Л. Гинзбург, говоря о суггестивности поэтического слова, указывала на повышенную ассоциативность значения. Механизмы суггестивности учёному виделись в «сближении представлений, которые не сплавляются в метафору, остаются сами собой, но в своем сцеплении порождают новые, неназванные смыслы» (Гинзбург, 1997, 328). М.Я. Поляков развивает мысль Л.Я. Гинзбург: «В поэтическом произведении всегда преобладают ассоциативные связи над предикативными и непредикативными. Именно поэтому возникает неизбежное и необходимое «мерцание» смыслов в поэтических текстах» (Поляков, 1986, 160). Из этого точного наблюдения следует важный признак значения поэтического слова – его повышенная диффузность.

Среди разнообразия системных отношений между словами художественное сознание чаще всего прибегает к синонимии и антонимии. Г.В. Токарев отмечает: «Семантические отличия идеографических и стилистических синонимов показывают разную глубину осмысления одних и тех же явлений действительности, неоднозначность их интерпретаций. Дифференциальные и интенсивные семы, которыми отличаются синонимы, указывают на наличие вариантов той или иной реалии, оценочные – на её место в сложившейся системе ценностей, на модусные отношения человека к окружающему миру, играющие роль ориентиров» (Токарев, 2003, 20). Осмысление любви осуществляется с опорой на семантические синонимы: «Привязанность, влечение, прелесть...» («Доктор Живаго»: «Осень»). Синоним *привязанность*

‘чувство близости, основанное на глубокой симпатии, преданности кому-л.’ (ССРЯ. Т. 11. 402) актуализирует смысл «преданность», «глубина». Это слово указывает на духовную составляющую любви. Синоним *влечение* ‘повышенная склонность к кому, чему-л., сильное желание, стремление’ актуализирует смыслы «желание», «стремление» (ССРЯ. Т. 2. 450). Данный синоним подчёркивает эротический аспект любви. Синоним *прелесть* ‘что-л. красивое’ актуализирует внешний аспект любви, даёт общую высокую положительную оценку чувству.

Так, в стихотворении «Волны» слова: *много, немислим счёт, тьма* – одновременно выполняют функцию уточнения и оценки количества.

Передо мною волны моря.

Их много. Им немислим счёт.

Их тьма. Они шумят в миноре.

Прибой, как вафли, их печёт.

В стихотворении «Лето» синонимы: *похвалы, восхваленья, славословья* – выполняют функцию оценки: генетически разностилевые слова направлены на усиленное подчёркивание обозначаемого явления.

...О друзьях, для которых малы

Мои похвалы и мои восхваленья

Мои славословья, мои похвалы.

В стихотворении «Годами когда-нибудь в зале концертной...» синонимы: *беззлобный, захлёб, огромной, светлой* – выполняют функцию уточнения и оценки: подчёркивается искренность, раскатистость смеха.

Художницы робкой, как сон, крутолобость,

С беззлобной улыбкой, улыбкой захлёб,

Улыбкой, огромной и светлой, как глобус,

Художницы облик, улыбку и лоб.

Отметим, что синонимический ряд ключевого слова *любовь* в художественном творчестве Б. Пастернака не отличается большим количеством членов: *чувство / любовь / страсть*. Синоним *чувство* сужает

свое значение. Синоним *страсть* имеет то же значение, что и в узуальном употреблении. Ср.: «Они любили друг друга не из неизбежности, не «опалённые *страстью*», как это ложно изображают» («Доктор Живаго»). Данные синонимы обозначают разные виды любви, тем самым характеризуют разные аспекты концепта.

Наиболее часто встречающимся узуальным синонимом слова *любовь* является слово *страсть*.

Вы поздно встали. Носили лишь модное,  
И к вам постучавшись, входил я в танцкласс,  
Где **страсть**, словно балку, **кидала** мне под ноги  
Линолеум в клетку, пустившийся в пляс.

(«Марбург»)

Приходилось, насупившись букой,  
Щебет женщин сносить словно бич,  
Чтоб **впоследствии страсть**, как науку,  
Обожанье, как подвиг, постичь.

(«Женщины в детстве»)

В словаре современного русского литературного языка в 17-ти томах приводится следующая дефиниция слова *страсть* ‘сильное, безудержное чувство, с трудом управляемое рассудком’. Таким образом, указанное слово отличается от доминанты семами ‘высокая степень’, ‘неконтролируемость’, что позволяет поэту выразить соответствующие смыслы.

В стихотворении «Счастье» контекстуальными синонимами слова *любовь* выступают слова *терзанье*, *обожанье*:

Нас счастье тому же подвергнет  
Терзанью, как сонм облаков.

...

На дне

Бушующего обожанья

Молящихся вышине.

Данные синимы выполняют уточняющую функцию и указывают на психические состояния влюблённых. Словарь фиксирует следующее значение слов *терзанье* ‘страдания, мучения’ (ССРЯ. Т 15, 326), *обожанье* ‘сильная восторженная любовь к кому-л., преклонение перед кем-л.’ (ССРЯ. Т. 8, 299).

Это же словоупотребление находим в стихотворениях «Из поэмы»: «*И тут тяжелел обожанья размах*», «Уроки английского»: «*Дав страсти с плеч отлечь как рубищу...*».

Слово *жалеть* выступает синонимом слова *любить*: «*Кому кого жалеть?*» («Баллада»).

Антонимические отношения помогают выразить оттенки смыслов, показать противоречивость явления или изобразить во всей его широте. Г.В. Токарев отмечает: «Оппозиция может указывать на глубину осмысления того или иного аспекта концепта, на отношения данной концептуальной категории к другой, на особенности её понимания посредством противопоставления» (Токарев, 2003, 20).

Так, в стихотворении «Когда за лиры лабиринт...» антонимы: *свет / тень* – помогают точнее осмыслить сущность явления.

Я свет. Я тем и знаменит,

Что сам бросаю тень.

В стихотворениях «Вокзал», «Зима» антонимы: *встреча / разлука; волноваться / стихать* позволяют полностью охватить явления.

Вокзал. Несгораемый ящик

Разлук моих, встреч и разлук

Значит – вправду волнуется море

И стихает, не справясь о дне.

В «Охранной грамоте» даётся оценка чувству любви с опорой на антонимы с оценочным значением: *чистый* 'нравственно безупречный, правдивый, честный, бескорыстный' / *грязный* 'морально нечистый, непристойный, гнусный'. «Движение, приводящее к зачатыю, есть самое чистое из всего, что знает вселенная. И одной этой чистоты, столько раз побеждавшей в веках, было бы достаточно, чтобы по контрасту все то, что не есть оно, отдавало бездонной грязью» («Охранная грамота»). Всё, что связано с любовью, – чисто, остальное – грязно.

Партиитивные отношения могут быть представлены репрезентантами фаз любовного чувства. Например, стихотворение «Разрыв» выражает стадию прерывания отношений любящих людей.

Для поэтического творчества Б. Пастернака нехарактерно окказиональное словообразование. В своём труде «Люди и положения» он писал: «Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нашаривали, нащупывали его слоги, его гласные и согласные. Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов». Отметим, что окказиональные дериваты воплощают индивидуальные траектории осмысления действительности. Так, одна из незаконченных повестей Б. Пастернака называется «Безлюбье». Поэт объективирует идею отсутствия любви, равнодушия.

Отношения семантической производности предполагают мотивационные связи между значениями (Кобозева, 2000, 106). Ассоциативные отношения построены на индивидуальных реакциях на тот или иной стимул (Кобозева, 2000, 108). Данные отношения также способствуют структурированию концептосферы, её обогащению. Так, в отношениях семантической производности вступают лексемы *любовь* /

*счастье*. Счастье – это состояние, которое создаёт любовь. Те же отношения можно увидеть между словами *любовь* / *страдание*. Страдание – это состояние, которое является следствием любви. В приведённом ниже примере отражены отношения семантической производности между словом *любовь* и другими словами:

В горящий мозг

Вошли слова: любовь, несчастье, счастье,

Судьба, событие, похождение, рок,

Случайность, фарс и фальшь

(«Белые стихи»)

На значимость концепта указывает регулярность использования его ключевого слова. Отметим, что в языке поэзии это явление предстаёт в несколько иной форме. Так, трудно себе представить, что при актуальности для поэта темы любви, в каждом произведении повторяется ключевое слово концепта. Концепт «Любовь» является одним из творчествообразующих для Б. Пастернака. Однако слово *любовь* не часто встречается в поэтических текстах. Это только свидетельствует о мастерстве поэта, его умении разнообразными вербальными средствами в косвенной, аллегоричной форме донести до читателя свои мысли и чувства.

Процессы концептуализации объективируют особенности синтагматических связей лексем. Для поэзии Б. Пастернака характерна необычная сочетаемость слов. Ю.М. Лотман назвал этот художественный приём монтажным принципом: ««Монтаж» зрительных образов составляет одну из основных образующих художественной модели Пастернака и роднит её с поэтикой кино в понимании С. Эйзенштейна. Этот монтажный принцип проявляется в том, что соединение слов становится основой упорядочения текста» (Лотман, 1996, 717). Причину этому исследователь видит в стремлении поэта выйти из мира «привычных, бытовых» связей: «В словесном искусстве бытовое сознание воплотилось в семантических

связях, присущих языковой норме. Поэтому построение из слов образа мира, отличного от привычных иллюзий «здорового смысла», неизбежно должно было протекать как взрыв языковой нормы смысла. При этом нормам «здорового смысла» могла быть противопоставлена и субъективная, принципиально индивидуальная система связей, и глубинно-объективная картина мира» (Лотман, 1986, 704). Поэтический язык характеризуется нарушением привычных синтагматических отношений, что связано с формированием косвенно-номинативных значений. Так, в стихотворении «Пирь» можно наблюдать необычную сочетаемость слов: *пить горечь тубероз, пить горечь небес, пить горечь вечеров, пить горечь строфы, струя измен, рыдающая строфа* и т.д. Такая сочетаемость слов открывает в них новые смыслы: лирический герой пропускает через себя запах ночных цветов, небо, вечер, своё творчество. Переживание этих явлений уподобляется горькому вину, дурманящему сознание.

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь  
И в них своих измен горящую струю,  
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ  
Рыдающей строфы сырую горечь пью.

В стихотворении «Февраль» слово *грусть* сопровождается эпитетом *сухая*: «...Обрушат Сухую грусть на дно очей». Эпитет в сжатой форме передаёт сложные смыслы: грусть без слёз, связанную с воспоминанием, безысходную.

Таким образом, основным средством категоризации в художественной картине мира выступает поэтическое слово, семантика которого обусловлена своеобразным употреблением, необычными текстовыми связями с другими лексемами. По отношению к узальному значению трансформация семантики поэтического слова может варьировать от незначительных изменений (модификации), до кардинальных (мутации). В процессах категоризации знаний могут участвовать системные лексико-семантические отношения: синонимия,



антонимия, партонимия, гиперонимия. Они отражают такие особенности концептуализации, как углубление понятийных аспектов, внесение оценочно-эмотивных смыслов, систематизация и др.

## **2.2. Образная категоризация представлений о любви в лирике Б. Пастернака**

В первой главе были рассмотрены особенности репрезентации концепта «Любовь» в русской поэзии средствами вторичной номинации – различными лексическими тропами. Особое внимание было уделено когнитивному процессу выбора внутренней формы. Образ является одним из основных способов категоризации знания. В художественном произведении образная презентация может осуществляться разными способами. Так, в романе «Доктор Живаго» эта категоризация осуществляется образами персонажа, его жизненной философией, системой поступков. С.Г. Воркачёв отмечает, что в современной западной философии сложилось понимание следующих разновидностей любви: «эрос – страстная физическая любовь, направленная на полное физическое обладание; сторге – любовь-привязанность, любовь-дружба, супружеская любовь; людус – любовь-игра, влюблённость; прагма-рассудочная любовь, любовь по расчёту; мания – любовь-одержимость, любовь-зависимость; агапе – бескорыстная, жертвенная любовь» (Воркачёв, 2007, 44). Роман «Доктор Живаго» можно назвать книгой о любви. Каждый из персонажей является носителем одного или нескольких видов любви. Так, чувство Ларисы Фёдоровны Гишар (Антиповой) к Павлу Павловичу Антипову (Стрельникову) можно квалифицировать как любовь-прагму – любовь рассудочную, идейную. О своём чувстве героиня говорит так: *«Я пожертвовала бы всем. Даже самым дорогим. Тобой. И моею близостью с тобой, такой лёгкой, невынужденной, саморазумеющейся»*. Героиня готова отдать свою жизнь ради своего возлюбленного. Она заботится о нём, как о ребёнке. Любовь Лары к Антипову – это служение идее высшей

Любви. Герои анализируют свои чувства, пытаются друг другу что-то доказать, совершая те или иные поступки.

Отношения Юрия Андреевича Живаго к своей жене Антонине Александровне Громеко можно охарактеризовать как любовь-сторге, которая основана на долге, что подчёркивает глагол *старался*: «...*Всю жизнь он старался относиться с любовью ко всем людям, не говоря уже о семье и близких*». Юрий Андреевич корит себя за невнимательное отношение к семье: «*Обе руки её заняты. ... Он далеко. Всегда далеко, всю жизнь в стороне от них, да и папа ли это, такими бывают настоящие папы?*» Об этом же виде любви можно говорить, анализируя отношения Юрия Андреевича и Марины Щаповой.

Отношение Виктора Ипполитовича Комаровского к Ларисе Фёдоровне можно квалифицировать как любовь-эрос.

Чувство Ларисы Фёдоровны и Юрия Андреевича можно соотнести с любовью-агапе. Это любовь бескорыстная: «*Ни в чём не виню, ни одного упрёка, сложи жизнь свою так, как тебе хочется, только бы тебе было хорошо*», – говорит Лара Юрию Андреевичу в момент прощания. Это любовь, лишённая тщеславия и расчёта: «*А я люблю тебя. Ах, как я люблю тебя, если бы ты только мог себе представить! Я люблю всё особенное в тебе, всё выгодное и невыгодное, все обыкновенные твои стороны, дорогие в их необыкновенном соединении, облагороженное внутренним содержанием лицо, которое без этого, может быть, казалось бы некрасивым, талант и ум, как бы занявшие место начисто отсутствующей воли. Мне всё дорого, и я не знаю человека лучше тебя*». Эта любовь божественная. Любовь-красота и гармония. «*Они любили друг друга потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья. Их любовь нравилась окружающим ещё, может быть, больше, чем им самим*» («Доктор Живаго»).

На данном этапе исследования изучим специфику образной объективации представлений о любви в поэзии Б. Пастернака. Процедура

анализа образа заключается в его буквальном прочтении, объяснении мотива выбора вспомогательной номинации с опорой на пресуппозиции, а также определение специфики художественного сознания поэта.

В центре поэтической картины Б. Пастернака располагаются образы анимического кода. Т.В. Данилкина отмечает: «В поэзии Пастернака доминирует языческая составляющая» (Данилкина, 2015, 15). Для поэта значима природа, в ней растворяется лирический герой, сложные психологические состояния художественно воплощаются в разнообразных поэтических картинах. Так, страсть осмысляется с опорой на образ громовых раскатов: *«И сады, и пруды, и ограды, И кипящее белыми воплями Мирозданье – лишь **страсти разряды**, Человеческим сердцем накопленной»* («Определение творчества»). Как говорилось выше, образ грома не случаен. Гром сопровождает дождь, символизирующий продуцирующий аспект любви. «Дождь, идущий с громом, считался оплодотворенным силой грома и потому более питательным» (<http://www.onlinedics.ru/slovar/sim/g/grom-i-molnija.html>).

Зарождающееся чувство символизирует заря: *«И купленная улыбка С лица моего не сойдёт, Но шибко, хоть сдержанно, шибко **Зарю свою сердце забьет**»* («На волю, на волю, на волю!») Архетипической основой данного образа является осмысление зари как символа просвещения и надежды (<http://www.onlinedics.ru/slovar/sim/r/rassvet.html>).

Противопоставлен данному образ сумерек. «Любовь моя пришла ко мне худым, возмущенно сумеречным уличным мальчиком с общим вопросом, и что было делать мне с ним? ... Сумерки, понимаете ли вы, что сумерки – это какое-то тысячное бездомное волнение, сбившееся и потерявшее себя, и лирик должен разместить сумерки...» («Первые опыты»). В приведённом отрывке даётся объяснение выбора данного образа: сумерки предают идею интимности, внутреннего волнения.

Чувство любви в поэтическом понимании Б. Пастернака беспокойное, неподвластное, разрушающее, пульсирующее, сильное. Для

выражения этих смыслов необходимы образы бушующих природных стихий, например огня, смерча: *«И когда к колодезю рвётся Смерч тоски, то мимоходом Буря хвалит домоводство, Что тебе ещё угодно?»* («Mein Liebchen? Was wilt du noch mehr?»). *«Время пройдёт, И что-то большое, как осень, однажды (Не завтра, быть может, так позже когда-нибудь) Зажжётся над жизнью, как зарево...»* («Я тоже любил...») *«Я вздрагивал, я загорался и гас»* («Марбург»). *«Ты сейчас вся огонь, вся горенье»* («Без названия»). Любовное чувство уподобляется лавине: *«Сти, подруга, – лавиной вернулся»* («Памяти демона»). Данный образ также передаёт интенсивность чувства.

Любовь отождествляется со звездой: *«Не по любви, своей звезде...»* («Уроки английского»). Данный образ помогает автору выразить идею вечности, возвышенности, красоты, божественности, представленную в коннотациях слова звезда.

В романе «Доктор Живаго» возлюбленная (Лара) предстаёт Юрию Андреевичу в образе неба: *«В недавнем бреду он укорял небо в безучастии, а небо всю ширью опускалось к его постели, и две большие, белые до плеч, женские руки протягивались к нему».*

Любовь поэтически представляется как динамичная, неуправляемая, непредсказуемая, меняющаяся стихия. Для выражения этих смыслов поэт избирает образ моря. Как и морская стихия, любовь меняет своё состояние: от счастливой безмятежности до невыразимой тоски.

Когда сквозь иней на окне  
Не видно света божья,  
Безвыходность тоски вдвойне  
С пустыней моря схожа.

*«Он окунается все глубже и глубже, мимо навстречу волною бьет любовь, мимо, мимо»* («Первые опыты»). *«Ее руки и грудь разошлись нагим устьем, но любовь в нем не отступала, не пятилась покойным морем. Его любовь, повернувшись грозovým побережьем, гнала обратно, туда в горы*

к истокам эту встречную пролившуюся дельту локтей и торса и предплечий» («Первые опыты»).

Любовь трактуется как некая динамичная сила, лежащая в основе мироздания и превышающая скорость света. *«Всего порывистее неслась любовь. Иногда, оказываясь в голове природы, она опережала солнце. Но так как это выдавалось очень редко, то можно сказать, что с постоянным превосходством, почти всегда соперничая с любовью, двигалось вперед то, что, вызолотив один бок дома, принималось бронзировать другой, что смывало погодой погоду и вращало тяжелый ворот четырех времен года. А в хвосте, на отступах разной дальности, плелись остальные ряды. ...В начале «Охранной грамоты» я сказал, что временами любовь обгоняла солнце. Я имел в виду ту очевидность чувства, которая каждое утро опережала все окружающее с достоверностью вести, только что в сотый раз наново подтвержденной. В сравнении с ней даже восход солнца приобретал характер городской новости, еще требующей проверки. Другими словами, я имел в виду очевидность силы, перевешивающую очевидность света» («Охранная грамота»).* Архетипический подтекст данного образа заключается в обозначении «хаоса, бесформенности ... бесконечного движения. Это источник всякой жизни, заключающий в себе все потенции, сумма всех возможностей в проявленном виде, непостижимое...» (<http://www.onlinedics.ru/slovar/sim/o/ocean.html>).

Представления о любви объективируются образом облака, которое закрывает свет. *«Любовь ... кровавое это облако, которым сплошь застилается порою вся наша безоблачная кровь» («Апеллесова черта»).* Данный образ генерирует негативную оценку. Любовь трактуется как явление, несущее нечто плохое, актуализирует аллюзии к единицам типа: *безоблачное время* и т.п.

Для поэта любовь предстаёт также в образе человека. Об этом поэтическом коде Т.В. Данилкина пишет: *«...Даруя всем явлениям жизни*

и мира черты человека, созданного по образу и подобию Божьему, обожествляет всё в природе и жизни...» (Данилкина, 2015, 15). В любви-человеке Б. Пастернак видит прежде всего деятельную силу. Этому чувству приписываются многообразные действия, которые может выполнять человек. Любовь живёт. И первым признаком этого состояния является дыхание. *«И в рифмах дышит та любовь, Что тут с трудом выносится, Перед которой хмурят бровь И морщат переносицу»* («Красавица моя, вся статья...»), *«Я тоже любил, и она жива ещё.* («Из поэмы»). Любовь как человек может претерпевать воздействия со стороны других, может быть подсудна. *«В ее присутствии чувство мое могло оставаться в неприкосновенности. Я не судил его и не был ему подсуден»* («Охранная грамота»). Любовь имеет возраст. *«Ведь ночи играть садятся в шахматы Со мной на лунном паркетном полу. Акацией пахнет, и окна распахнуты, И страсть, как свидетель, сидит в углу.»* («Марбург»).

Любовь в образном представлении Б. Пастернака находится в постоянном движении. *«И словно наугольник площадей Смежил своей любовью её руку, И снаряженная отчалила любовь».* («И словно наугольник площадей...»). Экспрессию движения передаёт образ всадника: *«Бывает, курьером на борзom Раскачивается сердце, и точно Отрывистость азбуки Морзе, Черты твои в зеркале срочно»* («Баллада»). Причём это перемещение оставляет следы в сознании человека. Тем самым подчёркивается значимость чувства, его глубина. *«Всё в жизни может быть издержано, Изведаны все положенья, – Следы любви самоотверженной Не подлежат уничтоженью».* («Смерть сапёра»). Деятельность любви имитационная, игровая, увлекающая человека. *«Причин среди этой сладкой лихорадки Нашлось немало, чтобы к Рождеству Любовь, с сердцами наигравшись в прятки, Внезапно стала делом наяву».* («Спекторский») *«Дворы, ворота, номера, Подъезды, лестницы, квартиры, Где всех страстей идёт игра Во имя переделки мира».* («Поездка»)

Деятельность любви разрушительная: *«Что, если Бог – сорвавшийся кистень, А быль – изломанной души повязка, А ты, любовь, распарывая день, Ослабишь быль и не услышишь хрюска»*. («Что если бог – сорвавшийся кистень») Любовь воздействует на сознание человека, пытается подчинить его. *«Мирами правит жалость, Любовью внушена Вселенной небывалость И жизни новизна»*. («Под открытым небом...»)

Действия любви слепы, не направлены, хаотичны. *«Люди – манекены, Но слепая страсть Тянется к вселенной Ощупью припасть...»* («Нежность»).

Любовь осмысливается поэтом как нездоровье, болезнь. Она владеет человеком, лишает его сил, ввергает в аномальные физиологические состояния. *«Так каждому сердцу кладётся любовью Знобящая новость миров в изголовье. Я тоже любил, и она жива ещё»* («Из поэмы»). *«Из створок Не вызвать и клинком ножа Того, чем боль любви свежа»* («Подражательная»). *«И без того взошёл, зашёл В больной душе, щема, мечась, Большой, как солнце, Балашов В осенний ранний час»* («Балашов»). *«Так, значит, и впрямь Всю жизнь удаляется, а не длится Любовь...»* («Из поэмы»). Любовные страдания уподобляются экземе: *«Страданье, что сердце, что сердце в экземе!»* («О ангел залгавшийся, сразу бы, сразу б»).

Возлюбленный отождествляет себя с бумерангом:

Так пел я, пел и умирал.  
И умирал, и возвращался  
К её рукам, как бумеранг,  
И – сколько помнится – прощался.

(«Любить, – идти, – не смолкнул гром...»)

В антропоморфном образе любви, воссозданном Пастернаком, нет чётких черт, силуэтов. Мы нашли единственный образ руки, который также воплощает общую идею действия. *«И кисть её чрез мир переправляла»* («И словно наугольник площадей»).

Идейно близки антропоморфным немногочисленные акциональные образы. Любовь осмысляется как раздор, беспорядок, мятеж. *«Во всём мне хочется дойти До самой сути. В работе, в поисках пути, В сердечной смуте»* («Во всём мне хочется дойти...»). Действие любви репрезентировано образом звонящих часов: *«Был слышен бой сердец»* («Русская революция»). Как видим, между антропоморфными и акциональными образами наблюдается ментальная когерентность: они воплощают идею активного, но бесцельного действия.

Думы о любимой сопоставляются поэтом с мыслями провинциального режиссёра о драме великого Шекспира:

В тот день всю тебя, от гребёнок до ног,  
Как трагик в провинции драму Шекспирову,  
Носил я с собою и знал назубок,  
Шатался по городу и репетировал

(«Марбург»)

Любовь – театральная игра: лирический герой – суфлёр, возлюбленная – актриса: *«Ты так играла эту роль! Я забывал, что сам – суфлёр!»* («Ты так играла эту роль!»). Данный образ указывает на ирреальный характер испытываемого героем чувства.

Страсть уподобляется рубцу: *«Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу...»* («Уроки английского»). Данный образ помогает выразить идею экспрессии чувства любви, её влияние на человека: страсть разрушает, калечит, приносит боль, оставляет раны. Эту же мысль выражает образ *перелома руки*: «Любовь, перелом – она безрука, у моей жизни чьи-то гибко далекие руки, они так новы, мне нужно постоянно следить за ними, и оттого я страдаю бессонницей». («Вербя». «Жизнь»).

Для выражения представлений о любви Б. Пастернак использует пространственный код культуры. Любовь осмысляется как нечто заполняющее пространство. *«Напрасно в дни великого совета, Где высшей страсти отданы места, Оставлена вакансия поэта: Она опасна, если не*



*пуста*». («Борису Пильняку»). *«Пока берёзы, метлы, голодранцы, Афиши, кошки и столбы скользят Виденьями влюблённого пространства, Мы повесть на год отведём назад»* («Пока ломовики везут товары...»). Пространство любви так же, как и движения, неопределённо, хаотично. Лирический герой блуждает в нём, не видя цели. *«Напрягшись – различала снасть Муть звёзд от мути океана, Такою же межюю **страсть Вступает в хаос окаянный**»* («Так страшно плыть с его душой...»). *«А здесь стояла тишь, как в **сердце катакомбы**»* («Русская революция»).

Из арсенала средств мифологического кода для репрезентации концепта «Любовь» Б. Пастернак избирает противоположные по семантике образы Бога и призрака. «Ты спросишь, кто велит? – Всесильный Бог деталей, **Всесильный Бог любви**, Ягайлов и Ядвиг» («Давай ронять слова»). *«Любимая – жуть! Когда любит поэт, **Влюбляется бог неприкаянный**. И хаос опять выползает на свет, Как во времена ископаемых»*. («Послесловье»). Тем самым поэт выражает высшую оценку данному чувству: любовь совершенна, подчиняет всё вокруг. Образ призрака, напротив, поэту необходим для выражения идеи нелюбви. *«Наследье страшное мещан, Их посещает по ночам Несуществующий, как Вий, Обидный **призрак нелюбви**, И приведеньем искажён Природный жребий лучших жён»*. («Стихи мои, бегом, бегом...»). Упоминание образа Вия, восточнославянского божества, актуализирует представления о хозяине преисподней, имеющем большие веки, закрывающие страшные глаза, способные испепелить человека, забрать в подземное царство.

Среди фетишных образов в поэтическом сознании Б. Пастернака актуализированы связанные с тканью и строительством. Любовь – это то, что связывает, соединяет, при этом незаметно, тонко. *«О **нити любви!** Улови, перейми»* («Марбург»). В то же время тоска, любовь, а именно одно из её проявлений – страсть – предстают в образе лоскутьев. *«А **ключья страсти** не скрипят И не дают в остатке дроби К беде родивших и*

ребят» («Ты рядом, даль социализма...»), «Ты и тоску порешь в лоскут» («Поэзия весной»). Любовь уподобляется балке, плитке. «Вы поздно встали. Носили лишь модное, И к вам постукавшись, входил я в танцкласс, Где **страсть, словно балку**, кидала мне под ноги Линолеум в клетку, пустившийся в пляс» («Марбург»). Балка, как известно, выполняет опорную, несущую функцию. «Он ударяет сгустком Какой-то **страсти плиточной**» («Скрипка Паганини»). Данный образ разворачивает идею медленного собирания чувства по небольшим частицам. Душа как воплощение любви предстаёт в виде материального объекта, который можно беречь или тратить. «Своей души **не сэкономили**» («Смерть сапёра»). Сердце как орган, в котором живёт любовь, объективирован образом сумки: «Стал слышен частый стук Полтораэта штук Расколебавших сумрак **Пустых сердечных сумок**». («Лейтенант Шмидт»). Образ сумки воплощает идею пространства, которое может быть как чем-либо занятым, так и пустым.

Сила страсти передаётся с опорой на образ крючьев: «...А крючья страсти не скрипят...» («Волны»). Любовь осмысливается как скрытые в земле полезные ископаемые: «...**Чувств твоих рудоносную залежь...**» («Без названия»).

Высокую степень напряжения любовного чувства передаёт образ электрических проводов: «...Мы провода под током, Друг к другу вновь того гляди, **Нас бросит ненароком...**» («Доктор Живаго». «Объяснение»).

Чувство любви уподобляется полезным ископаемым:

Разве хмурый твой вид передаст

Чувств твоих рудоносную залежь,

Сердца тайно светящийся пласт?

(«Без названия»)

Любовь уподобляется плотине, которая укрепляет природную стихию: «Основав материю на сопротивленьи и отделив факт от мнимости

плотиной, называемой любовью, она, как о целостности мира, заботится о ее прочности». («Охранная грамота»).

Любовь представляется в образе оправы: *«И они были как тысяча потерявшихся детей, и все они подходили близко и спрашивали, не видел ли я их матери; и если бы моя любовь была бы последней оправой, я оправил этих бездомных детей своей любовью»* («Первые опыты»). Данный образ указывает на способность любви охватывать, держать, оберегать.

Любовь уподобляется музыкальному инструменту, который можно настроить, вещи, которую можно прибить: *«Вот он там, зажавши в зубах пару звуков, забивает одну ноту – как гвоздь долго и тупо. И разве не то же делают, когда хотят настроить любовь, – разве ее не пригвозждают?»* («Первые опыты»). Этот образ передает идею диалогичности любви, стремлением любящего человека ограничить волю другого.

Биоморфные образы также направлены на объективацию силы любви. Так, биение сердца, состояние внутреннего напряжения переданы образом лошадиного топота: *«В груди твоей – топот лошадиный»* («Баллада»). Данное состояние актуально для поэтического сознания. Поэт передает и иное его проявление с опорой на образ шелеста: *«Последней раковине дорог Сердечный шелест...»* («Подражательная»). Сердце воплощается образом птицы: *«И, как с небес добывший крови сокол, Спускалось сердце на руку к тебе»* («Сон»). Образ птицы символизирует душу (Афанасьев, 2002, 1, 522).

Итак, в образе любви-человеке подчеркивается способность к действию, движению, которое совершается бесцельно и зачастую имеет разрушительный характер. Подчеркивает идею движения возрастная характеристика любви. Любовь стремится овладеть сознанием человека, выводит его из нормального состояния.

Таким образом, анимические образы наиболее часто встречаются в поэзии Пастернака. Они помогают передать сложную диалектику любовного чувства, его разные состояния. Особенно продуктивным является образ дождя. Акциональные образы воплощают идею активного, но не направленного действия. Любовь представлена как нечто заполняющее пространство, которое осмысливается как неоформленное, запутанное, хаотичное. Оценка чувства любви передаётся с опорой на мифологические образы божества и призрака подземного царства.

Фетишные образы помогают зрительно представить чувство любви (плитка, сумка), осмыслить её роль (нить, плитка), понять её разрушительную силу (ключья). Биоморфные образы направлены на воплощение силы проявления чувства. Таким образом, в поэтическом творчестве Б. Пастернака можно найти всю палитру основных кодов. Подытожим проанализированные образы.

#### Категоризация поэтических образов Б. Пастернака

Таблица 4

Анимический код	Разряды грома, заря, смерч, огонь, лавина, звезда, море, облако, сумерки
Антропоморфный код	Дышит, живёт, седеет, отчаливает, курьером раскачивается, играет, кисть, может быть осуждена
Акциональный код	Бой, распарывает, боль, смута, постановка драмы, театральная игра, рубец, бумеранг.
Биоморфный код	Топот лошадиный, птица, шелест
Мифологический код	Бог, призрак
Пространственный код	Место, пространство, катакомбы, хаос
Фетишный код	Нити, ключья, балка, плитка, сумка, руда, электрические провода, предмет, который можно

тратить или беречь, плотина, оправа, музыкальный инструмент, предмет, который можно прибить.
--

Как видим, Б. Пастернак как использует уже известные поэзии образы (Бог, птица, нить, ткань, дышит и т.д.), так и создаёт новые. Их значительно больше.

### **2.3. Иносказательные приёмы выражения представлений о любви**

С.Г. Воркачѳв пишет: «Следует отметить, что в поэтическом дискурсе контексты лексем «любовь» и «любить», позволяющие более или менее чѳтко опознать реализацию того или иного семантического признака концепта, сравнительно редки, следствием чего является относительно невысокое число анализируемых употреблений этих лексических единиц, а концептуальная семантика любви выявляется преимущественно через синонимику, перифразы, косвенные описания» (Воркачѳв, 2007, 81-82). Данные наблюдения вполне соответствуют любовной поэзии Б. Пастернака. Любовная лирика поэта в высокой степени символична и аллегорична. А. Квятковский определяет аллегорию как «иносказание; изображение отвлеченной идеи посредством конкретного, отчетливо представляемого образа» (Квятковский, 1966, 16-17). В нашем случае в качестве абстрактной идеи выступают знания о любви, которые представлены системами художественных деталей, употреблѳнных в переносном значении. Под символом в филологии принято понимать «многозначный предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной общности, родственности» (Квятковский, 1966, 263). Н.Д. Арутюнова подчѳркивает функциональность символа: «Стать символом значит приобрести определяющую жизнь человека или коллектива людей функцию, властно диктующую выбор жизненных путей

и моделей поведения....» (Арутюнова, 1999, 338). Таким образом, главным отличием символа от аллегии является многоплановость, императивная акциональность первого. И. Захариева указывает: «Символическая обобщенность искусства, в восприятии Пастернака, основана на его всемерной растворенности в реальном мире». (Захариева, 2007, 111). По мнению исследователя, поэтические иносказания имеют очевидный эротический характер: «В стихотворение «Бесцветный дождь... как гибнущий патриций...» проникает мотив любовного треугольника: «Дождь и солнце... странные собратья! // Один на месте, а другой без места...». А дождь несвободен – за его «плечами» маячит «грустящая степь». В другой пейзажной зарисовке («Он слышал жалобу бруска...») фаллическое звучание приобретает стон «сырых свирелей» пастухов в предутренний час. Признаками женственности наделялась певучая земля («Пусть даже смешаны сердца...») (Захариева, 2007, 114).

Рассмотрим иносказательные поэтические описания любовного чувства.

Т.В. Данилкина отмечает: «Реалистичность искусства в том, что оно не выдумывает метафоры, а находит их в природе и воспроизводит». (Данилкина, 2015, 14). Данная черта свойственна поэзии Б. Пастернака. В «Охранной грамоте» поэт пишет: «Людей мы изображаем, чтобы накинуть на них погоду. Погоду, или, что одно и то же, природу, – чтобы на нее накинуть нашу страсть» («Охранная грамота»). Хмурое утреннее небо, тучи выражают тоску лирического героя, страстное желание ускорить встречу с любимой: «*Налегке Шли пыльным рынком тучи, Тоску на рыночном лотке, Боюсь, мою Баюча*» («Ещё более душный рассвет»).

Природа помогает ярче увидеть свою любимую и точнее её понять:

Это вечер из пыли лепился и, пышучи,  
Целовал Вас, задохшись в охре, пыльцой...

...

Это – запад, карбункулом вам в волоса

Залетев и гудя, угасал полчаса.

(«Послесловье»)

Ю.В. Шатин отмечает: «Поэт растворяет предметный мир в своей субъективности и одновременно себя в предметном мире». (Шатин, 2010, 219). Любовное чувство разворачивается и протекает на фоне картин природы:

Свиданья назначались: в шуме птиц;

В кистях дождя; в черёмухе и громе;

Везде, где жизнь и двум не разойтись.

(«Я понял в жизни цель»)

Цветущий сад, луг, запахи цветов и трав, разряды грома помогают лирическому герою со всей полнотой выразить чувство любви.

Я б разбивал стихи, как сад.

Всей дрожью жилоч

Цвели бы липы в них подряд,

Гуськом, в затылок.

В стихи б внес дыханье роз,

Дыханье мяты,

Луга, осоку, сенокос,

Грозы раскаты.

(«Во всём мне хочется дойти...»)

Трудно не согласиться с мыслью И. Захариевой: «Пастернак развивал художественный импрессионизм, улавливая интуитивным наитием творца первородную новизну ощущения земли и вселенной». (Захариева, 2007, 111).

В любовной истории всегда два главных действующих лица – мужчина и женщина, что находит в поэтическом творчестве иносказательную форму:

Метель лепила на стекле

Кружки и стрелы.

Аллегория мужского – стрела Амура – и женского – зеркало Венеры – начал. Соединение двух судеб мыслится как нечто данное свыше, как судьба, как общий крест:

Скрещенья рук, скрещенья ног,  
Судьбы скрещенья.

...

На свечку дуло из угла,  
И жар соблазна  
Вздымал, как ангел, два крыла  
Крестообразно.

В стихотворении «Степь» стог, омет изображается своеобразным ложем любви:

Не стог ли в тумане? Кто поймёт?  
Не наш ли омет? Доходим. – Он.  
– Нашли! Он самый и есть. – Омёт,  
Туман и степь с четырёх сторон.

Картина степи рисуется через призму сознания любящих: «...*Вся степь как до грехопаденья...*».

Силы природы связывают лирического героя и любимую.

И шальной, шевелюру ероша,  
В замешательстве смысл темня,  
Ошарашит тебя нехорошей  
Глупой сказкой своей про меня (о ветре)

(«Воздух дождиком частым сечётся»)

Эту мысль точно передают строки стихотворения «Но и им суждено было выцвествать...»: «*Как всегда, далеки от пародий, Мы окажемся рядом в природе*».

Через призму осенней природы, листопада, лирический герой представляет свою любимую:



Ты также сбрасываешь платье,  
Как роща сбрасывает листья,  
Когда ты падаешь в объятье  
В халате с шёлковой кистью

(«Доктор Живаго». «Осень»)

А. Ахматова, давая оценку лирике Б. Пастернака, писала: «Природа всю жизнь была его единственной полноправной Музой, его тайной собеседницей, его Невестой и Возлюбленной, его Женой и Вдовой – она была ему тем же, чем была Россия Блоку. Он остался ей верен до конца, и она по-царски награждала его». Важную роль в процессах образного представления и концептуализации любви в лирике Б. Пастернака играют состояния природы: времена года, природные явления.

В сознании лирического героя весна отождествляется с возлюбленной: *«Весна была просто тобой»* («Осень»). Такое иносказательное представление генерирует смыслы «зарождения жизни», «свежести».

Актуальное состояние любви представлено образом лета и природными явлениями, которые его составляют. Ключевым мотивом в раскрытии сущности любви является аллегория дождя и сопровождающих его атрибутов – ветра, грозы, молнии. Дождь символизирует мужское начало и воплощает идею прорывающейся наружу страсти. Дождь – ограниченное во времени явление, он помогает выразить смыслы «здесь» и «сейчас».

Она со мной. Наигрывай,  
Лей, смейся, сумрак рви!  
Топи, теки эпитафией  
К такой, как ты, любви!

(«Дождь»)

Гроза в стихотворениях наделяется положительной оценкой. Она является выражением радости, счастья, экстаза. Молния мгновенна,

является высшим проявлением стихии. На этих признаках поэт строит стратегии концептуализации любви.

...Теперь, теперь  
Приблизь лицо, и, в озареньи  
Святого лета твоего,  
Раздую я в пожар его!

Я от тебя не утаю:  
Ты прячешь губы в снег жасмина,  
Я чую на моих тот снег...

(«Наша гроза»)

Гроза объединяет любящих и физически, и духовно. Это подчёркивает определение *наша* в составе заголовка стихотворения.

Этот же образ разворачивается в стихотворении «Любить, – идти, – не смолкнул гром». *«Поцелуй был как лето! Он медлил и медлил, Лишь потом разразилась гроза»* («Здесь прошёлся загадки таинственный ноготь»).

Счастье сопоставляется с состоянием природы после дождя.

Исчерпан весь ливень вечерний  
Садами. И вывод таков:  
Нас счастье тому же подвергнет  
Терзанью, как сон облаков.  
Наверное, бурное счастье  
С лица и на вид таково,  
Как улиц по смытьи ненастья  
Столиственное торжество.

В стихотворении «Душистою веткою машучи...» двое любящих людей уподобляются капелькам дождя.

Пусть ветер, по таволге веющий,  
Ту капельку мучит и плющит.

Цела, не дробится, – их две ещё  
Целующихся и пьющих.

Смеются и вырваться силятся  
И выпрямиться, как прежде,  
Да капле из рылец не вылиться,  
И не разлучатся, хоть режьте!

Образ капельки позволяет выразить смыслы тесной взаимосвязи, привязанности любящих людей. Они противостоят внешнему миру и зависят друг от друга.

Осень связана с угасанием чувства

Осень. Изжелта-сизый бисер нижется.

Ах, как и тебе, прель, мне смерть

Как приелось жить!

...

Окна сцены мне делают. Бесцельно ведь!

Рвётся с петель дверь, целовав

Лед ее локтей.

...

Но с оскоминой, но с оцепененьем, с комьями

В горле, но с тоской стольких слов

Устаёшь дружить!

(«Конец»).

Этот же образ является основой стихотворения «Спасское»: приход осени связывается лирическим героем с невозможностью видеть свою возлюбленную. Ю.В. Шатин пишет: «Поэт растворяет предметный мир в своей субъективности и одновременно себя в предметном мире». (Шатин, 2010, 219). Природа выражает состояние лирического героя. Он и природа превращаются в единое целое, вместе испытывают тоску: *«Этой ночью за парком знобило трясину... Лес хандрит. ... Нынче в Спасском с дороги*

*бревенчатый домик Видит, галлюцинируя, та же тоска*». Данный художественный приём встречаем в стихотворении «Марбург». Чувства героя протекают на фоне окружающей действительности, объекты которой соперничают ему:

Плитняк раскалялся, и улицы лоб  
Был смугл, и на небо глядел исподлобья  
Булыжник, и ветер, как лодочник грёб  
По лицам. И всё это были подобья.

Чрез девственный, непроходимый тростник  
Нагретых деревьев, сирени и страсти

(«Марбург»)

Б.Л. Пастернак в статье «Символизм и бессмертие» об этом писал так: «Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению этих поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг» (Пастернак, 1990, 256).

Размолвка с любимой уподобляется осенней хмури.

Все наденут сегодня пальто  
И заденут за поросли капель,  
Но из них не заметит никто,  
Что опять я ненастьями запил.

Засребряются малины листья,  
Запрокинувшись кверху изнанкой.  
Солнце грустно сегодня, как ты, –  
Солнце нынче, как ты, северянка...

(«Все наденут сегодня пальто»)

В стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать» лирический герой вспоминает об ушедшем лете.

Достать пролетку за шесть гривен,  
Чрез благовест, чрез клик колес  
Перенестись туда, где ливень  
Ещё шумней чернил и слёз.

Следует обратить внимание, что Пастернак создаёт звуковой образ любви. Это достигается не только фонетическими средствами выразительности, но и употреблением номинаций объектов, издающих звук: благовест, звук колёс, шум ливня, пишущее перо, плач. Этот же образ находим в стихотворении «Сон»: *«Друзья и ты в их шутовской гурьбе», «Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла...»*. Тем самым образ становится многомерным, выпуклым.

Расставанье, тоску символизируют вокзал, метель. Тоска умопомрачительна. И единственный способ справиться с ней – терпение.

Так атропин и беладонну  
Когда-нибудь в тоску вкропив,  
И я, как ты, взгляну бездонно,  
И я, как ты, скажу, терпи...

(«Я спал. В ту ночь мой дух дежурил...»)

Поэтическое воплощение любви осуществляется двумя основными способами. При первом в стихотворениях создаётся точный портрет любящего человека, обращается внимание на каждое проявление чувства. Так в стихотворении «Свидание» из романа «Доктор Живаго» внимание лирического героя приковано к одежде, волосам, лицу, глазам возлюбленной: *«Одна в пальто осеннем, Без шляпы, без калош...», «Течёт вода с косынки По рукаву в обшлаг, и каплями росинки Сверкают в волосах», «Снег на ресницах влажен, В твоих глазах тоска...»*.

При втором поэт избегает прямого изображения атрибутов любви. Внимание фокусируется на частных деталях, которые берут на себя

функцию символа данного чувства. Примером такого приёма может стать стихотворение «Зимняя ночь» из романа «Доктор Живаго». Символом взаимного влечения, симпатии, страсти, умопомрачения становится свеча:

И всё терялось в снежной мгле,  
Седой и белой.  
Свеча горела на столе,  
Свеча горела.  
На свечку дуло из угла,  
И жар соблазна  
Вздыхал, как ангел, два крыла  
Крестообразно.

О.В. Чижикова и О.В. Янковская справедливо замечают: «Ликующая экстаичность в переживании растительного мира является специфическим качеством поэтического универсума Пастернака. Взаимопроникновение идей и образов (когнитивных моделей) в концептосферах «человек»-«растение» таково, что можно говорить о слиянии и взаиморастворении субъективности и – шире – психосоматической сферы поэта и растительного мира, вплоть до их иррационального (априорного) синтеза как об одной из априорных предпосылок его идиостиля» (Чижикова, Янковская, 2015, 1276). Жизнь человека и чувства настолько переплетены, что их невозможно разделить. Все движения и состояния души передаются с опорой на движения природы.

Она была так дорога  
Ему чертой любовью,  
Как морю близки берега  
Всей линией приборя.

Как затопляет камыши  
Волненье после шторма,  
Ушли на дно его души

Её черты и формы

(«Разлука». «Доктор Живаго»)

Таким образом, важной особенностью выражения представлений о любви является иносказательность, аллегоричность. Концептуализация любви имеет тотемическую основу. Объективация чувства, его объекта осуществляется с опорой на образы природы, которая позволяет выразить эротический аспект любви. Поэтические зарисовки отражают, с одной стороны, замещение состояний человека образами природы, с другой – приписывание природе антропных признаков. Поэтическая объективация любви может осуществляться путём точной портретной характеристики объекта любви либо описания частных деталей, которые символизируют данное чувство.

#### **2.4. Специфика грамматической объективации представлений о любви**

Грамматические ресурсы языка как средства объективации процессов концептуализации мало изучены. Однако в филологии имеется ряд исследований, направленных на изучение роли грамматических категорий при выражении художественных смыслов. Р. Якобсон, рассматривая грамматические особенности поэтического произведения, писал: «Симметричная повторенность и контраст грамматических значений становится здесь художественными приёмами» (Цит. по: Лотман, 1996, 81). Ю.М. Лотман указывал: «...Грамматические значения, благодаря тому что стихийное, бессознательное их употребление в языке заменяется значимым построением текста художником, могут приобретать необычную для них смысловую выразительность, включаясь в необычные оппозиции» (Лотман, 1996, 81). Грамматические категории подвергались стилистическому анализу. Упомянем статью Л.В. Щербы ««Сосна» Лермонтова в сравнении с её немецким прототипом», в которой, в

частности, показана роль родовой корреляции в оригинальном и переведённом тексте. «Для образа, созданного Лермонтовым, сосна ... не совсем годится, между тем как для Гейне ботаническая природа дерева совершенно неважна, что доказывается, между прочим, тем, что другие русские переводчики перевели *Fichtenbaum* *кедром* (Тютчев, Фет, Майков), а другие даже *дубом* (Вейнберг). Зато совершенно очевидно уже из этих переводов, что мужеский род (*Fichtenbaum*, а не *Fichte*) не случаен и что в своём противоположении женскому роду *Palme* он создаёт образ мужской неудовлетворённой любви к далёкой, а потому недоступной женщине. Лермонтов женским родом *сосны* отнял у образа всю его любовную устремлённость и превратил сильную мужскую любовь в прекраснотушныи мечты» (Щерба, 1957, 98-99). Также следует привести работы Ю.М. Лотмана о значимости морфологического (учёта частеречной регулярности) анализа при определении идеи произведения. В.А. Маслова в ходе анализа некоторых стихотворений о любви Б. Пастернака приходит к выводу, что любовь изображается статично, поскольку в текстах преобладают именные части речи. (Маслова, 2006). Г.О. Винокур, говоря об использовании грамматических средств в рамках художественного произведения, отмечал: «И здесь снова грамматическая форма означает сразу и то, что она обозначает обычно, и то, что обычно за этим обозначением раскрывается как художественное содержание данной формы» (Винокур, 1956, 247). Поэзия Б. Пастернака не отличается экспериментами в сфере грамматики. При этом отдельные особенности употребления словоформ позволяют вскрыть специфику понимания любви. Остановимся на них.

В поэтическом сознании Б. Пастернака любовь представлена процессно, в трёх формах протекания: в настоящем, прошедшем, будущем. Встречаются примеры употребления глагола *любил* в прошедшем времени. Когнитивный потенциал этой формы мы можем объяснить желанием поэта подчеркнуть быстротечность любви, сложность



её фиксации в настоящем. Данная форма насыщена амбивалентной эмотивностью: с одной стороны – светлыми воспоминаниями, с другой – переживанием тяжести утраты. «Я тоже любил, и она пока ещё Жива, может статься» («Я тоже любил»), «Я больше всех удач и бед за то тебя любил...» («Не трогать»), «Как я трогал тебя! Даже губ моих медью Трогал так, как трагедией трогают зал. Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил, Лишь потом разразилась гроза» («Здесь прошёлся загадки таинственный ноготь»). «Но он был любим» («Но он был любим»). Воспоминание о любви объективирует стихотворение «Имелось». Ключевое слово, вынесенное в позицию заглавия в этом стихотворении, также выражено глаголом в форме прошедшего времени.

Формы настоящего времени отражают установку лирического героя: «Любовь – это жизнь, это то, чем я дышу, то, что происходит со мной сейчас. «Люблю и думаю и знаю» («Пока мы по Кавказу лазаем...»), «...Я шлю вас, значит, я люблю...» («Стихи мои, бегом, бегом...»).

Будущее время отражает сферу мечтаний и грёз лирического героя. «Ты, как будущность, войдёшь. Ты появишься у двери...» («Никого не будет в доме...»).

Любовное переживание поэт передаёт глаголами, указывающими на состояние человека. Характерно, что используются нераспространённые двусоставные предложения. Внимание сосредотачивается на субъекте и предикате: «Я вздрагивал. Я загорался и гас. Я трясся. .... Я сдрейфил». («Марбург»).

Для характеристики влечения в стихотворных текстах Б. Пастернака использованы глаголы восприятия: *влечь* ‘увлекая, манить, притягивать к себе’: «Клейма резиновой фирмы Сеткою подошв Липли к икринкам фирна Или **влекли** под дождь»; *манить* ‘прельщать, привлекать, соблазнять’: «И **манит** страсть к разрывам» и так далее. Центральной лексемой, которая характеризует влечение является **тянет** ‘влечёт, привлекает’: «Красавица моя, вся суть, Вся стать твоя, красавица, Спирает грудь и **тянет** в путь,

*И тянет петь и – нравится».* В данном фрагменте стихотворения этот глагол повторяется дважды, что указывает на силу влечения.

Глагол является важным инструментом в поэтическом арсенале Б. Пастернака, передающим состояние любящего человека. Метафорой высшего проявления чувства у женщины стало восприятие ей соловьиного пения (стихотворение «Маргарита»). Глаголы и атрибутивные формы *разрывая (кусты), бился, щёлкал, царил, сиял, исходил, одурял, (ко рту) подступал* отражают восприятие женщиной песни любви. Она лишает героиню сил: *«повалилась без сил амазонка в бору».*

Таким образом, главным лексико-грамматическим средством концептуализации любви является глагол. Парадигма времени помогает передать такие признаки любви, как «быстротечность», «мечты», «соответствие моменту жизни».

## **2.5. Особенности номинации объекта любви в поэтическом творчестве Б. Пастернака**

Одной из существенных специфических особенностей поэзии Б. Пастернака является регулярное использование номинаций своей возлюбленной. Они могут встречаться в любой синтаксической функции, главной из которых является обращение. И.В. Зензере отмечает: «...В поэтических текстах Б. Пастернака, отражающих неповторимость индивидуально-авторского взгляда на мир в образной форме, особенно многообразны межсловные смысловые текстовые парадигмы, основанные на оригинальных языковых, когнитивных и референтных связях лексических единиц, в центре которых находится обращение». (Зензере, 2012, 374). Обращения указывают на направленную адресность лирического произведения, что подчёркивает в отдельных случаях жанр стихотворения – письмо. Эта особенность позволяет сделать вывод о том, что любовное чувство лирического героя вполне земное, имеет явный

эротический подтекст. Регулярность обращений позволяет говорить о диалоговом характере поэтического дискурса Б. Пастернака. Рассмотрим семантику использованных в стихотворениях поэта номинаций объекта любви.

Н.А. Задумина отмечает: «Важной чертой всех упоминаний любимой является её положительная оценка. Поражает удивительное отношение Пастернака к женщине. Тема эта проходит красной нитью во многих его стихотворениях. Женский образ у поэта лишен крайностей других авторов. Это не «гений чистой красоты», не воплощенное коварство и изменчивость, не страдающая жертва мужского превосходства, не символ Вечной Женственности. Ощутимо какое-то неуловимое благоговение «пред чудом женских рук», наделение женщины каким-то чудесным качеством. Это – изначальная близость ее к природе, ее естественность, убедительность и утвердительность, достойные того, чтобы быть воспетым» (Задумина, 2010, 67)

Галчонком глянет Рождество,  
И разгулявшийся денек  
Прояснит много из того,  
Что мне и **милой** невдомек.

(«Про эти стихи»)

Слово *милой* имеет узувальное значение ‘горячо любимый’ (ССРЯ, Т. 6, 506), имеет подчеркнута ласково-интимный характер.

Одной из наиболее регулярных номинаций возлюбленной является прилагательное, образованное на базе причастия – *любимая*.

Любимая, безотлагательно,  
Не дав заре с пути рассесться,  
Ответь чем свет с его подателем  
О ходе твоего процесса.

(«Два письма»)

Даже в случаях, когда возлюбленная лирического героя не отвечает ему взаимной страстью, он избирает иронично-ласкательные номинации:

Солнце грустно сегодня, как ты, –

Солнце нынче, как ты, **северянка**.

(«Все наденут сегодня пальто...»)

Номинации любимой указывают на особенности её восприятия, эмоциональную реакцию от общения, положительную эмоционально-оценочную иллюзию и перлюцию.

Прощай же, пора, моя радость!

Я спрыгну сейчас, проводник.

(«Вокзал»)

Обращения могут подчёркивать противоречивость образа возлюбленной.

Когда от высей сердце екает

И гор колышутся кадила,

Ты думаешь, **моя далекая**,

Что чем-то мне не угодила.

(«Пока мы по Кавказу лазаем...»)

Обращение *далёкая* говорит о том, что любимой нет рядом. Напротив, местоимение *моя* указывает на духовную близость. Употребление притяжательного местоимения *моя* контактно с номинацией возлюбленной является характерной чертой в поэтическом творчестве Б. Пастернака.

Лирический герой даёт высокую оценку внешним качествам возлюбленной:

*Красавица моя, вся стать, Вся суть твоя мне по сердцу...*

(«Красавица моя, вся стать...»). Номинации возлюбленной указывают на акциональную характеристику возлюбленной. Для лирического героя она нежная, царствующая, справедливая, шумная: «*Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла, И сон, как отзвук колокола, смолк*» («Сон»).

**О неженка**, во имя прежних  
И в этот раз твой  
Наряд щебечет, как подснежник  
Апрелю: «Здравствуй!»

(«Из суеверья»)

Будешь – думал, чаял –  
Ты с того утра видеться,  
Век в душе качаясь  
Лилиею, **праведница!**

Спи, **царица Спарты**,  
Рано еще, сыро еще.

(«Елене»)

Характеристика возлюбленной даётся и с опорой на акциональную характеристику лирического героя

Где и ты, моя **забота**,  
Котик лайкой застегнув,  
Темной рысью в серых ботах  
Машешь муфтой в море муфт.

(«Зимнее утро»)

В данном отрывке лирический герой характеризует свою возлюбленную как цель своей жизни, то, с чем связан каждый день его бытия.

Примечательно, что в заголовках стихотворений практически отсутствуют прямые посвящения. Исключение представляет собой только небольшая группа стихов: «Елене», «Как у них», «Лето», «Гроза, моментальная навек», объединённых общим названием-посвящением «Елене» в составе цикла «Сестра моя – жизнь». Во внимание мы не принимаем стихотворения, посвящённые поэтам и др., так как в них не затрагивается любовная тема.

Стихотворения, в которых употребляются номинации возлюбленной, имеют биографическую основу. Так, стихотворение «Вокзал» проникнуто чувством к Иде Высоцкой. Стихотворения «Из суевья», небольшой цикл «Елене» посвящён Елене Виноград. Пастернак обыгрывает имя своей возлюбленной, порождая аллюзии с именем царицы Спарты Елены Прекрасной и героини «Фауста» Гёте. Стихотворение «Красавица моя, вся стать...» написано под влиянием отношений с Зинаидой Нейгауз.

В романе «Доктор Живаго» Юрий Андреевич называет Ларису Фёдоровну: *«Красота моя писаная, княгиня моя, рябинушка, родная кровинушка»*. Номинации возлюбленной соответствуют русской фольклорной традиции. Они указывают на высокую оценку внешности объекта любви, на близость героев. Расставаясь с Ларисой Фёдоровной навсегда, Юрий Андреевич называет её: *«...Краса моя, ...радость моя, бездонная, неисчерпаемая, вечная»*. *«Закатилось моё солнце ясное»*. Данные номинации также указывают на высокую внешнюю оценку возлюбленной, а также на её эмоциональное восприятие, на постоянство и глубину чувства.

Выражение чувства любящего человека осуществляется посредством обращений. Они придают поэтическому творчеству диалоговый характер. Любовь в художественной картине мира не абстрактное чувство, а направленное на конкретный объект. Для стихотворного творчества Б. Пастернака характерно использование нарицательных имён существительных, субстантивированных прилагательных и причастий. Внутренние формы обращений указывают, что для лирического героя важны внешние аспекты в образе возлюбленной. Обращения прозаического текста характеризуются связью с фольклорной традицией.

## Выводы по второй главе

1. Основным средством категоризации в художественной картине мира выступает поэтическое слово, семантика которого обусловлена необычными текстовыми связями с другими лексемами. В сравнении с визуальным значением семантика поэтического слова может варьировать от незначительных изменений (модификации), до кардинальных (мутации). Значение поэтического слова характеризуется суггестивностью.
2. Категоризация знаний осуществляется средствами синонимии, антонимии, партонимии, гиперонимии, которые репрезентируют такие особенности концептуализации, как углубление понятийных аспектов, внесение оценочно-эмотивных смыслов, систематизацию и др. В художественном тексте образные представления могут иметь разную форму репрезентации – посредством образов персонажей, разнообразных тропов. В стихотворном творчестве Б. Пастернака используются как уже известные поэзии образы (Бог, птица, нить, ткань, дышит и т.д.), так и новые. Наиболее регулярны анимические образы. Они помогают передать сложную диалектику любовного чувства, его состояния. Особенно актуальным является образ дождя. Акциональные образы воплощают идею активного, но не направленного действия. Любовь представлена как нечто заполняющее пространство, которое осмысливается как неоформленное, хаотичное. Оценка чувства любви передаётся с опорой на мифологические образы божества и призрака подземного царства. Фетишные образы помогают зрительно представить чувство любви, осмыслить её роль, понять её разрушительную силу. Биоморфные образы направлены на воплощение силы проявления чувства.
3. Важной особенностью выражения представлений о любви в художественной картине мира Б. Пастернака является иносказательность, аллегоричность. Объективация чувства, его объекта осуществляется с опорой на образы природы, которые позволяют выразить эротический

аспект любви. Поэтические зарисовки отражают, с одной стороны, замещение состояний человека образами природы, с другой – приписывание природе антропных признаков.

4. Главным лексико-грамматическим средством концептуализации любви является глагол. Парадигма времени помогает передать такие признаки любви, как «быстротечность», «мечты», «соответствие моменту жизни».

5. Экспликация чувства любящего человека осуществляется посредством обращений, номинирующих объект любви. В нём для лирического героя важны внешние характеристики. Обращения и номинации возлюбленной придают поэтическому творчеству диалоговый характер. Любовь в художественной картине мира не абстрактное чувство, а направленное на конкретный объект. Обращения прозаического текста характеризуются связью с фольклорной традицией.



## Глава 3

### Специфика концептуализации любви в художественном творчестве Б.Л. Пастернака

#### 3.1. Особенности объективации концептуальных связей

Поэтический дискурс характеризуется как неинституциональный, личностный (Карасик, 2002, 285). Субъектом, продуцирующим дискурс, является мастер слова. Дискурс можно охарактеризовать как множество процессов вербализации концептов, структурирующих картину мира творящего субъекта. И.И. Чумак-Жунь даёт следующее определение генерирующему дискурс субъекту: «Поэтическая языковая личность – это личность, для которой характерны креативная прагматика, эстетическая мотивировка (прагматический уровень), образное мышление, воображение, или творческая фантазия (когнитивный уровень); креативная речемыслительная деятельность, обусловленная поэтической формой (речевой (лингвистический) уровень). Автор – это центр творческой энергии текста» (Чумак-Жунь, 2009, 186). Тем самым исследователь подчёркивает, что поэтическая языковая личность отличается своим лексиконом, прагматиконом, картиной мира, то есть по-особому мыслит и воплощает свои идеи.

Как и любой дискурс, поэтический можно охарактеризовать в трёх измерениях: синтагматическом, семантическом, парадигматическом.

Синтагматическое измерение дискурса представлено понятием интрадискурса, то есть дискурса, функционирующего по отношению к себе самому: что говорилось раньше, что говорится сейчас («Квадратура...», 1999, 46). Так, концепт «Любовь» в художественной картине мира Б.Л. Пастернака является эволюционным: он был актуальным для поэта на протяжении всей творческой жизни. Основной вектор изменения особенностей концептуализации мы определили бы так:

от языческой стихии к христианской. Если в раннем творчестве для поэта были актуальны анимические образы, то для более позднего характерны христианские мотивы, что особенно ярко отражено в романе «Доктор Живаго».

Семантический аспект дискурса представляет система ценностей, которые определяют отбор жизненного материала, его интерпретацию, подачу. Важно заметить, что система ценностей поэта формируется под влиянием общественных интересов. Социум подсказывает художнику, о чём следует говорить, как говорить, о чём молчать. Это не означает, что мировоззрение автора отождествляется с общественным: его точка зрения может не совпадать с общепринятой, ввиду чего произведения могут быть не допущены до широкого читателя властью и цензурой. Заметим, что для Б.Л. Пастернака тема любви была ведущей на протяжении всего творчества. Все художественные концепты имеют высокий рейтинг и отражают ключевые ценности поэта, поскольку их выбор для художественной объективации уже является свидетельством важности для личности художника. И.И. Чумак-Жунь предлагает выделять следующие аспекты смысла в поэтическом дискурсе «1) концептуальную составляющую – информацию о модели мира автора, его когнитивных структурах, концептосфере; 2) эстетическую информацию об особенностях художественного поэтического сообщения, отражающую реальный мир в образной форме с позиций эстетического идеала автора; 3) эмотивную составляющую, включающую информацию об эмоциональном состоянии поэта, его чувствах при создании стихотворения». (Чумак-Жунь, 2009, 49).

Прагматическое измерение поэтического дискурса проявляет себя в тех интенциях, которые пытается донести поэт до своего читателя. В.И. Карасик так характеризует назначение художественно-ориентированного общения: «раскрыть себя». (Карасик, 2002, 291). В отношении творчества Б.Л. Пастернака можно сказать, что важной интенцией творчества в отношении концептуализации любви была мысль том, что любовь

является главной ценностью для человека, жизнь подчиняется законам любви, любовь определяет полноту, смысл человеческой жизни.

По мнению И.И. Чумак-Жунь, «Смыслообразующим источником любого дискурса является *дискурсообразующий* или *апериорный концепт*, сформированный путем обобщения чувственного опыта и непосредственных операций с предметами. Это опорный концепт (макроконцепт), вокруг которого концентрируются родственные по смыслу субконцепты. Являясь когнитивной пресуппозицией существования поэтического дискурса, дискурсообразующий поэтический концепт, подобно тонко чувствующему камертону, настраивает языковое сознание поэта на полисимфоническое по своей сути поэтическое мышление, в результате осуществления которого и появляется поэтический текст». (Чумак-Жунь, 2009, 166). Мнение исследователя мы хотели бы уточнить: дискурс порождает не один, а несколько концептов, формирующих тематическое своеобразие творчества поэта.

В русистике является уже общепринятым понимание того, что концепты в сознании языковой личности формируют сложные динамичные структуры, которые принято называть концептуальными системами, картинами мира, тезаурусами, идеосферами и т.д. (Лотман, Лихачёв, Кубрякова, Алефиренко, Болдырев, Карасик, Токарев и др.). Г.В. Токарев отмечает: «Каждый индивид характеризуется своей концептуальной системой, частично данной ему врождённо, частично – сформированной в результате познания окружающей действительности» (Токарев, 2004, 13). В нашей работе мы будем использовать термин концептосфера, под которым понимаем сложившуюся в сознании языковой личности совокупность концептов. На протяжении жизни человека концептосфера изменяется: возможно, расширение объёма концептов, уменьшение или увеличение степени их актуализации и т.д. Данные процессы происходят под влиянием жизненного опыта. Д.С. Лихачёв пишет: «Между концептами существует связь, определяемая

уровнем культуры человека, его принадлежностью к определённому сообществу людей, его индивидуальностью. Одна концептосфера может сочетаться с другой – скажем, концептосфера русского языка в целом, но в ней концептосфера инженера-практика, а в ней концептосфера семьи, а в ней индивидуальная концептосфера. Каждая из последующих концептосфер одновременно сужает предшествующую, но и расширяет её» (Лихачёв, 1997, 282). Для нашего исследования небезынтересен вопрос соотношения концептосферы поэта и героя.

И.И. Чумак-Жунь дифференцирует понятия поэтической языковой личности и языковой личности поэта: «Поэтическая языковая личность (*Ното poeticus*) – уникальный тип языковой личности со специфической смысловой структурой сознания, которое может воплощаться в двух ипостасях – автора и адресата (поэта и читателя). Понятие *поэтическая языковая личность* следует отграничить от понятия *языковая личность поэта*. Если последняя номинация включает представление об особенностях языковой личности *отдельного* поэта (Ф. Тютчева, С. Есенина, В. Маяковского), то в сочетании ***поэтическая языковая личность*** содержится представление об ***особенностях языковой личности как носителя образного поэтического мышления*** (миропонимания), специфика которого обусловлена эстетической функцией поэтической речи». (Чумак-Жунь, 2009, 31). Как видим из приведённого определения, важным дифференцирующим принципом является отношение к образному мышлению. Однако в предложенной системе мы усматриваем некоторые противоречия. Если поэтической языковой личности свойствен вышеназванный принцип, то он проецируется и на личность отдельного поэта (этот принцип генерирован личностью поэта), которая трактуется как одна из её разновидностей.

По нашему мнению, являясь производной от концептосферы поэта, концептосфера героя (персонажа) характеризуется фрагментарностью. В неё включаются наиболее актуальные для мастера слова ментальные

категории. Концепты поэта проходят через эстетические фильтры, они включают только те аспекты знания, которые получают конкретно-художественную, образную репрезентацию. Концептосфера художественного произведения двухуровневая: первый уровень формируют знания героев текста, второй – ментальные структуры создателя текста. И.И. Чумак-Жунь отмечает: «Поэтическая картина мира как субъективный образ объективного мира зарождается и существует в глубинных слоях психики писателя, как правило, скрытых от самонаблюдения. К таким слоям относятся области подсознания и сверхсознания. Каждая индивидуально-авторская картина мира всегда представляет национально-культурное видение действительности, смысловое конструирование мира в соответствии с художественной «логикой» построения поэтического текста, отражающего поэтическую картину мира автора» (Чумак-Жунь, 2009, 33).

Как говорилось выше, концептосфера представляет собой структуру, из чего следует, что она выстраивается по определённым законам. В науке общее признание получила полевая модель концептосферы, при которой выделяют центр и периферию (Попова, Стернин, Токарев и др.). Г.В. Токарев отмечает: «В центровую часть входят наиболее актуальные, имеющие высокий социальный рейтинг концепты» (Токарев, 2004, 14). Периферию составляют менее значимые для языковой личности ментальные сущности. Структурирование концептосферы осуществляется с опорой на связи между ними. Ведущим средством репрезентации концептосферы является лексико-семантическое поле, объединяющее слова разных частей речи, имеющих тождественные семы, например, 'испытывать влечение к кому-л.'. Теория поля разрабатывалась в работах Й. Трира, Г. Ипсена, А.А. Уфимцевой, Г.С. Щура, Ю.Н. Караулова. Лексико-семантическое поле структурировано лексико-семантическими группами, объединениями лексико-семантических вариантов, имеющих тождественную архисему, например 'субъект, испытывающий влечение к

кому-либо', 'объект, испытывающий влечение к кому-либо' и др. Проблема семантических отношений в рамках поля полностью решена современной лингвистикой. К данным видам отношений относят тождество, оппозитивность, отношения части и целого, рода и вида, семантической производности и ассоциативности (Алефиренко, Никитин, Кобозева, Кронгауз, Новиков, Токарев и др.). Во второй главе мы обращались к проблеме вербальной репрезентации концептуальных связей. На этом этапе исследования мы рассмотрим семантические отношения между словами как репрезентации связей между разными концептами. Сделаем их краткий обзор.

Л.М. Васильев даёт следующее определение антонимической группы: «Она состоит обычно из двух частей (субпарадигм), члены которых ... противопоставлены друг другу по каким-либо противоположным, полярным (положительным и отрицательным) компонентам значений, относящихся к одному и тому же признаку...» (Васильев, 1990, 131). Таким образом, антонимы объективируют лингвистически отрефлектированные противопоставленные отношения между концептами. Можно сказать, что данный вид связей магистрально определяет структуру концептосферы, разделяя её на две части, каждая из которых, отрицая другую, способствует её более полному осмыслению. Антонимическая парадигма любовь / нелюбовь в художественном творчестве Б. Пастернака имеет контрарный характер: выделено среднее звено *безлюбие*. Контрарный характер оппозиции представлен и в общенародной культуре, однако среднее звено вербализовано иными словами: *безразличие, равнодушие*. Характерно, что концептуализация осуществляется как в рамках одного концепта «Любовь», то есть осмысление противоположных состояний происходит с опорой на концептуальные признаки любви, так и средствами разных концептов: «Любовь» / «Ненависть». Ср.:

Но с нынешней ночи во всём моя ненависть

Растянutosть видит, и жаль, что хлыста нет.

(«Разрыв»)

В общенародной культуре оппозиция любви формируется содержательными ресурсами концепта «Ненависть». Ср.: *от любви до ненависти один шаг*.

Важный структурирующий характер имеют гиперо-гипонимические отношения. М.А. Кронгауз предлагает определять гипонимию «как отношения между частным и общим понятиями» (Кронгауз, 2005, 147). Данный вид отношений в большей мере отражает научный, классификационный подход к построению концептосферы, поскольку он предполагает учёт равноположенных смысловых признаков концепта, которые определяют тот или иной уровень классификации. Для ключевых слов концепта «Любовь» *чувство*, *страсть* гиперонимом является слово *чувство*:

Когда строку диктует чувство,

Оно на сцену шлёт раба,

И тут кончается искусство,

И дышат почва и судьба

(«О, знал бы я, что так бывает...»)

Партитивные отношения трактуются как отношения, связывающие имя одного объекта с именами его составных частей (Кобозева, 2000, 104). Н.В. Никитин указывает: «Партитивные отношения отражают иерархию связей (взаимодействий, зависимостей) вещей» (Никитин, 1988, 88-89). Данные отношения способствуют детализации компонентов концептосферы. Любовь рассматривается как составная часть содержательно более сложных концептов «Мироздание», «Судьба», «Вечность» и др.

Ю.Д. Апресян даёт следующее определение синонимии: «Синонимами обычно считаются слова с совпадающими или близкими значениями и частично совпадающей сочетаемостью, способные замещать

друг друга в некоторых контекстах» (Апресян, 1995, Т. 1, 200). Семантическая близость отражает смысловые отношения тождества, которое может быть как полным, так и частичным. Синонимические отношения репрезентируют различные оттенки смыслов, тем самым они насыщают концептуальную картину мира. Важно заметить, что в поэтической картине мира отождествляются смыслы, которые в узуальном представлении не имеют очевидных сходных признаков. Поэтому в данном случае мы имеем дело с квазисинонимией. Так, в поэтической картине мира Пастернака любовь отождествляется с творчеством, верой и т.п.

Системные отношения между языковыми единицами вербализуют особенности отношений между концептами. М.В. Никитин предлагает классификацию концептуальных связей, кладя в основу онтологический принцип. Связи, отражающие реальные «зависимости, взаимодействия между вещами, между частью и целым, между вещью и признаком, между признаками», он предлагает называть импликационными (Никитин, 1988, 104). Связи, являющиеся результатом мыслительных операций, – он называет классификационными. Полагаем, что такую классификацию можно принять условно, так как в некоторых случаях трудно охарактеризовать отношения между явлениями, определённые бытием и сознанием. Так, партитивные отношения определяются как природой предмета, так и работой сознания.

З.Д. Попова и И.А. Стернин предлагают выделять концептуальные отношения сходства, различия, иерархии (Попова, Стернин, 2001, 18). Данная классификация, на наш взгляд, нуждается в конкретизации. Так, отношения синонимии как репрезентанты соответствующих концептуальных связей, одновременно могут быть охарактеризованы и как сходные, и как различающиеся. В.Б. Гольдберг (2000) выделяет отношения пересечения, близости, совмещения, контраста, включения. Считаём данную классификацию противоречивой, поскольку одно и то же



лексико-семантическое явление, например синонимия, может быть охарактеризовано одновременно и как пересечение, и как близость, и как совмещение. Ю.Н. Караулов при характеристике концептуальных связей предлагает учитывать логические отношения между понятиями, выделяя эквивалентные (пересечение), привативные (включение), дизъюнктивные оппозиции (не имеющие общего) (Караулов, 1976, 211). В дополнение к данному списку отношений Г.В. Токарев выделяет отношения «совмещения, или тождества, когда один концепт отождествляется, квалифицирует другой» (Токарев, 2004, 16).

Рассмотренные нами лексико-семантические отношения могут репрезентировать следующие концептуальные связи: синонимия – отношения тождества и пересечения; антонимия, партонимия, гипонимия, семантической производности – отношения включения, ассоциативные отношения – отношения пересечения.

Г.В. Токарев предлагает характеристику концептуальных отношений с точки зрения их релевантности средствам объективации и плотности номинации. Так, если концептуальные связи могут быть выражены воспроизводимой языковой единицей (словом, устойчивым выражением), они являются релевантными. Если количество репрезентантов данных отношений имеет высокие показатели, то данные связи можно охарактеризовать как насыщенные.

Таким образом, многообразные представления, отражённые художественными текстами, находят своё воплощение в художественных картинах мира. Они не идентичны тезаурусу общенародной культуры, поскольку отражают уникальную творческую аксиологию. Художественная картина мира имеет сложную структуру: в неё включены, с одной стороны, смыслы, приписываемые героям, с другой – стоящие за ними идеи автора текста. Концепты связаны определёнными видами отношений, среди которых выделяются привативные, эквивалентные, дизъюнктивные, тождественные отношения, которые репрезентируются

разнообразными семантическими связями: антонимией, синонимией, гиперо-гипонимией, партонимией. В зависимости от средств репрезентации концептуальные отношения можно охарактеризовать по степени насыщенности.

### 3.2. Концептуализация любви в творчестве Б. Пастернака

Среди облигаторных признаков концепта «Любовь» С.Г. Воркачѳв называет следующие: «ценность», «положительность», «центральность», «немотивированность выбора объекта», «индивидуализированность объекта» (Воркачѳв, 2007, 49). Исследователем были выявлены аспекты осмысления любви в поэтическом дискурсе. Среди них: «уникальность / индивидуальность предмета», «центральность предмета любви», «высокая оценка чувства», «стремление к близости, единению», «таинственность», «невыразимость», «самоотдача», «готовность прощать», «неподконтрольность», «установка на невозможное», «ограниченная ресурсность», «зависимость», «гармоничность», «гедоничность», «агонистичность», «амбивалентность», «чувственность», «физическое страдание», «мука», «болезнь», «безумие, душевное расстройство», «сон», «гипноз», «наваждение», «беспокойство», «опасения», «смерть» (Воркачѳв, 2007, 82-88). Рассмотрим, какие признаки актуализируются при концептуализации любви в поэзии Б. Пастернака. Давая оценку теме любви в творчестве Б. Пастернака, Д. Малѳваная отмечает: «Пастернак созвучен Прусту, для которого любовь как всеобщий закон бытия является центральным предметом исследования... с целью понять, а значит, создать своё «я»» (Малѳваная, 2009, 77). Своеобразие содержания темы любви заключается, по мнению И. Захариевой, в подчѳркнутом эротизме: «Критики не пытались сформулировать главную тему раннего Пастернака. Это была словесно закодированная, непривычная для русской поэзии тема созревающей мужской страсти – ее потенциалов и претворений. Яркая

новизна стилистики отличала развитие любовной тематики в его стихах. (Захариева, 2007, 112).

По мнению поэта, слово *любовь* не может передать многогранности данного чувства: *«Пошло слово любовь...»*. («Без названия»). Для выявления концептуальных составляющих рассмотрим контексты, в которых раскрываются слоты фрейма «Любовь». Выявленные ментальные структуры внесём в качестве переменных в пропозициональную схему «Любовь есть X».

Концептуализация любви осуществляется с опорой на сложную философскую категорию времени. Любовь сопровождает человека с детства. Детская любовь эталонна. Её сложно сопоставить по силе с другим чувством. Она чистая и искренняя. *«Любить самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции, – дело наших сердец, пока мы дети»* («Охранная грамота»). Любовь помогает человеку повзрослеть, состояться: *«Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить»* («Охранная грамота»).

Противоречивые характеристики времени: с одной стороны, быстротечность, с другой – константность, континуальность, помогают поэту выразить многогранность данного чувства.

Любовь вечна и нетленна:

Следы любви самоотверженной

Не подлежат уничтоженью.

(«Смерть сапёра»)

И я б хотел, чтоб после смерти,

Как мы замкнёмся и уйдём,

Тесней, чем сердце и предсердье,

Зарифмовали нас вдвоём.

(«Любимая, – молвы слащавой»)

Но он был любим. Ничего

Не может пропасть.

(«Но он был любим»)

И полусонным стрелкам лень  
Ворочаться на циферблате,  
И дольше века длится день,  
И не кончается объятье.

(«Единственные дни»)

В стихотворении «Мне в сумерки ты всё – пансионеркою» утверждается непреходящность любви. Любовь не подчиняется времени, её нельзя забыть. Лирический герой цепляется за свои воспоминания: *«Движенье помнишь? Помнишь время? Лавочниц? Палатки? Давку? За разменом денег Холодных, звонких, – помнишь, помнишь давешних Колоколов предпраздничных гуденье?»*.

Лирический герой призывает ценить время, поскольку любовь дана молодым.

Ведь не век, не сроду лето бьёт ключом.  
Ведь не ночь за ночью низкий рёв гармоник  
Поднимаем с пыли, топчем и влечём.

...

Я слышал про старость. Страшны прорицанья!

...

Расколышь же душу!»

(«Воробьёвы горы»)

Страстное влечение к любимой отождествляется с нетерпением: *«...А ты – прекрасна, Вся как день, как нетерпенье»* («Mein Liebchen? Was willst du noch mehr?»).

Ожидание встречи с любимой, нетерпенье лирический герой сопоставляет с морской бурей, штормом.

Увижу ли опять её?  
До поезда ведь час. Конечно!  
Но этот час объят апатией

Морской, предгромовой, кромешной.

(«Мучкап»)

Так, несмотря на динамичность, быстротечность любви, она оставляет вечный след.

Как будто бы железом,  
Обмокнутым в сурьму,  
Тебя вели нарезом  
По сердцу моему

И в нём навек засело  
Смиренье этих черт...

(«Доктор Живаго». «Свидание»)

Время проявляется в любви. Это чувство определяет его ценность. Для любящих людей самым важным является время, проведённое вдвоём.

Море им по колено,  
И в безумье своём  
Им дороже вселенной  
Миг короткий вдвоём.

(«Вакханалия»)

Лирический герой ценит время, проведённое вдвоём с любимой. В эти мгновения любящие не замечают течения времени:

Мы сядем в час и встанем в третьем,  
Я с книгою, ты с вышиваньем,  
И на рассвете не заметим,  
Как целоваться перестанем....

(«Доктор Живаго». «Осень»)

Лирический герой утверждает мимолётность любви, её быстротечность, сравнивает её с удивленьем. Любовь «не длится», она как неосуществившаяся мечта, всё время удаляется: *«Так, значит, и впрямь всю жизнь удаляется, а не длится Любовь, удивленья мгновенная дань?»*

Жизнь, время для поэта измеряются чувством: *«Чудо жизни – с час»* («Образец»). Жизнь проходит в поисках своей любви:

Что незнакомой мальвою  
Вёл, как слепца, меня,  
Чтоб я тебя вымаливал  
У каждого плетня.

...

Но мы умрём со спёртостью  
Тех розысков в груди

(«Образец»)

Перебирая годы поименно,  
Поочерёдно окликаю тьму,  
Они пророчить станут перемену  
Дождю, земле, любви – всему, всему...

(«Петухи»)

Любовь останавливает течение времени. Для любящих открывается вселенная. Эти смыслы отражены в стихотворении «Сложив вёсла». Уже само название стихотворения передаёт идею приостановки движения, исключения из потока времени. *«Это ведь значит – века на пролёт Ночи на щёлканье славок проматывать»*. Идею вечности выражают слова *звёзды, небосвод: «...Губы и губы на звёзды выменивать! Это ведь значит – обнять небосвод...»*.

Любовь трактуется как атрибут будущего: *«Оттого, что уже одна заметность настоящего есть будущее, будущее же человека есть любовь»* («Охранная грамота»).

Эта же мысль выражена в стихотворении «Уроки английского»: любовь обращена во вселенную. Только любовь оставляет свой след на земле.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,  
Входили с сердца замираньем,

В бассейн вселенной, стан свой любящий

Обдать и оглушить мирами.

Осознать мирозданье человек способен только через любовь. Тем самым любовь – ключ к пониманию законов мироустройства.

И сады, и пруды, и ограды,

И кипящее белыми воплями

Мирозданье – лишь страсти разряды,

Человеческим сердцем накопленной.

(«Определение творчества»)

И, напротив, осмысление истинного чувства возможно на фоне вечности, мироздания:

Когда от высей сердце ёкает

И гор колышутся кадила,

Ты думаешь, моя далёкая,

Что чем-то мне не угодила.

(«Пока мы по Кавказу лазаем...»)

Увековечивает любовь поэзия:

И я б хотел, чтоб после смерти,

Как мы замкнёмся и уйдём,

Тесней, чем сердце и предсердье,

Зарифмовали нас вдвоём.

(«Любимая, – молвы слащавой»)

В стихотворении «Давай ронять слова...» лирический герой утверждает, что законы мироздания подчинены законам любви:

Ты спросишь, кто велит,

Чтоб губы астр и лилий

Сентябрьские страдали?

Чтоб мелкий лист раки

С седых кариатид

Слетал на сырость плит

Осенних госпиталей?  
Ты спросишь, кто велит?  
– Всесильный Бог деталей,  
Всесильный Бог любви,  
Ягайлов и Ядвиг.

По мнению лирического героя, мироустройство в руках женщины.  
Он восхищается силой женского характера:

Что сравнится с женскою силой?  
Как она безумно смела!  
Мир, как дом, сняла, заселила,  
Корабли за собой сожгла.

(«Город»)

С какими категориями лирический герой отождествляет любовь?  
Какие лингвокогнитивные конструкторы помогают осмыслить этот сложный феномен?

Отождествление любви с жизнью отражено в стихотворении «Кругом сменяющейся ватой...»: «...*Ты стала настолько мне жизнью*».

Любовь и жизнь неотделимы. Любовь даёт вкус жизни.

Как усыпительно – жить!  
Как целоваться – бессонно!

(«У себя дома»)

Законы жизни определены законами любви: такова идея стихотворения «Единственные дни».

И любящие, как во сне,  
Друг к другу тянутся поспешней,  
И на деревьях в вышине  
Потеют от тепла скворешни.

И полусонным стрелкам лень  
Ворочаться на циферблате,



И дольше века длится день,

И не кончаются объятия.

Жизненная сила любви помогает лирическому герою оживить фотографию: услышать смех, хруст запястий своей любимой.

Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет,

У которой суставы в запястьях хрустят,

Той, что пальцы ломает и бросить не хочет...

(«Заместительница»)

Любовь даёт человеку жизненные силы, она для него опора.

Ты – благо гибельного шага,

Когда житьё тошней недуга,

А корень красоты – отвага,

И это тянет нас друг к другу.

(«Доктор Живаго». «Осень»)

Любовь трактуется поэтом как полёт. Любящие уподобляются птицам. В стихотворении «Я рос. Меня, как Ганимеда...» лирический герой утверждает, что преходящность времени противостоит постоянству любви.

Но разве мы не в том же небе?

На то и прелесть высоты,

Что как себя отпевший лебедь,

С орлом плечо к плечу и ты.

Любовь – это путь, который любящие должны пройти вдвоём.

Обоим надлежит отныне

Пройти его во весь объём,

Как рашпилем, как краской синей,

Как брод, как полосу вдвоём.

(«Я рос. Меня, как Ганимеда...»)

Любовь – это бессонница: *«Я тоже любил, и дыханье Бессонницы раннюю ранью Из парка спускалось в овраг...»*.

Любовь осмысляется как болезнь, которую ничем невозможно вылечить: *«Увы, любовь! Да, это надо высказать! Чем заменить тебя? Жирами? Бромом?»* («Мне в сумерки ты всё – пансионеркою»).

О ангел залгавшийся, – нет, не смертельно  
Страданье, что сердце, что сердце в экземе!

(«Разрыв»)

Любовь отождествляется с молитвой: *«Казалось, не люблю, – молюсь»* («Имелось»).

Любовь осмысляется как сон:

Казалось, древность счастья облетает,  
Казалось, лес закатом снов объят.  
Счастливые часов не наблюдают,  
Но те, вдвоём, казалось, только спят

(«В лесу»)

Любовь – это дурман, хмель. Любовь осмысляется не только как духовное, но и как физическое единение любящих:

Под раkitой, обвитой плющом,  
От ненастья мы ищем защиты,  
Наши плечи покрыты плащом,  
Вкруг тебя мои руки обвиты.

Я ошибся. Кусты этих чащ  
Не плющом перевиты, а хмелем.  
Ну так лучше давай этот плащ  
В ширину под собою расстелем.

(«Доктор Живаго». «Хмель»).

Любовь для поэта – свет.

Я больше всех удач и бед  
За то тебя любил,  
Что пожелтелый белый свет

С тобой – белей белил.

(«Не трогать»)

В любви подчёркиваются физические характеристики: она материализована.

Любовь связана с зрительным ощущением: *«И память – в пятнах икр и щёк, И рук, и губ, и глаз»* («Не трогать»).

Любовь осмысливается как нечто звучащее, не поддающееся логике, назидательное.

Но забывалось, и в плену беседы  
То громкое, что крепло с каждым днём,  
Овладевало ими напоследок  
И сделанное ставило вверх дном.

Оно распоряжалось с самодурством  
Неразберихой из неразберих  
И проливным и краткосрочным курсом  
Чему-то переучивало их.

(«Спекторский»)

Любовь заполняет всё пространство:

Ты здесь, мы в воздухе одном  
Твоё присутствие, как город...

(«Ты здесь, мы в воздухе одном...»)

Пусть вьюга с улиц улюлю, –  
Вы – радугой по хрусталою,  
Вы сном, вы – вестью: я вас шлю,  
Я шлю вас, значит, я люблю

(«Стихи мои, бегом, бегом»)

Любовь отождествляется с творчеством. Для лирического героя любить – значит творить, и наоборот: *«Сон и совесть, и ночь, и любовь оно»* («Определение творчества»).

Поэт выражает свою любовь в творчестве, в стихах, в музыке: *«И в рифмах дышит та любовь, Что тут с трудом выносятся...»*, *«Всё рвётся музыкою стать, И вся на рифмы просится...»* («Красавица моя, вся статья...»).

Когда строку диктует чувство,  
Оно на сцену шлёт раба,  
И тут кончается искусство,  
И дышат почва и судьба

(«О, знал бы я, что так бывает...»)

Любовь отождествляется с молитвой, сокровенным, глубоко личным состоянием, связанным с обращением к Богу: *«Казалось, не люблю, молюсь...»* («Имелось»).

Творчество лирический герой осмысляет с опорой на образы плотской любви:

Я вместе с далью падал на пол  
И с нею ввязывался в грех.

...

По барабанной перепонке  
Несущихся, как ты, стихов  
Суди, имею ль я ребёнка,  
Равнина, от твоих пахов

(«Двадцать слов с предисловием»)

И. Захариева отмечает: «В словесной символике Пастернака вариативное словосочетание «Весна в висках стучится» служит выражением пробуждающегося эротического инстинкта, поэтической формулой волнения крови. Инстинкт описан как потребность близости родственного существа. Фигуративный образ открывающейся двери выражает избавление от одиночества («Пока заплакавшие дверцы // Не свергнут запустений гнет»). Душа не терпит «сумерек без гула и отдачи». «Какая горячая кровь у сумерек...» представляет строку-рефрен

одноименного стихотворения. Концепт сумерки обозначает пространство благоволения страстям – в нем, словно, источается нега, чувственная освобожденность. ... Признание одержимости любовью в качестве основного закона жизни концентрирует смысл двух поэтических книг – «Поверх барьеров» и «Сестра моя – жизнь». В лирике раннего Пастернака редуцирован завет русской нравственной философии созерцать сердцем, видеть любовь. Человеческая страсть осмыслена им как формирующая сила мира. Русский Эрос был запечатлен в стихотворной диалогии о любви с основательностью и талантом художника, психолога, философа, музыканта и литератора в одном лице». (Захариева, 2007, 112).

Любовь осмысляется как самообман: *«Мы не жизнь, не душевный союз, – Обоюдный обман обрубаем»* («Не волнуйся, не плачь, не труди...»).

Любовные отношения лирический герой характеризует как нечто непонятное, в котором он стремится разобраться:

Во всём мне хочется дойти  
До самой сути.

В работе, в поисках пути,  
В сердечной смуте.

Всё время схватывая нить  
Судеб, событий,  
Жить, думать, чувствовать, любить,  
Свершать открытья.

(«Во всём мне хочется дойти»)

Страсть осмысляется как нечто греховное, отступающее от закона, динамичное, персонализированное, непредсказуемое, но в то же время закономерное.

О беззаконьях, о грехах,  
Бегах, погонях,

Нечаянностях впопыхах,  
Локтях, ладонях.

Я вывел бы её закон,  
Её начало,  
И повторял её имён инициалы.

(«Во всём мне хочется дойти»)

Страсть связана с высочайшим напряжением и полной самоотдачей:

Достигнутого торжества  
Игра и мука –  
Натянутая тетива  
Тугого лука.

(«Во всём мне хочется дойти»)

Переживание чувства любви связано с сильным физиологическим потрясением: *«Как то, что даже антресоль При виде плеч твоих трясло»* («Попытка душу разлучить»).

Чувство любви конкретизируется в объекте, на который оно направлено.

Образ возлюбленной сопоставляется с мыслью о мироздании:

Ты вся, как мысль, что этот Днепр  
В зелёной коже рвов и стёжек,  
Как жалобная книга недр  
Для наших записей расхожих...

(«Ты здесь, мы в воздухе одном»)

Возлюбленная осмысливается как опора, друг.

Не волнуйся, не плач, не труди  
Сил иссякших и сердца не мучай.  
Ты жива, ты во мне, ты в груди.  
Как опора, как друг и как случай.

(«Не волнуйся, не плач, не труди»)

Встречу с любимой лирический герой воспринимает как счастливый случай.

Возлюбленная для лирического героя загадочна, её понимание равносильно осмыслению предназначения жизни. Красота любимой видится лирическому герою в её простоте.

А ты прекрасна без извилин,  
И прелести твоей секрет  
Разгадке жизни равносильна.

(«Любить иных – тяжёлый крест...»)

Любимая сопоставляется со словарём славы:

А ты – подспудной тайной славы  
Засасывающий словарь.

(«Любимая – молвы слащавой...»)

Тем самым лирический герой подчёркивает, что в любви можно найти всё.

Поэт восхищается как внутренним миром, так и внешностью возлюбленной: «...*Вся статья, Вся суть твоя мне по сердцу...*» («Красавица моя, вся статья...»).

Возлюбленная для героя отождествляется с радугой, сном, вестью:

Вы – радугой по хрустально,  
Вы – сном, вы – вестью, я вас шлю,  
Я шлю вас, значит, я люблю...»

(«Стихи мои, бегом, бегом...»)

Любящие люди представляют одно целое. Они понимают друг друга без слов.

Не зная ваших строф,  
Но полюбив источник,  
Я понимал без слов  
Ваш будущий подстрочник.

(«Из летних записок»)

Этот аспект концептуализации любви находит следующее философское объяснение: «Чем больше его отрывается от предписываемого себе центрального положения в мире и находит свою онтологическую общность с другими людьми, входя с ними в отношение обмена, тем сильнее он испытывает сгущённость бытия и осознаёт его смысл» (Цимборска-Лебода, 2004, 48).

Восприятие женщины героем даётся прежде всего на материальном уровне: как часть мужчины, как его сердцебиение:

О женщина, твой вид и взгляд  
Ничуть меня в тупик не ставят.

Ты вся – как горла перехват,  
Когда его волнение славит.

Ты создана как бы вчерне,  
Как строчка из другого цикла,  
Как будто не шутя во сне  
Из моего ребра возникла.

И тотчас вырвалась из рук  
И выскользнула из объятий,  
Сама – смятение и испуг  
И сердца мужского сжатье.

(«Ева»)

В итоговом цикле стихов «Когда разгуляется» в стихотворении «Женщины в детстве» поэт подводит своеобразный итог любовной истории жизни. Мир женщины представляется лирическому герою как особая «женская стихия», страсть осмысливается как наука, проявление любовного чувства как подвиг.

Чтоб впоследствии страсть, как науку,  
Обожанье, как подвиг, постичь



Любить – значит познавать себя и окружающий мир:

Не бойся снов, не мучься, брось.

Люблю и думаю и знаю.

(«Пока мы по Кавказу лазаем...»)

Любовь женщины поражает лирического героя своей силой и смелостью:

Что сравнится с женскою силой?

Как она безумно смела!

Мир, как дом, сняла, заселила,

Корабли за собой сожгла

(«Эпические мотивы. Город»)

Лирический герой благодарен каждой женщине, встретившейся на его пути.

Всем им, вскользь промелькнувшим где-либо

И пропавшим на том берегу,

Всем им, мимо прошедшим, спасибо, –

Перед ними я всеми в долгу.

(«После грозы»)

Лирический герой отпускает свою возлюбленную: *«...ты свободна. Я не держу. Иди, благотвори. Ступай к другим».*

И в то же время он не отделяет себя от любимой:

И провести границы

Меж нас я не могу

(«Доктор Живаго». «Свидание»)

Лирический герой полностью находится во власти возлюбленной:

Грех думать – ты не из весталок:

Вошла со стулом,

Как с полки жизнь мою достала

И пыль обдула

(«Из суеверья»)

В минуты размолвок с любимой лирический герой обращается к ней с просьбой слушать свою душу, быть верным своему чувству:

Не вводи души в обман,

Оглуши, завесь, забей.

...

Обличи, скажи, что лжёт

Лжесвидетельство любви.

Холодность возлюбленной лирический герой сравнивает с гарью на солнце, весенней гнилью: «Гарь на солнце под замком, Гниль на веснах *взаперти*». («Дик приём был, дик приход»).

Для вербализации идеи любви поэт обращается к прецедентным текстам, подкрепляя свои мысли интертекстуальными связями:

- к роману Ж. Бедье о Тристане и Изольде,:

А в саду, где из погреба, со льду,

Звёзды благоуханно разохались,

Соловьём над лозою Изольды

Захлебнулась Тристанова захолодь.

- к роману И.В. Гёте «Страдания юного Вертера»:

Уже написан Вертер,

А в наши дни и воздух пахнет смертью...

(«Разрыв»)

- к трагедии У. Шекспира «Гамлет»: стихотворение «Уроки английского» и др.

Актуализация внимания на данном тексте помогает автору выразить смыслы вечной, неподдающейся влиянию земных разрушительных сил любви.

В поэтическом творчестве Б. Пастернака передаётся сложное движение чувства, изменение состояния любящего. В стихотворении «Марбург» отражена диалектика переживания лирическим героем отказа. Схематично это состояние можно передать так: душевное волнение,

выражаемое в дрожи («Я трясся. Я сделал сейчас предложенье...»), → желание наложить на себя руки («Инстинкт прирождённый, старик подхалим, Был невыносим мне. Он крался бок о бок И думал: «Ребятня зазноба, За ним, К несчастью, придётся присматривать в оба», → мысли о любимой, намерение вернуться и всё повторить («(Как ты хороша!) – этот вихрь духоты...») → переживание отказа, понимание, что нужно вернуться к обычной жизни («Шагни, и ещё раз», – твердил мне инстинкт», «Научишься шагом, а после хоть в бег») → бессонница, тоска, одиночество («Ведь я как грамматику Бессонницу знаю»).

Диалектику любви передаёт стихотворение «Любить, – идти, – не смолкнул гром...». Лирический герой не может находиться наедине со своим чувством. Душевные метания передаются описанием противоречащих действий: *немее* – *поёт*, *живёт* – *умирает*, *уходит* – *возвращается*:

Так пел я, пел и умирал.

И умирал, и возвращался

К её рукам, как бумеранг,

И – сколько помнится – прощался.

Диалектика тоски по любимой отражена в цикле стихотворений «Разрыв». Причиной разрыва становится ложь. Лирический герой мучается. Его страдания отождествляются с болезнью: «*о горе в проказе*», «*Но что же ты душу болезнью нательной Даришь на прощанье?*». Герой испытывает чувство стыда: «*О стыд, ты в тягость мне! О совесть, в этом раннем Разрыве столько грёз, настойчивых ещё*». Лирический герой пытается забыть: «*От тебя все мысли отвлеку*». Однако всё напоминает о любимой, её образ преследует лирического героя: «*Ах, когда б вы знали, как тоскуется, Когда вас раз сто в теченье дня На ходу на сходствах ловит улица!*». Лирический герой бросает вызов своей возлюбленной, он призывает её вернуться: «*Помешай мне, попробуй. Приди, покусись потушить Этот приступ печали*». Чувство лирического героя

уподобляются пожару: «*О туши ж, о, туши! Горячее*». Лирический герой не может переживать своё чувство и стремится освободиться от него: «*О на волю! На волю...*». Он злорадствует: он видит, что любимая была слишком самоуверенна, думая, что время её спасёт: «*Разочаровалась? ... Впотьмах, моментально опомнясь, без медлящего Раздумья, решила, что всё перепашет. Что – время*». Лирический герой с нежностью обращается к любимой: «*Я говорю – не три их, спи, забудь: всё вздор один*». Он просит прощения:

Мой стол не столь широк, чтоб грудью всею

Налечь на борт и локоть завести

За край тоски, за этот перешеек

Сквозь столько вёрст прорытого прости.

В поэме «Лейтенант Шмидт» героиня характеризует свои отношения к возлюбленному через призму его деятельности: «Я – его дневник? Я – крик его души...».

В романе «Доктор Живаго» нарратор раскрывает особенности эволюции любви, вырастающей из жалости, заботы, и переходящей в страсть, тесно связанную с ревностью ко всему: «*Их отзывчивость помещает её в несбыточные, не находимые на свете, в одном воображении существующие положения, и они ревнуют её к окружающему воздуху, к законам природы, к протекшим до неё тысячелетиям*».

В первой главе мы предложили модель фрейма «Любовь» со следующей структурой:

Субъект чувства.

Объект чувства.

Мотив чувства.

Характер чувства.

Действия, выражающие чувство.

Временная характеристика чувства.

В творчестве Б. Пастернака концептуализированы все слоты данного фрейма, однако, плотность, насыщенность их репрезентации не одинакова. Большим числом вербализаций характеризуется слот «Объект чувства». Возлюбленная для лирического героя – опора, друг, загадка, её постижение равносильно постижению смысла жизни. В любимой женщине для лирического героя важен как внешний, так и внутренний аспект. Поэзия Б. Пастернака преимущественно посвящена концептуализации эротического вида любви. Незначительную презентацию имеет тема любви к Родине.

Чем движим был поток их? Тем ли,

Что кто-то посылал их в бой?

Или, влюбляясь в эту землю,

Он дальше влётся сам собой?

Страны не знали в Петербурге

И злись, как на сноху свекровь,

Жалели сына в глупой бурке

За чёртову его любовь.

Она вселяла гнев в отчизне,

Как ревность матери, – но тут

Овладевали ей, как жизнью,

Или как женщину берут.

(«Волны»)

В приведённом ниже отрывке говорится о том, что любовь к женщине и любовь к Родине имеют одинаковую сущность, способны иметь схожие последствия, но отличаются только объектом. *«У вас любовь – в расположении. Виноват, это двусмысленно, в местоположении, хотел я сказать. В местоположенье двоих среди множества. Оседлость духа и без того неподвижного. А у нас человек находит себя там, куда его*

*занесла та сила, которая бродит в нем. Куда его забросила буря. Иногда она бросается в руки и в ноги, в грудь; а иногда – в голову. В последнем случае человек ищет одиночества. Вам многое неизвестно. А мы видали лбы, пылавшие от любви к женщине. Буря заносила их на Марс. Вот как именно любовь к родине приводит нас по временам за границу».* («Диалог»)

Многообразны вербализации таких слотов, как «Действия, выражающие чувство», «Временная характеристика чувства».

В поэтической концептосфере Б. Пастернака представлены все обязательные признаки концепта «Любовь», выделенные С.Г. Воркачёвым, за исключением ментального конструкта «смерть». Хотя любовь осмысливается амбивалентно, она представлена как неотъемлемый атрибут жизни. Любовная поэзия Б. Пастернака несёт глубокий жизнеутверждающий характер.

Таким образом, Б. Пастернак выделяет в любви такие качества, как быстротечность / константность, континуальность / локализованность (неотъемлемая сторона жизни молодых). Любовь понимается как основа мироздания, как главное проявление жизни. А. Хан отмечает: «Поэт избегает поэтического акта прямого наименования вещей, ибо им «оспаривается» возможность постижения сущности вещи единым, однократным магически-волевым актом называния» (Хан, 2003, 361). В стихотворениях Б. Пастернака любовь приравнивается к полёту, пути, молитве, творчеству, бессоннице, болезни, самообману, сну, дурману, хмелю, свету. Любовь материализована, она заполняет собой пространство. Тем самым в любви подчёркивается акциональный аспект, развитие, движение. Любви приписывается созидательный характер. Любовь не поддаётся законам логики, она затмевает сознание человека. Высшим проявлением любви является страсть. Она одновременно осмысливается и как грех, и как наука, и как подвиг. Страсть предполагает

максимальное внутренне напряжение, полную самоотдачу. Отсюда следует, что любви нужно учиться, любовь связана с преодолением множества препятствий, требует от человека, проявления множества качеств, которые связаны с совершением подвига.

### **3.3. Концепт «Любовь» в структуре художественной картины мира Б. Пастернака**

Изучение особенностей концептуализации и репрезентации представлений о любви позволяет создать модель данного фрагмента концептосферы. Как говорилось выше, основу концептуальной структуры составляют оппозитивные отношения. Концепту «Любовь» в поэтической картине мира Б. Пастернака противопоставлены концепты «Безлюбье», «Нелюбовь», «Ненависть», причём связи с данными концептами ненасыщенные. Любви в поэтической картине мира Б. Пастернака противопоставлено ограниченное во времени отсутствие данного чувства, на что указывает семантика приставки *без-* ‘отсутствие чего-л.’ в слове *безлюбье*. Кроме того, любви как духовной деятельности противопоставлена нелюбовь, то есть её отсутствие, равнодушие. Воплощение мыслей о том, что такое нелюбовь, Б. Пастернак осуществляет через размышления Лары в романе «Доктор Живаго»: *«Из одного страха перед тем, какое унижительное, уничтожающее наказание нелюбовь, я бессознательно остерегалась бы понять, что не люблю тебя. Ни я ни ты никогда этого бы не узнали. Моё собственное сердце скрыло бы это от меня, потому что нелюбовь почти как убийство, и я никому не в силах была бы нанести этого удара»*. Из приведённой цитаты следует, что нелюбовь трактуется как наказание, как убийство. Любовь противопоставляется чувству неприятия объекта – ненависти.

Любовь рассматривается в широком философском вселенском контексте на фоне таких концептов, как «Вечность», «Время», «Мироздание». Отсюда можно заключить, что своеобразием

концептуализации любви в творчестве Б. Пастернака является именно философский контекст осмысления.

В стихотворении «Определение творчества» лирический герой утверждает, что всё окружающее человека является своеобразными отголосками страсти.

И сады, и пруды, и ограды,  
И кипящее белыми воплями  
Мирозданье – лишь страсти разряды,  
Человеческим сердцем накопленной.

Связь между концептами «Мирозданье» и «Любовь» вербализована лексемами *мироздание, сады, пруды, ограды*, с одной стороны и др., и *страсть* – с другой.

В стихотворении «Уроки английского» страсть определяется как частица вселенной, в которой она растворяется.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,  
Входили, с сердца замираньем,  
В бассейн вселенной, стан свой любящий  
Обдать и оглушить мирами.

В приведённом стихотворении концептуальные связи также находят непосредственное выражение лексемами *вселенная* и *страсть, любящий*. Любовь осмысливается во временном пространстве. Поэт напоминает, что всё конечно.

Но время шло и старилось. И рыхлый,  
Как лед, трещал и таял кресел шелк.  
Вдруг, громкая, запнулась ты и стихла,  
И сон, как отзвук колокола, смолк.

Я пробудился.

(«Сон»)



Любовь осмысливается как часть мироздания, она растворяется в нём. В стихотворении «Я тоже любил» концептуальные связи объективированы словами *любил, обожанье, парк, овраг, поляны, поля* и др.

И тут тяжелел обожанья размах,  
Хмелел, как крыло, обожженное дробью,  
И бухался в воздух, и падал в ознобе,  
И располагался росой на полях.

Концептуальные связи вербализованы ключевым словом концепта «Время» и местоименной номинацией возлюбленной.

Испытывая чувство любви, перед лирическим героем открывается космос, континуум вечности.

Это ведь значит – века напролет  
Ночи на шелканье славок проматывать!

(«Сложа вёсла»)

Связи концептов «Любовь» и «Время» объективируются словами лексико-тематического поля «Любовь»: *целуют, тешатся, обнять* и др. и словом *века*.

В стихотворении «Образец» поэт воплощает мысль о том, что как жизнь человека – мгновенная вспышка на фоне исторического времени, так и любовь в жизни человека тоже один из ярких недолгих эпизодов.

И никого не трогало,  
Что чудо жизни – с час.

Концептуальные связи объективируются словами: *существованье, годы, вымаливать, спёртость в груди*.

Любовь понимается в фатальном ключе, как проявление судьбы человека.

Пусть судьба положит –  
Матерью ли, мачехой ли.

(«Елене»)

Концептуальные связи объективированы ключевым словом концепта «Судьба» и словами *мать, мачеха*, имеющими в составе семем семы 'любить / не любить'.

Концепт «Любовь» включён в значимый для поэтического творчества Б. Пастернака концепт «Жизнь». Эти отношения вербализованы, например, в стихотворениях «Сегодня с первым светом встанут», «Кругом семящейся ватой...».

Так, в стихотворении «Сегодня с первым светом встанут...» жизнь осмысливается как путь, который должны пройти любящие.

Обоим надлежит отныне  
Пройти его во весь объем,  
Как рашпилем, как краской синей,  
Как брод, как полосу вдвоем.

Концептуальные связи объективированы словами *обоими, вдвоём, пройти, брод, полоса*.

В стихотворении «Кругом семящейся ватой...» возлюбленная отождествляется с жизнью.

Ты стала настолько мне жизнью,  
Что всё, что не к делу, – долой...

Концептуальные связи объективированы ключевым словом концепта «Жизнь» и личным местоимением, указывающим на возлюбленную лирического героя.

Любовь тесно связана с жизнью, можно сказать, что она является условием жизни: «*Любовь, ибо на любви обрывается жизнь. На любви развевается жизнь...*». («Верба. Жизнь»).

В отношениях тождества концепт «Любовь» состоит с концептом «Творчество». Данные отношения представлены в стихотворении «Определение творчества»: «*Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно*». Любовь отождествляется с верой: «*Как и соседям в купе, ей придется*

считаться с тем, что всякая любовь есть переход в новую веру» («Охранная грамота»).

Красавица моя, вся стать,  
Вся суть твоя мне по сердцу,  
Вся рвётся музыкою стать,  
И вся на рифмы просится.

(«Красавица моя, вся стать...»)

Отсюда следует, что любовь предполагает творчество и сотворчество, создание новых ценностей.

Любовь сопоставляется с силой: *«Когда мы воображаем, будто в Тристане, Ромео и Юлии других памятниках изображается сильная страсть, мы недооцениваем содержания. Их тема шире, чем эта сильная тема. Тема их – тема силы»* («Охранная грамота»).

Наиболее насыщенными являются эквиполентные отношения, представленные причинно-следственными связями.

Формой существования любви является память. Эти концептуальные связи объективированы в стихотворениях «Февраль. Достать чернил и плакать», «Пиры», «Зимняя ночь», «Не трогать», «Как усыпительна жизнь!», «Никого не будет в доме...» и др.

Так, в стихотворении «Февраль. Достать чернил и плакать» лирический герой вспоминает картины лета, события, которые происходили в это время.

Достать пролетку. За шесть гривен,  
Чрез благовест, чрез клик колес,  
Перенестись туда, где ливень  
Еще шумней чернил и слез.

Где, как обугленные груши,  
С деревьев тысячи грачей

Сорвутся в лужи и обрушат

Сухую грусть на дно очей.

Концептуальные связи в этом стихотворении объективированы опосредованно. Концепт «Память» вербализован строками: «*Перенестись туда, где ливень Ещё шумней чернил и слёз*», концепт «Любовь» – *плакать, навзрыд* и др. Стихотворение «Пиры» отражает воспоминания лирического героя о своей возлюбленной.

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь

И в них твоих измен горящую струю.

Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,

Рыдающей строфы сырую горечь пью.

Связи между концептами «Память» и «Любовь» имеют имплицитный характер и объективированы потенциальными семами, заключёнными в словах «*пью горечь*», «*твоих измен горящую струю*», «*горечь вечеров, ночей и людных сборищ*»: лирический герой одинок, он переживает измену своей возлюбленной.

В стихотворении «Зимняя ночь» лирический герой борется со своими воспоминаниями. Он хочет забыть свою возлюбленную.

Память, не ершишь! Срастись со мной! Уверуй

И уверь меня, что я с тобой – одно.

Снова ты о ней? Но я не тем взволнован.

Кто открыл ей сроки, кто навел на след?

Тот удар – исток всего. До остального,

Милостью ее, теперь мне дела нет.

Связи между ментальными категориями представлены ключевым словом концепта «Память» и словами *она, взволнован, удар* и др.

В стихотворении «Не трогать, свежевыкрашен» память материализована зрительными образами возлюбленной лирического героя.

Потенциальные семы слов *икры, щёки, руки, губы, глаза* объективируют представления, связанные с любовью.

И память – в пятнах икр и щек,

И рук, и губ, и глаз.

В стихотворении «Никого не будет в доме» лирический герой вспоминает о прошлогодней зиме, о своей возлюбленной.

И опять зачертит иней,

И опять завертит мной

Прошлогоднее унынье

И дела зимы иной.

И опять кольнут донине

Неотпущенной виной,

И окно по крестовине

Сдавит голод дровяной.

Тема воспоминаний неразрывно связана с ностальгией, тоской.

Концепты «Память», «Тоска» тесно связаны с концептом «Надежда», что находит своё отражение в рассматриваемом стихотворении:

Тишину шагами меря.

Ты, как будущность, войдешь.

Концепт «Надежда» репрезентирован формами будущего времени глаголов, а также словом *будущность*.

Концепт «Память» представлен словами *прошлогоднее унынье, дела зимы иной, донине* и др. Связи между рассматриваемыми концептами в данном стихотворении имплицитные.

Отсутствие взаимности, разлука с любимой генерируют причинно-следственные отношения концепта «Любовь» с концептами «Печаль», «Тоска», «Гордость», «Самолюбие», «Надежда».

Любовь, восхищение жизнью сопровождаются тоской, которую испытывает лирический герой.

Как усыпительна жизнь!  
Как откровенья бессонны!  
Можно ль тоску размозжить  
Об мостовые кессоны?

Связи концептов «Тоска» и «Любовь» отражены в стихотворении «Разлука»:

Разлука их обоих съест,  
Тоска с костями сгложет.

Лирический герой тяжело переживает уход возлюбленной, тоскует по ней.

Эти же концептуальные связи репрезентированы в стихотворении «Mein Liebchen, was willst du noch mehr?»: *«И когда к колодезю рвётся Смерч тоски, то мимоходом Буря хвалит домоводство. Что тебе ещё угодно?»*. Чувство тоски возникает из-за отсутствия взаимопонимания между любящими: *«Что в глаза твои упрюсь, В непробудную тоску»*. («Дик приём был, дик приход...»).

В отношения пересечения входят концепты «Жалость» и «Любовь»: *«Иногда встречается на свете большое и сильное чувство. К нему всегда примешивается жалость. Предмет нашего обожания тем более кажется нам жертвою, чем более мы любим. У некоторых сострадание к женщине переходит все мыслимые пределы»*. («Доктор Живаго»). Характер концептуальных отношений репрезентирован глаголом *примешиваться*.

Взаимоотношения концепта «Любовь» с другими концептами отразим на схеме.

Схема 1

Взаимоотношения концепта «Любовь» с другими концептами в поэтической картине мира Б. Пастернака

Вечность
Мироздание

Жизнь			
Судьба		Время	
Любовь= Творчество=Вера=Сила		Нелюбовь	Безлюбье / Ненависть
Память	Печаль, Тоска	Жалость, сострадание	
Надежда	Гордость, Самолюбие		

Таким образом, концепт «Любовь» занимает центральное место в художественной картине мира Б. Пастернака. Любовь осмысливается как составляющая вечности, мироздания, жизни, судьбы. Любовь отождествляется с творчеством, верой, силой и противопоставляется нелюбви, безлюбию, ненависти. Любовь связана эквиполентными, преимущественно причинно-следственными отношениями с концептами «Память», «Печаль», «Тоска», «Надежда», «Гордость», «Самолюбие», «Жалость», «Сострадание». Тем самым, любовь осмысливается в философском, онтологическом ключе. Любовь трактуется как творческое, созидательное начало. Она константна и в то же время её проявления преходящи. Она может быть связана с жалостью и состраданием. Любовь не всегда гармонична. Она часто связана с тоской, затрагивает гордость и самолюбие.

## Выводы по третьей главе

1. Многообразные представления, отражённые художественными текстами, структурируют художественную картину мира. Она не идентична тезаурусу общенародной культуры, поскольку отражает уникальную творческую аксиологию. Художественная картина мира имеет сложную структуру: в неё включены, с одной стороны, смыслы, приписываемые сознанию героев, с другой – стоящие за этими смыслами идеи автора текста.

2. Концепты связаны определёнными видами отношений, среди которых выделяются привативные, эквиполентные, дизъюнктивные, тождественные, репрезентируемые разнообразными семантическими связями: антонимией, синонимией, гиперо-гипонимией, партонимией. В зависимости от средств репрезентации концептуальные отношения можно охарактеризовать по степени насыщенности.

3. В художественной картине мира Б. Пастернака при концептуализации любви можно выделить такие качества, как быстротечность / константность, континуальность / локализованность (неотъемлемая сторона жизни молодых). Любовь понимается как основа мироздания, как главное проявление жизни. Любовь отождествляется с полётом, дорогой, молитвой, творчеством, бессонницей, болезнью, самообманом, сном, дурманом, хмелем, светом. Любовь материализована, она заполняет собой пространство. В любви подчёркивается акциональный аспект – развитие, движение. Любви приписывается созидательный характер. Любовь не поддаётся законам логики, она затмевает сознание человека. Высшим проявлением любви является страсть. Она одновременно осмысляется и как грех, и как наука, и как подвиг. Страсть предполагает максимальное внутреннее напряжение, полную самоотдачу.



4. Концепт «Любовь» занимает центральное место в художественной картине мира Б. Пастернака. Любовь осмысляется в философском, онтологическом ключе: как составляющая концептов «Вечность», «Мироздание», «Жизнь», «Судьба». Любовь отождествляется с творчеством, верой, силой и противопоставляется нелюбви, безлюбию, ненависти. Любовь связана эквиполентными, преимущественно причинно-следственными отношениями с концептами «Память», «Печаль», «Тоска», «Надежда», «Гордость», «Самолюбие», «Жалость», «Сострадание». Любовь понимается как творческое, созидательное начало. Она константна и в то же время её проявления преходящи. Она может быть связана с жалостью и состраданием. Любовь не всегда гармонична. Она часто связана с тоской, затрагивает гордость и самолюбие.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая диссертация была посвящена рассмотрению проблемы лингвокогнитивной категоризации представлений о любви в творчестве Б.Л. Пастернака. В ходе исследования были рассмотрены как общие вопросы лингвопоэтики, так и решены частные задачи описания поэтической картины мира мастера слова. К основным результатам исследования можно отнести следующие.

- Художественная картина мира является результатом деятельности особого, образного мышления. В художественной картине мира образ индивидуален, представляет собой результат личностного познания действительности, отражает субъективное её понимание. Художественная картина мира не идентична тезаурусу общенародной культуры, поскольку отражает уникальную творческую аксиологию. Художественная картина мира имеет сложную структуру: в неё включены, с одной стороны, смыслы, приписываемые сознанию героев, с другой – стоящие за этими смыслами идеи автора текста.
- Основным строевым и функциональным элементом в художественной картине мира является поэтический концепт, главными чертами которого становятся образность, субъективность, оценочность, эмоциональность, иррациональность, изменчивость и калейдоскопичность входящих в него смыслов. Поэтический концепт представляет собой содержание, очерченное одной темой и воплощённое в творчестве отдельного автора.
- Знания, включённые в концепт, могут быть упорядочены в виде фрейма. Фрейм «Любовь» включает следующие слоты: субъект чувства, объект чувства, мотив чувства, характер чувства, действия, выражающие чувство, временная характеристика чувства.

- Концепты связаны определёнными видами отношений, среди которых выделяются привативные, эквивалентные, дизъюнктивные, тождественные, репрезентируемые разнообразными семантическими связями: антонимией, синонимией, гиперо-гипонимией, партонимией. В зависимости от средств репрезентации концептуальные отношения можно охарактеризовать по степени насыщенности.

- В художественной картине мира Б. Пастернака при концептуализации любви можно выделить такие качества, как быстротечность / константность, континуальность / локализованность (неотъемлемая сторона жизни молодых). Любовь понимается как основа мироздания, как главное проявление жизни. Любовь отождествляется с полётом, дорогой, молитвой, творчеством, бессонницей, болезнью, самообманом, сном, дурманом, хмелем, светом. Любовь материализована, она заполняет собой пространство. В любви подчёркивается акциональный аспект – развитие, движение. Любви приписывается созидательный характер. Любовь не поддаётся законам логики, она затмевает сознание человека. Высшим проявлением любви является страсть. Она одновременно осмысляется и как грех, и как наука, и как подвиг. Страсть предполагает максимальное внутренне напряжение, полную самоотдачу.

- Концепт «Любовь» занимает центральное место в художественной картине мира Б. Пастернака. Любовь осмыляется в философском, онтологическом ключе: как составляющая концептов «Вечность», «Мироздание», «Жизнь», «Судьба». Любовь отождествляется с творчеством, верой, силой и противопоставляется нелюбви, безлюбию, ненависти. Любовь связана эквивалентными, преимущественно причинно-следственными отношениями с концептами «Память», «Печаль», «Тоска», «Надежда», «Гордость», «Самолюбие», «Жалость», «Сострадание». Любовь понимается как творческое, созидательное начало. Она константна и в то же время её проявления преходящи. Она может быть связана с

жалостью и состраданием. Любовь не всегда гармонична. Она часто связана с тоской, затрагивает гордость и самолюбие.

- Основным средством категоризации в художественной картине мира выступает поэтическое слово, семантика которого обусловлена необычными текстовыми связями с другими лексемами. В сравнении с узуальным значением семантика поэтического слова может варьировать от незначительных изменений (модификации), до кардинальных (мутации). Семантика поэтического слова характеризуется суггестивностью.

- Центральным элементом лингвокогнитивной категоризации выступает образное основание поэтического слова. Художественный образ живёт в рамках генерирующего его текста. Поэтические образы одного текста согласованны, что проявляется в их подчинении базовому образу, который выявляется путём обобщения сходных внутренних форм. Базовые образы являются матрицами разнообразных культурных кодов.

- В русской поэтической картине мира категоризация знаний о любви представлена средствами различных культурных кодов: антропоморфного (волшебница, колдунья, царица, мать, ребёнок, кровь, болезнь), акционального (сон, направляет, звучит, движется, подъём по лестнице, катание на карусели), мифологического (божество), фетишного (еда, одежда, ткань, покров, сосуд, кубок, чаша, бокал, книга, драгоценный камень, украшение, деньги), биоморфного (конь, собака, тигр, волк, олень, слон, змей, птица, цветок, роза, ландыш, лилия, одуванчик, черёмуха, дерево), анимического (огонь, вода, свет, ветер, молния, луна, радуга, весна). Данные образы генерируют положительные (рост, созревание, открытость, творит чудеса, родство, возвышенность, парение, красота, чистота, свет, возрождение жизни, согревает, творчество, созидание), отрицательные (господство, мучение, беззащитность, наивность, отбирает, растлевать, безжалостность), амбивалентно оцениваемые смыслы (неземная природа, активность, имеет преходящий характер,

динамичность, быстротечность). Наиболее продуктивным является биоморфный код. Особенно выделены такие качества любви, как витальность, сила и разрушение. Приведённые факты определяют тенденции концептуализации любви в поэтической картине мира.

- В художественном тексте образные представления могут иметь разную форму репрезентации – посредством образов персонажей, разнообразных тропов. В стихотворном творчестве Б. Пастернака используются как уже известные поэзии образы (Бог, птица, нить, ткань, дышит и т.д.), так и новые. Наиболее регулярны анимические образы. Они помогают передать сложную диалектику любовного чувства, его состояния. Особенно актуальным является образ дождя. Акциональные образы воплощают идею активного, но не направленного действия. Любовь представлена как нечто заполняющее пространство, которое осмысливается как неоформленное, хаотичное. Оценка чувства любви передаётся с опорой на мифологические образы божества и призрака подземного царства. Фетишные образы помогают зрительно представить чувство любви, осмыслить её роль, понять её разрушительную силу. Биоморфные образы направлены на воплощение силы проявления чувства.
- Категоризация знаний осуществляется также средствами синонимии, антонимии, партонимии, гиперонимии, которые репрезентируют такие особенности концептуализации, как углубление понятийных аспектов, внесение оценочно-эмотивных смыслов, систематизацию и др.
- Важной особенностью выражения представлений о любви в художественной картине мира Б. Пастернака является иносказательность, аллегоричность. Объективация чувства, его объекта осуществляется с опорой на образы природы, которые позволяют выразить эротический аспект любви. Поэтические зарисовки отражают, с одной стороны, замещение состояний человека образами природы, с другой – приписывание природе антропных признаков.

- Важным лексико-грамматическим средством концептуализации любви является глагол. Парадигма времени помогает предать такие признаки любви, как «быстротечность», «ирреальность», «соответствие моменту жизни».

- Экспликация чувства любящего человека осуществляется посредством обращений, номинирующих объект любви. В нём для лирического героя важны внешние характеристики. Обращения и номинации возлюбленной придают поэтическому творчеству диалоговый характер. Любовь в художественной картине мира не абстрактное чувство, а направленное на конкретный объект. Обращения прозаического текста характеризуются связью с фольклорной традицией.

- В художественном творчестве Б.Л. Пастернака нашли воплощение все разновидности любви человека к человеку.

В ходе исследования была верифицирована гипотеза о том, что процессы концептуализации и категоризации характеризуются спецификой в художественной картине мира, о ключевой роли концепта «Любовь» в художественном творчестве Б.Л. Пастернака.

К перспективам исследования можно отнести:

- изучение художественной картины мира в творчестве других мастеров слова;

- исследование когнитивной специфики поэтического концепта;

- сопоставление особенностей лингвокогнитивной категоризации любви в творчестве других поэтов и писателей;

- изучение специфики лингвокогнитивной категоризации в лирическом, прозаическом, драматическом произведениях;

- изучение влияния лингвокультурных и гендерных факторов на процессы концептуализации и категоризации, проведение сравнительных исследований в этих аспектах;

- составление словаря языка поэта, концептуария Б.Л. Пастернака.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айрапетян, В. Герменевтические подступы к русскому слову [Текст] / В. Айрапетян. – М.: Лабиринт, 1992. – 302 с.
2. Александрова, З.Е. О синонимах и словаре синонимов русского языка [Текст] / З.Е. Александрова // Александрова З. Е. Словарь синонимов русского языка / Под ред. Л. А. Чешко. – 5-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1986. – С. 3–17.
3. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. – Волгоград: Перемена, 1999. — 274 с.
4. Алефиренко, Н.Ф. Концепт и значение в жанровой организации речи [Текст] / Н.Ф. Алефиренко // Жанры речи. – Саратов, 2005. – Вып. 4: Жанр и концепт. – С. 50–63.
5. Алефиренко, Н.Ф. Поэтическая картина мира и её отражение в языковом знаке [Текст] / Н.Ф. Алефиренко // Художественный текст и языковая личность: материалы IV Всероссийской науч. конф. – Томск: ЦНТИ, 2005. – С. 67–72.
6. Алефиренко, Н.Ф. Содержательные импликации дискурса [Текст] / Н.Ф. Алефиренко // Язык. Текст. Дискурс: Межвуз. науч. Альманах. Выпуск 2. / Под ред. Г.Н. Манаенко. – Ставрополь – ПГЛУ: Пятигорск, 2004. – С. 6–14.
7. Алефиренко, Н.Ф. Языковое сознание поэта: значение и смысл [Текст] / Н.Ф. Алефиренко // Текст и языковая личность. – Томск, 2007. – С. 219–224.

8. Алефиренко, Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Academia, 2002. – 394 с.
9. Алефиренко, Н.Ф. Проблемы вербализации концепта [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. – Волгоград: Перемена, 2003. – 95 с.
10. Алефиренко, Н.Ф. Символ как антропологическая категория [Текст] / Н.Ф. Алефиренко // Антропология языка. – М., 2010. – Вып. 1. – С. 8-32.
11. Алефиренко, Н.Ф. «Живое слово». Проблемы функциональной лексикологии [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Флинта-Наука, 2009. – 344 с.
12. Антудова, Т.А. Лермонтов и Пастернак: эстетический и философский аспекты проблемы [Текст] / Т.А. Антудова // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – С. 151-157.
13. Апресян, Ю.Д. Исследования по семантике и лексикографии [Текст] / Ю.Д. Апресян. Том 1. Парадигматика. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 568 с.
14. Апресян, Ю.Д. Лексические синонимы [Текст] / Ю.Д. Апресян // Избранные труды. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – Т. 1. – М.: Шк. «Яз. рус. культуры», 1995. – С. 216–255.
15. Апресян, Ю.Д. Лексические антонимы [Текст] / Ю.Д. Апресян // Избранные труды. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – Т. 1. – М.: Шк. «Яз. рус. культуры», 1995. – С. 284–315.
16. Апресян, Ю.Д. Прагматическая информация для толкового словаря [Текст] / Ю.Д. Апресян // Избранные труды. Интегральное описание языков и системная лексикография. – Т. 2. – М.: Шк. «Яз. рус. культуры», 1995 г. – С. 135–155.
17. Апресян, Ю.Д. Коннотации как часть прагматики слова [Текст] / Ю.Д. Апресян // Избранные труды. Интегральное описание языков и



системная лексикография. – Т. 2. – М.: Шк. «Яз. рус. культуры», 1995. – С. 156–177.

18. Арутюнова, Н.Д. Метафора [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Русский язык: энциклопедия. – М., 1979. – С. 141.

19. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека [Текст] / Н.Д. Арутюнова. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 896 с.

20. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М.: Наука, 1990. – 173 с.

21. Аскольдов, С. А. Концепт и слово [Текст] / С.А. Аскольдов // Русская словесность. Антология / Под общ. ред. проф. В. П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267–279.

22. Бабушкин, А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка [Текст] / А.П. Бабушкин. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. – 104 с.

23. Байрамуков, Р.М. «Дыханьем сплава в слово сплочены слова» (о стихотворении Б.Л. Пастернака «Февраль. Достать чернил и плакать!») [Текст] / Р.М. Байрамуков // Семиотика первого произведения. – С. 71–78.

24. Балашова, Е.Ю. Концепт Любовь в христианском дискурсе (на материале текстовых источников) [Текст] / Е.Ю. Балашова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2008. – № 10. – С. 25–28.

25. Балли, Ш. Французская стилистика [Текст] / Ш. Балли / Пер. с фр. К. А. Долинина. – М.: Иностр. лит., 1961. – 394 с.

26. Баранов, А.Н. Когнитивная теория метафоры почти двадцать пять лет спустя: Предисловие к кн. «Метафоры, которыми мы живём» [Текст] / А.Н. Баранов. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 7–22.

27. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М.: Прогресс – Универс, 1994. – 616 с.

28. Бахтин, М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творении [Текст] / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 6–71.
29. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худ. л-ра, 1975. – 505 с.
30. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 423 с.
31. Бенвенист, Э. Общая лингвистика [Текст] / Э. Бенвенист. – 3-е изд. – М.: Эдиториал УРСС, 2009. – 448 с.
32. Болдырев, Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций [Текст] / Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во Тамбов. гос. ун-та, 2001. – 123 с.
33. Борисенко, Ю.А. О разграничении понятий «идиостиль» и «идиолект» [Текст] / Ю.А. Борисенко // Многоязычие в образовательном пространстве: Сборник статей к 60-летию профессора Т. И. Зелениной: в 2 ч. / По ред. А.Н. Утехиной, Н.М. Платоненко, Н.М. Шутовой. – М: Флинта: Наука, 2009. – Ч. 1: Филология. Лингвистика. – 364 с.
34. Брюханова, Ю.М. Концепция красоты в художественно-философской системе Б. Пастернака [Текст] / Ю.М. Брюханова // Сибирский филологический журнал, 2013. – № 2. – С. 141–148.
35. Брюханова, Ю.М. Женственная ипостась красоты в поэтической философии Б. Пастернака [Текст] / Ю.М. Брюханова // Вестник Брянского государственного университета, 2012. – № 2. – С. 223–227.
36. Булыгина, Т.В., Шмелёв, А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) [Текст] / Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев. – М.: Наука, 1997. – С. 416.
37. Буров, С.Г. Игры смыслов у Пастернака [Текст] / С.Г. Буров. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2011. – 639 с.
38. Быков, Д.Л. Борис Пастернак [Текст] / Д.Л. Быков. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 893 с.

39. Валгина, Н.С. Теория текста [Текст]. Уч. Пособие / Н. С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
40. Валиуллина, Г.Ф. Исследование концепта «Любовь» в современной лингвистике [Текст] / Г.Ф. Валиуллина // В мире научных открытий. – № 11.2 (59). – 2014. – С. 977-980.
41. Васильев, Л.М. Современная лингвистическая семантика [Текст] / Л.М. Васильев. – М.: Высшая школа, 1990. – 176 с.
42. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание [Текст] / А. Вежбицкая. – М., 1996. – 416 с.
43. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика [Текст] / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
44. Ветошкина, З.А. Структура лирического цикла Б. Пастернака «Тема с вариациями» [Текст] / З.А. Ветошкина // Научный журнал Куб ГАУ, 2010. – № 60 (06). – С. 1–21.
45. Виноградов, В.В. О теории художественной речи [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
46. Виноградов В.В. Лексика и лексикография: избранные труды [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1977. – 312 с.
47. Винокур, Г.О. Избранные работы по русскому языку [Текст] / Г.О. Винокур. – М., 1956. – 247 с.
48. Витгенштейн, Л. Философские исследования [Электронный ресурс] / Л. Витгенштейн. – Режим доступа: [[https://vk.com/doc195058859\\_238494777?hash=0e756c232a1009ddf5&dl=9bcf0acd3e6a137ae2](https://vk.com/doc195058859_238494777?hash=0e756c232a1009ddf5&dl=9bcf0acd3e6a137ae2)].
49. Войшвилло, Е.К. Понятие как форма мышления [Текст] / Е.К. Войшвилло. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1989. – 238 с.
50. Вольф, Е. М. Функциональная семантика оценки [Текст] / Е.М. Вольф. – М.: Наука, 1985. – 226 с.
51. Вольф, Е. М. Метафора и оценка [Текст] / Е.М. Вольф // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 52–65.

52. Воскресенская, С.Ю. Персонафикация любви в поэтическом тексте [Текст] / С.Ю. Воскресенская // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – Т. 17. – № 13. – 2008. – С. 3-12.
53. Воркачѳв, С.Г. Концепт любви в русском языковом сознании // Коммуникативные исследования – 2003: современная антология. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 189-208.
54. Воркачѳв, С.Г. Любовь как лингвокультурный концепт [Текст] / С.Г. Воркачѳв. – М.: Гнозис, 2007 а. – 284 с.
55. Воркачѳв, С.Г. и др. Лингвокультурный концепт: типология и области бытования [Текст] / С.Г. Воркачѳв, Л.Э. Кузнецова, Г.В. Кусов, Д.Ю. Полиннченко, М.А. Хизова. – Волгоград: ВолГУ, 2007 б. – 400 с.
56. Выготский, Л.С. Мышление и речь [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Лабиринт, 1999. – 307 с.
57. Выготский, Л. С. Психология искусства [Текст] / Л.С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 314 с.
58. Гак, В.Г. Метафора: универсальное и специфическое [Текст] / В.Г. Гак // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 11-26.
59. Гинзбург, Е.Л. Конструкции полисемии в русском языке: таксономия и метонимия [Текст] / Е.Л. Гинзбург. – М.: Наука, 1965. – 223 с.
60. Гинзбург, Л.Я. О лирике [Текст] / Л.Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 1997. – 409 с.
61. Голев, Н.Д. Динамический аспект лексической мотивации [Текст] / Н.Д. Голев / Под ред. О. И. Блиновой. – Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 1989. – 249 с.
62. Горелик, Л. Гѳтевский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Красавица моя, вся статья...» [Текст] / Л. Горелик // Literary Calender: Books of the Day, 2010. – № 3. – С. 59–71.
63. Горбачевич, К.С. О переменном характере лексической синонимии [Текст] / К.С. Горбачевич // Лексическая синонимия / Отв. ред. С. Г. Бархударов. – М.: Наука, 1967. – С. 74–78.

64. Гречко, В.А. Лексическая синонимия. Современный рус. лит. яз. [Текст] / В.А. Гречко / Под. ред. М. И. Черемисиной. – Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та, 1987. – 153 с.
65. Гумбольдт, В. фон Избранные труды по языкознанию [Текст] / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – 397 с.
66. Гумбольдт, В. фон Язык и философия культуры [Текст] / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 451 с.
67. Данилкина, Т.В. Пастернак и философия [Текст] / Т.В. Данилкина // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – Тула: Из-во ТулГУ, 2015. – № 2. – С. 13-20.
68. Дейк, ван Т.А. Контекст и познание: Фреймы знаний и понимание речевых актов [Текст] / Т.А. ван Дейк // Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Изд-во Благовещен. гуманитар. колледжа, 1989. – С. 12–40.
69. Денисов, П.Н. Лексика русского языка и принципы её описания [Текст] / П.Н. Денисов. – М.: Рус. яз., 1980. – 253 с.
70. Демьянков, В.З. Когнитивизм, когниция, язык и лингвистическая теория [Текст] / В.З. Демьянков // Язык и структуры представления знаний: Сб. научно-аналитических обзоров. – М.: Изд-во ИНИОН РАН, 1994. – С. 39–77.
71. Долинин, К.А. Интерпретация текста: Французский язык: Учебное пособие [Текст] / К.А. Долинин. – М.: КомКнига, 2010. – 304 с.
72. Евдокимова, А.А. Способы объективации концепта «Любовь» в русской языковой картине мира [Текст] / А.А. Евдокимова // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. – № 5–2. – 2011. – С. 8-12.
73. Жинкин, Н.И. Язык – речь – творчество [Текст] / Н.И. Жинкин. – М.: Лабиринт, 1998. – 364 с.
74. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика [Текст] / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, 1977. – 413 с.

75. Жирмунский, В.М. Поэтика русской поэзии [Текст] / В.М. Жирмунский. – СПб: Азбука классика, 2001. – 496 с.
76. Задумина, Н.А. Философская проблематика поэзии Б. Пастернака [Текст] / Н.А. Задумина // Вестник АГТУ, 2010. – № 2 (50). – С. 65–70.
77. Захариева, И. Эротический сюжет в ранней лирике Бориса Пастернака [Текст] / И. Захариева // Русские поэты XX века. – София, 2007. – С. 111–121.
78. Зензеря, И.В. Виды текстовых парадигм в лирике Б. Пастернака [Текст] / И.В. Зензеря // Пушкинские чтения-2012. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст. Материалы XVII международной научной конференции / Под общей редакцией профессора В. Н. Скворцова; ответственный редактор Т. В. Мальцева. – СПб: Из-во Ленинградского гос. университета им. А.С. Пушкина, 2012. – С. 369–374.
79. Звегинцев, В.А. О цельнооформленности единиц текста [Текст] / В.А. Звегинцев // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1980. – Т. 39. – № 1. – С. 17.
80. Иванова, И.А. Концепт любовь и его концептосфера в истории русского языка [Текст] / И.А. Иванова: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Московский государственный областной университет. – Москва, 2006. – 25 с.
81. Ивин, А.А. Логика норм [Текст] / А.А. Ивин. – М.: Наука, 1973. – 120 с.
82. Ивин, А.А. Основания логики оценок [Текст] / А.А. Ивин. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1970. – 228 с.
83. Илюхина, Н.А. Метафорический образ в семасиологической интерпретации [Текст] / Н.А. Илюхина. – М.: Флинта, 2010. – 320 с.
84. Казмирчук, О.Ю. Стихотворение Б.Л. Пастернака «Летний день» в контексте «переделкинского цикла» [Текст] / О.Ю. Казмирчук // Новый филологический вестник, 2008. – № 1(6). – С. 188–193.

85. Казмирчук, О.Ю. Две редакции стихотворения Б.Л. Пастернака «Зимняя ночь» («Не поправить дня усилиями светилен...»): интерпретация темы любовной страсти [Текст] / О.Ю. Казмирчук // Новый филологический вестник, 2010. – № 1 (12). – С. 105–110.
86. Каменская, О.Л. Текст и коммуникация [Текст] / О.Л. Каменская. – М.: «Высшая школа», 1990. – 152 с.
87. Карасик, В.И. Культурные доминанты в языке [Текст] / В.И. Карасик // Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – С. 166–205.
88. Карасик, В.И. Аксиологическая лингвистика: перспективы развития [Текст] / В.И. Карасик // Коммуникативные аспекты современной лингвистики и лингводидактики: материалы Межрегион. науч. конф., г. Волгоград, 4 февр. 2009 г. – Волгоград: Волгог. науч. изд-во, 2009. – С. 18–28.
89. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В.И. Карасик. – Волгогр. гос. пед. ун-т. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
90. Караулов, Ю.Н. Общая и русская идеография [Текст] / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1976. – 355 с.
91. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
92. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса [Текст] / под ред. П. Серио. – М.: Прогресс, 1999. – 416 с.
93. Кобозева, И.М. Лингвистическая семантика [Текст] / И.М. Кобозева. – М.: УРСС, 2000. – 352 с.
94. Ковшова М.Л. «Культурный код» как элемент культурной интерпретации фразеологизмов в лингвокультурологической парадигме исследования // Знание. Язык. Культура. Материалы Международной научной конференции «Славянские языки и культура» - Тула: «Петровская Гора», 2007. – С. 30-33.

95. Ковшова, М.Л. Лингвокультурологический метод во фразеологии. Коды культуры [Текст] / М.Л. Ковшова. – М.: URSS, 2012. – 456 с.
96. Кодухов, В.И. Лексико-семантические группы слов [Текст] / В.И. Кодухов. – Л.: Изд-во Ленинград. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1955. – 28 с.
97. Коваленко, Е.М., Бабыкина, А.Т. Концепты «Любовь» и «Сексуальность» в контексте лингвокультурологического подхода [Текст] / Е.М. Коваленко, А.Т. Бабыкина // Научные труды SWorld. – Т. 20. – № 3. – 2014. – С. 92–97.
98. Ковтунова, И.И. Поэтическая речь как форма коммуникации [Текст] / И.И. Ковтунова // Вопросы языкознания. – 1986. – № 1. – С. 3–13.
99. Колесникова, С.М. Концепт «Любовь» [Текст] / С.М. Колесникова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2006. – № 1. – С. 17–27.
100. Колшанский, Г.В. Контекстная семантика [Текст] / Г.В. Колшанский. – М.: Издательство «Наука», 1980. – 154 с.
101. Компанец, В.В., Орлова, Е.А. Концепт «Судьба» в прозе Б.Л. Пастернака [Текст] / В.В. Компанец, Е.А. Орлова // Вестник ВолГУ. 2007. – Сер. 8. Вып. 6. – С. 39–46.
102. Конкина, Л.С. Поэзия Б. Пастернака в оценке В.Н. Ильина: религиозно-философский аспект [Текст] / Л.С. Конкина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – № 2 (2). – С. 195–198.
103. Кошарная, С.А. Языковая личность в контексте этнокультуры / [Текст] / С.А. Кошарная. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2010. – 140 с.
104. Кошарная, С.А. Языковая личность в контексте этнокультуры [Текст] / С.А. Кошарная. – Белгород: БелГУ, 2010 – С. 71–95.
105. Красных, В.В. Строение языкового сознания: фрейм-структуры [Текст] / В.В. Красных // Когнитивная семантика. Материалы второй



- международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. 11–14 сент. 2000 г. Ч.1. – Тамбов, 2000. – С. 53–55.
106. Кронгауз, М.А. Семантика [Текст] / М.А. Кронгауз. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 352 с.
107. Кубрякова, Е.С. Язык и знание [Текст] / Е.С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
108. Кубрякова, Е.С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов [Текст] / Е.С. Кубрякова. – М.: Изд-во Моск. гос ун-та, 1996. – 245 с.
109. Кудинова, Е.А. Концепт и его соотношение с лексико-семантическим полем [Текст] / Е.А. Кудинова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2008. – № 1. – Ч. 2. – С. 48-50.
110. Кузнецова, Л.Э. Любовь как лингвокультурный эмоциональный концепт: ассоциативный и гендерный аспекты [Текст] / Л.Э. Кузнецова: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Краснодар, 2005. – 22 с.
111. Лакофф, Дж. Мышление в зеркале классификаторов [Текст] / Дж. Лакофф // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка: Пер. с англ. / Сост., ред., вступ. ст. В. В. Петрова и В. И. Герасимова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 17–56.
112. Лакофф, Дж. Лингвистические гештальты [Текст] / Дж. Лакофф / Пер. с англ. Н. Н. Перцовой // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 10: Лингвистическая семантика / Сост., общая ред. и вст. ст. В. А. Звегинцева. – М.: Прогресс, 1981. – С. 350–368.
113. Лакофф, Дж., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живём [Текст] / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
114. Лапко, О.Ю. Физическое и духовное становление героини повести Б.Л. Пастернака «Детство Люверс» [Текст] / О.Ю. Лапко // Гуманитарные исследования, 2009. – № 1 (29). – С. 126–131.

115. Левин, Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения [Текст] / Ю.И. Левин // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 464–482.
116. Лихачёв, Д.С. Концептосфера русского языка // Русская словесность. Антология / Под ред. В. П. Нерознака. – М.: «Academia», 1997. – С. 280–287.
117. Лобкова, Е.В. Образ-концепт «Любовь» в русской языковой картине мира. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук [Текст] / Е.В. Лобкова / Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского. – Омск, 2005. – 18 с.
118. Лотман, Ю.М. Анализ поэтического текста (структура тиха) [Текст] / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
119. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб: Искусство-СПб, 1996. – 846 с.
120. Лотман Ю.М. Семиосфера [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство СПб, 2000. – 704 с.
121. Лукин, В.А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа ) [Текст] / В.А. Лукин. – М.: Ось-89, 1999. – 192 с.
122. Лурия, А. Р. Язык и сознание [Текст] / А.Р. Лурия. – М.: Изд-во Москов. гос. ун-та, 1979. – 319 с.
123. Мазурова, Н.А., Краснов, Д.А. Образная система цикла «Стихи Юрия Живаго» Б. Пастернака [Текст] / Н.А. Мазурова, Ю.М. Краснов // Культура и текст, 2004. – № 7. – С. 56-60.
124. МакКормак, Э. Когнитивная теория метафоры [Текст] / Э. МакКормак // Теория метафоры / Под. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Жирмунской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 236–284.
125. Макарова, Г.А. Отражение концепта «Любовь» в мировоззренческой и культурной сущности языковой личности (межкультурный взгляд) [Текст] / Г.А. Макарова // Интеграция образования. – № 4. – 2005. – С.142–146.

126. Максименко, Н.В. Биоморфизм как компонент индивидуально-авторского осмысления концепта «Свет» Б.Л. Пастернаком [Текст] / Н.В. Максименко // Вестник Брянского государственного университета, 2011. – № 2. – С. 198–199.
127. Макшанцева, Н.В. Концепт «Любовь» в русском языке [Текст] / Н.В. Макшанцева // Вестник Университета Российской академии образования. 2008. – № 1. – С. 112–116.
128. Малеваная, Д. Книга стихов Б. Пастернака «Когда разгуляется»: итог творческого пути [Текст] / Д. Малеваная // Балтийский филологический курьер, 2009. – № 7. – С. 70–82.
129. Мальцева, О. Проблемы духовного пастырства в лирике Б. Пастернака [Текст] / О. Мальцева // Слово.ру: балтийский акцент. – № 3. – 20012. – С. 95–104.
130. Маслова, В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой [Текст] / В.А. Маслова. – М.: Флинта, Наука, 2004. – 256 с.
131. Маслова, В.А. Русская поэзия XX века [Текст] / В.А. Маслова. – М.: Высшая школа, 2006. – 256 с.
132. Минералова, И.Г. Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма ) [Текст] / И.Г. Минералова. – М.: Флинта – Наука, 2011. – 256 с.
133. Минский, М. Фреймы для представления знаний [Текст] / М. Минский. – М.: Энергия, 1979. – 151 с.
134. Минский, М. Остроумие и логика коллективного бессознательного [Текст] / М. Минский // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1988. – С. 281–309.
135. Михайлов, Н.Н. Теория художественного текста [Текст] / Н.Н. Михайлов. – М.: Академия, 2006. – 223 с.
136. Морковкин, В.В. Опыт идеографического описания лексики (анализ слов со значением времени в русском языке) [Текст] / В.В. Морковкин. – М.: Изд-во Москов. гос. ун-та, 1977. – 106 с.

137. Нелькенбаум, В.М. Скрытые смыслы в названиях стихотворений Б. Пастернака [Текст] / В.М. Нелькенбаум // Современные тенденции развития науки и технологий, 2015. – № 5-6. – С. 86–88.
138. Никитин, М.В. Основы лингвистической теории значения: Учебное пособие [Текст] / М.В. Никитин. – М.: Выс. шк., 1988. – 168 с.
139. Никитин, М. В. Курс лингвистической семантики [Текст] / М.В. Никитин. – СПб.: Научный центр проблем диалога, 1996. – 757 с.
140. Новиков, А.И. Семантика текста и её формализация [Текст] / А.И. Новиков. – М.: Наука, 1983. – 215 с.
141. Новиков, Л.А. Антонимия в русском языке (семантический анализ противоположности в лексике) [Текст] / Л.А. Новиков. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1973. – 290 с.
142. Новиков, Л. А. Семантика русского языка: Учеб. пособие [Текст] / Л.А. Новиков. – М.: Выс. шк., 1982. – 272 с.
143. Озерова, Е.Г. Дискурсивное пространство русского лирикопрозаического текста: дисс...докт. филол. наук [Текст] / Е. Г. Озерова. – Белгород, 2012. – 403 с.
144. Орлова, Е.А. Средства художественного выражения категорий свободы / несвободы в незаконченной повести Б. Пастернака «Безлюбье» [Текст] / Е.А. Орлова // Вестник ВолГУ. Сер. 2. – 2008. – № 1 (7). – С. 37-39.
145. Ортега-и-Гассет, Х. Две великие метафоры [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Теория метафоры / Под. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Жирмунской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 68–81.
146. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль [Текст]. – М.: Наука, 1990. – 304 с.
147. Павилёнис, Р.И. Проблемы смысла (современный логико-философский анализ языка) [Текст] / Р.И. Павилёнис. – М.: Прогресс, 1990. – 295 с.

148. Падучева, Е.В. Семантические исследования [Текст] / Е.В. Падучева. – М.: Шк. «Яз. рус. культуры», 1996. – 464 с.
149. Падучева, Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью [Текст] / Е.В. Падучева. – М.: Наука, 1985. – 270 с.
150. Пастернак, Б.Л. Полное собрание сочинений [Текст] / Б.Л. Пастернак: в 11 т. – М.: Слово/Slovo, 2004.
151. Пастернак, Б.Л. Символизм и бессмертие [Текст] / Б.Л. Пастернак // Об искусстве. – М., 1990. – С. 256.
152. Петрова, Н.Е. А где же девочка? (Языковой код человека в стихотворении Б. Пастернака «Девочка») [Текст] / Н.Е. Петрова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2015. – № 2(2). – С. 504–507.
153. Пименова, М.В. Терминология когнитивной лингвистики: концептуальная система и концептуальная картина мира [Текст] / М.В. Пименова // Терминологический вестник. Вып. 2 (1). – С. 129–134.
154. Поляков, М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики [Текст] / М.Я. Поляков. – М.: Советский писатель, 1986. – 480 с.
155. Полевые структуры в системе языка / Под. ред. З. Д. Поповой. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1989. – 197 с.
156. Попова, З.Д., Стернин, И.А. Очерки по когнитивной лингвистике [Текст] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2001. – 191 с.
157. Попова, З.Д., Стернин, И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях [Текст] / З.Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1999. – 30 с.
158. Потехня, А. А. Мысль и язык [Текст] / А.А. Потехня. – М.: Лабиринт, 1999. – 300 с.
159. Потехня, А.А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка [Текст] / А.А. Потехня. – Харьков: Типография К. Сгасни, 1894. – 164 с.

160. Потебня, А.А. Символ и миф в народной культуре [Текст] / А.А. Потебня. – М.: Лабиринт, 2000. – 480 с.
161. Птицын, И.А. Образ Марии Магдалины в стихотворениях Б.Л. Пастернака из романа «Доктор Живаго» [Текст] / И.А. Птицын // Вестник Череповецкого государственного университета, 2013. – № 3. – Т. 2. – С. 80–83.
162. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике [Текст] / П. Рикёр. – М.: Московский филос. фонд, 1995. – 411 с.
163. Рут, М.Э. Образная номинация в русском языке [Текст] / М.Э. Рут. – Екатеринбург: Изд-во Ур. ун-та, 1992. – 146 с.
164. Савко, О.В. Структуру художественного концепта «Жизнь» в творчестве Б. Пастернака (на материале сборника «Сестра моя – жизнь») [Текст] / О.В. Савко // Вестник БДУ. Сер. 4, 2012. – № 1. – С. 47–50.
165. Северская, О.И. Функционально-доминантная модель эволюции индивидуальных художественных систем: от идиолекта к идиостилю [Текст] / О.И. Северская, С.Ю. Преображенский // Поэтика и стилистика: 1988–1990. – М.: Наука, 1991. – 240 с.
166. Седых, А.П., Куган, Е.И. К вопросу о литературных символах национальной лингвокультуры: Марсель Пруст, Борис Пастернак [Текст] / А.П. Седых, Е.И. Куган // Гуманитарные и социальные науки. – № 6. – 2014. – С. 177–183.
167. Серль, Дж. Метафора [Текст] / Дж. Сёрль // Теория метафоры / Под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Жирмунской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 307–341.
168. Славин, А.В. Наглядный образ в структуре познания [Текст] / А.В. Славин. – М.: Политиздат, 1971. – 271 с.
169. Слышкин, Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: монография [Текст] / Г.Г. Слышкин. – Волгоград: Перемена, 2004. – 340 с.
170. Смирнов, С.А. Автопоэзис человека: Борис Пастернак [Текст] / С.А. Смирнов // Человек.RU. 2011. № 7. – С. 147–188.

171. Степанов, Ю.С. Константы: словарь русской культуры [Текст] / Ю.С. Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
172. Соловьева, Т.В. Концепт «Любовь» и его лингвистическая репрезентация в лингвокультурном аспекте [Текст] / Т.В. Соловьёва: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Челябинский государственный университет. – Челябинск, 2009.
173. Тананина, А.В. Концепт «Любовь» в русском культурном и языковом пространстве [Текст] / А.В. Тананина // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский язык нефилологам, теория и практика. 2006. – № 7. – С. 65–71.
174. Телия, В.Н. Вторичная номинация и её виды [Текст] / В.Н. Телия // Языковая номинация: Виды наименований. – М.: Наука, 1977. – С. 129–221.
175. Телия, В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц [Текст] / В.Н. Телия. – М.: Наука, 1986. – 143 с.
176. Телия, В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и её экспрессивно-оценочная функция [Текст] / В.Н. Телия // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988. – С. 26–52.
177. Телия, В.Н. Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и её прагматическая ориентация [Текст] / В.Н. Телия // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. – М.: Наука, 1991. – С. 5–35.
178. Телия, В.Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц [Текст] / В.Н. Телия // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. – М.: Наука, 1991. – С. 36–66.
179. Тихоненко, О.Д. Понятие жизнь в русской философии и в философской концепции Б.Л. Пастернака [Текст] / О.Д. Тихоненко // Вестник КРСУ, 2014. – № 9. – Т. 14. – С. 42–47.

180. Токарев, Г.В. Концепт как объект лингвокультурологии (на материале репрезентаций концепта «Труд» в русском языке): Монография [Текст] / Г.В. Токарев. – Волгоград: «Перемена», 2003. – 213 с.
181. Токарев, Г.В. Дискурсивные лики концепта [Текст] / Г.В. Токарев. – Тула: «Тульский полиграфист», 2004. – 108 с.
182. Токарев, Г.В. Лингвокультурология: Учебное пособие [Текст] / Г.В. Токарев. – Тула: Издательство ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2009. – 135 с.
183. Томашевский, Б.В. Стилистика и стихосложение ) [Текст] / Б.В. Томашевский. – Л.: Просвещение, 1959. – 539 с.
184. Федосеева, Т.В., Блицко, Е.С. Выражение авторского сознания в ранней прозе Б.Л. Пастернака («Охранная грамота») [Текст] / Т.В. Федосеева, Е.С. Блицко // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2013. № 2 (39). – С. 97-105.
185. Филиппов, К.А. Лингвистика текста [Текст] / К.А. Филиппов. – СПб: Изд-во СПбГУ, 2003. – 336 с.
186. Филлмор, Ч. Фреймы и семантика понимания [Текст] / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1988. – С. 52-93.
187. Фостер, Т. Искусство чтения [Текст] / Т. Фостер. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. – 292 с.
188. Фомина, С.Д. Концепт «Любовь» в идеосфере Л.Н. Толстого (на материале публицистических произведений, писем, дневников). – АКД на соискание ..... канд. филол. наук. – Елец, 2009. – 18 с.
189. Хан, А. Борис Пастернак и Густав Шпет: лингвофилософский аспект сопоставления [Текст] / А. Хан // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект) *Comprehensio*. Четвёртые Шпетовские чтения. Сер. "Научные доклады" Ответственный редактор: О.Г. Мазаева. – Томск: Из-во НИТГУ, 2003. – С. 340-369.



190. Харитонов, Н.А. Многоуровневая метафора как основа разночтений лирического текста (на материале книги стихов Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь») [Текст] / Н.А. Харитонов // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2011. – № 5. – С. 275–280.
191. Цимборска-Лебода, М. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви [Текст] / М. Цимборска-Лебода. – Томск-Москва: Водолей Publishers, 2004. – 256 с.
192. Чижикова, О.В., Яновская, И.В. О семиотике идиостиля Б. Пастернака [Текст] / О.В. Чижова // Современные проблемы науки и образования, 2015. – № 1-1. – С. 1271–1276.
193. Чумак-Жунь, И.И. Поэтический текст в русском лирическом дискурсе конца XVIII – начала XXI веков: моногр. [Текст] / И.И. Чумак-Жунь. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2009. – 244 с.
194. Шаклеин, В.М. Лингвокультурная ситуация и исследование текста [Текст] / В.М. Шаклеин. – М.: Общество любителей российской словесности, 1997. – 184 с.
195. Шатин, Ю.В. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака [Текст] / Ю.В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 8. – Новосибирск, 2005. – С. 213–219.
196. Шатин, Ю.В. Художественное время Бориса Пастернака: история, ставшая метафизикой [Текст] / Ю.В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 14. – Новосибирск – М., 2010. – С. 218–227.
197. Шишкина, О.Ю. Художественный концепт «Поэт» в идиостиле М.И. Цветаевой и его лингвистическая репрезентация (на материале поэзии). Автореферат дис. канд. филол. наук. [Текст] / О.Ю. Шишкина – Череповец, 2003.
198. Шкловский, В. О теории прозы [Текст] / В. Шкловский. – М.: Федерация, 1929. – 267 с.
199. Шкловский, В. Избранное в 2-х томах ) [Текст] / В. Шкловский. – М.: «Художественная литература», 1983.

200. Шкловский, В. Техника писательского ремесла [Текст] / В. Шкловский. – М.- Л.: «Молодая гвардия», 1927. – 73 с.
201. Щерба, Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. «Сосна» Лермонтова в сравнении с её немецким прототипом [Текст] / Л.В. Щерба // Избранные работы по русскому языку. – М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1957. – С. 97–109.
202. Щирова, И.А., Гончарова, Е.А. Многомерность текста: понимание и интерпретация [Текст] / И.А. Щирова, Е.А. Гончарова. – СПб: ООО «Книжный дом», 2007. – 472 с.
203. Щур, Г. С. Теории поля в лингвистике [Текст] / Г.С. Щур. – М.: Наука, 1974. – 253 с.
204. Чейф, У. Память и вербализация прошлого опыта [Текст] / У. Чейф / Пер. О. В. Звегинцевой // Новое в зарубежной лингвистике. В. 12: Прикладная лингвистика / Сост. В. А. Звегинцева. Пер с англ., под ред. и с предисловием Б. Ю. Городецкого. – М.: Радуга, 1983. – С. 35–73.
205. Чейф, У., Уоллес, Л. Значение и структура языка [Текст] / У. Чейф, Л. Уоллес. – М.: Прогресс, 1975. – 432 с.
206. Эйхенбаум, Б. О поэзии [Текст] / Б. Эйхенбаум. – Л.: Советский писатель, 1969. – 555 с.
207. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика [Текст] / Р. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193-230.
208. Gregory M., Carroll S. Language and situation. Languages and their social context. London. 1978.
209. Teun Van Dijk. Ideology: A Multidisciplinary Approach. – London: Sage, 1998. URL: <http://www.psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СПРАВОЧНИКОВ

1. Александра, З. Е. Словарь синонимов русского языка [Текст] З.Е. Александра / Под ред. Л. А. Чешко. – 5-е изд., стер. – М.: Рус. яз., 1986. – 600 с.
2. Антология концептов [Текст] / под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. – М.: Гнозис, 2007. – 512 с.
3. Апресян, Ю. Д., Богуславская О. Ю., Левотина И. Б. и др. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Первый выпуск [Текст] / Апресян Ю. Д., Богуславская О. Ю., Левотина И. Б., Урысон Е. В., Головинская М. Я., Крылова Т. В.. – 2-изд. испр. / Под общ. рук. ак. Ю. Д. Апресяна. – М.: Шк. «Яз. рус. культуры», 1999. – 511 с.
4. Баранов, О.С. Идеографический словарь русского языка [Текст] / О.С. Баранов. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовск. гос. ун-та, 1972. – 166 с.
5. Введенская, Л.А. Словарь антонимов русского языка [Текст] / Л.А. Введенская. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1995. – 544 с.

6. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст] / В.И. Даль: В 4 т. – М.: Терра, 1995.
7. Даль, В.И. Пословицы русского народа [Текст] / В.И. Даль: В 2 т. – М.: Худ. лит., 1984.
8. Квятковский, А. Поэтический словарь [Текст] / А. Квятковский. – М.: «Советская энциклопедия», 1966. – 377 с.
9. Колесников, Н.П. Словарь антонимов русского языка [Текст] / Н.П. Колесников / Под ред. Н. М. Шанского. – Тбилиси: Изд-во Тбилис. гос. ун-та, 1972. – 313 с.
10. Ожегов, С. И. Словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов / Под ред. Н. Ю. Шведовой. – 13-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1981. – 816 с.
11. Павлович, Н. Словарь поэтических образов. На материале русской литературы XVIII-XX вв. [Текст] / Н. Павлович: В 2 т. – М.: УРСС, 2007.
12. Психологический словарь [Электронный ресурс]. – [www.belogurova.ru](http://www.belogurova.ru) (Дата обращения – 18.11.2015).
13. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений Разум сердца. Мир нравственности в высказываниях и афоризмах [Текст]. – М.: Изд-во политич. лит., 1990. – 605 с.  
/ РАН Ин-т рус. яз. / Под общ. ред. Н. Ю. Шведовой: В 6 т. – М.: Азбуковник, 1988.
14. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. – М.: Рус. яз., 1981.
15. Словарь символов [Электронный ресурс] / <http://www.onlinedics.ru/slovar/sim/>
16. Словарь синонимов русского языка [Текст]: В 2 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. – Л.: Наука, 1970.
17. Словарь современного русского литературного языка [Текст]: В 17 т. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1950 – 1965.

18. Словарь сочетаемости слов русского языка [Текст] / Под ред. П. Н. Денисова, В. В. Морковкина. – 2-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1983. – 688 с.
19. Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования [Текст] Ю.С. Степанов. – М.: Академич. Проект, 2001. – 990 с.
20. Тихонов, А.Н. Словообразовательный словарь русского языка [Текст] / А.Н. Тихонов: В 2 т. – М.: Рус. яз., 1990.
21. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка [Текст] / М. Фасмер: В 4 т.. – СПб.: Азбука, 1996.
22. Частотный словарь русского языка [Текст] / Под ред. Л. Н. Засориной. – М.: Рус. яз., 1977. – 936 с.
23. Черных, П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка [Текст] / П.Я. Черных: В 2 т. – М.: Рус. яз., 1994.
24. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Текст] / Под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта-Наука, 2011. – 696 с.

ЕГУ им. И.А. Бунина

ЕГУ им. И.А. Бунина

ЕГУ им. И.А. Бунина