

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Белгородский государственный национальный
исследовательский университет» (НИУ «БелГУ»)

На правах рукописи

ПРОХОРОВА Алина Владимировна

**РЕЧЕВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ БИПОЛЯРНОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА**

(на материале оппозитивного дискурса прозы Л. Андреева)

10.02.01 – русский язык

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Заслуженный деятель науки РФ,
доктор филологических наук, профессор
Алефиренко Николай Федорович

БЕЛГОРОД – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ОППОЗИТИВНЫЙ ДИСКУРС КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ БИПОЛЯРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА Л. АНДРЕЕВА	26
1.1. Природа и сущность оппозитивного дискурса Л. Андреева.....	26
1.1.1. Художественный дискурс как синергийное основание идиостиля Л. Андреева.....	26
1.1.2. Оппозитивный дискурс – когнитивная основа идиостиля Л. Андреева.....	34
1.2. Бинарные и биполярные художественные концепты – когнитивная доминанта художественной картины мира Л. Андреева.....	46
1.2.1. Методологические основы изучения бинарных и биполярных художественных концептов.....	47
1.2.2. Соотношение содержания концепта и семантической структуры его словесного репрезентанта.....	50
1.2.3. Парные художественные концепты в текстах Л. Андреева.....	58
1.2.4. Бинарные художественные концепты в текстах Л. Андреева.....	61
1.2.5. Лингвопрагматические особенности словесной репрезентации бинарных концептов в текстах Л. Андреева.....	74
1.2.6. Биполярные художественные концепты в текстах Л. Андреева.....	78
1.2.7. Лингвопоэтическая значимость оксюморонной природы художественных концептов.....	85
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ.....	95
ГЛАВА 2. БАЗОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНЦЕПТЫ ИДИОКОНЦЕПТОСФЕРЫ ДИСКУРСА Л. АНДРЕЕВА И ЛЕКСИКОГРАММАТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ИХ ЭКСПЛИКАЦИИ	97

2.1. Лексико-фразеологическая репрезентация художественного биполярного концепта «Жизнь/Смерть».....	97
2.2. Взаимообусловленность в структуре оппозитивного дискурса биполярных художественных концептов и ассоциативных полей	120
2.3. Лексико-фразеологическая репрезентация контраста в художественном бинарном концепте «Свет-Тьма».....	138
2.4. Лексико-фразеологическая репрезентация художественного биполярного концепта «Вера/Неверие».....	162
2.5. Бинарные и биполярные концепты – дискурсообразующие слоты текстов Л. Андреева.....	174
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ.....	181
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	184
ИТОГОВЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	186
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	193
Приложение А.....	213
Приложение Б.....	215
Приложение В.....	217

ВВЕДЕНИЕ

Данное диссертационное исследование выполнено в сопряжении двух эпистем современного языкознания – когнитивной лингвопоэтики и лингвокультурологии. Такого рода симбиоз направлен на креативное осмысление учения основоположников отечественной концепции лингвистической поэтики художественного текста (Щерба Л.В. 1957; Виноградов В.В. 1959; Потебня А.А. 1967) в свете новых лингвистических парадигм (Шаклеин В.М. 2000; Болотнова Н.С. 2001; Кошарная С.А. 2003; Алефиренко Н.Ф. 2013; Чумак-Жунь И.И. 2014; Озерова Е.Г. 2016). В результате такого конвергентного развития идей традиционной и инновационной теорий текста формируется новый подход к изучению идиостиля писателя в когнитивно-дискурсивном ракурсе. Вне органичного включения в методологию дискурсивного анализа принципа когнитивизма, необходимого для адекватного понимания дискурсивного механизма порождения ценностно-смыслового содержания художественного текста, сложно переводить в русло практической лингвопоэтики теоретические положения о разворачиваемой в художественном произведении в словесной форме авторской картине мира. В этой связи нельзя не вспомнить о трихотомии В.А.Бурцева, справедливо указавшего, что «дискурс объективируется сквозь трёхслойную призму: а) **язык** как систему, б) **языковую деятельность как процесс** и в) **продукты языковой деятельности** [см.: Бурцев 2012, с. 3]. Именно обусловленное дискурсом словесно-художественное разворачивание индивидуально-авторской картины мира раскрывает когнитивно-культурологическую специфику идиолекта писателя.

В связи с неоднозначным пониманием базовых категорий лингвопоэтики отметим, что в нашем исследовании *идиолект* и *идиостиль* соотносятся между собой как *поверхностная* и *глубинная* структуры архитектоники речевого произведения. В этом их диалектическое единство: находящиеся на поверхностном уровне текста речевые структуры, составляющие идиолект, уходят своими функциональными корнями в такие когнитивные по сути сво-

их свойств феномены, как «языковая память» и «генетика словесно-художественного мышления» автора. В результате столь глубокого взаимопроникновения возникает иерархически упорядоченная система вербализуемых в тексте инвариантных художественных концептов, конфигурация которых образует так называемый «поэтический мир» автора. Понятие поэтического мира рассматривается нами как *дискурсивная экстраполяция ментальности автора (образа мышления, общей духовной, эмоциональной настроенности) на когнитивно-семантическую архитектуру его идиостиля*. Само понятие идиостиля интерпретируется нами путем сопряжения понятий «стиль» и «идиолект». В самом обобщенном виде *стиль* – категория текста, а *идиостиль* – категория речемышлительная. Если под стилем писателя принято понимать «систему индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы *средств словесного выражения*» [Виноградов 1959, с. 85], то идиостиль представляет собой, прежде всего, сложную систему взаимообусловленных речевых *приемов, участвующих в репрезентации* «художественного мира» автора [Некрасова 1991, с. 123], *способ выражения* содержания индивидуально-авторского *замысла, способ авторепрезентации* языковой личности писателя.

Для адекватного понимания такого истолкования идиостиля потребуются дополнительные размышления над содержанием понятия «художественный мир», в создании которого участвуют, на наш взгляд, не только речевые, но и дискурсивные (претекстовые) средства. Художественный мир – это опосредованное отражение реальной действительности в виде переживаемых автором доминантных для данной лингвокультуры духовных ценностей, представленных созданной писателем эстетически значимой конфигурацией словесно-образных средств текста. Н.Ф. Алефиренко и Е.Г. Озерова отмечали, что своеобразие художественных текстов «обуславливается способом художественной репрезентации действительности: преломляясь в эготопе и ассимилируя соответствующие эмотивно-смысловые

впечатления, актуализируемые языковой памятью автора, художественно-словесная интерпретация описываемой действительности осуществляется в процессе её вторичного ценностно-смыслового переосмысления на фоне социально значимых субъективных переживаний» [Алефиренко, Озерова 2011, с. 123]. Начала такого (дискурсно-когнитивного) понимания идиостиля в лингвопоэтике закладывались издавна. Чтобы убедиться в этом, достаточно, как нам представляется, вспомнить мысли, высказанные в своё время Аристотелем. Великий философ, разумеется, будучи далеким от теории отражения, называл сочинения эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов не чем иным, как художественными подражаниями объективному миру. Как можно заметить, между аристотелевским подражанием объективному миру и современной теорией отражения реальной действительности в сознании коммуникантов (автора и читателя) прослеживается явная связь. И автор, и читатель, создавая и воспринимая текст, пребывают на границе объективной реальности и её художественного воссоздания. В нашем понимании, когнитивным основанием художественного мира можно считать художественную картину мира, моделируемую авторским сознанием и реконструируемую читателем.

Следует отметить, что художественный мир произведения отражает не реальный мир в целом, а лишь его «избранный», переживаемый фрагмент. Художественный мир воплощает в себе принцип *единства сознания и творческой деятельности*. Исследования Ф.Е. Василюка по психологии переживания позволяют предполагать, что в реальном словесно-художественном творчестве переживание и деятельность способны перетекать друг в друга и даже реализовываться в едином речемыслительном акте. Переживание осуществляется, как правило, на бессознательном уровне, где доминирует «тайная работа души», при активном участии рефлексивной деятельности, порождающей желание неких перемен в жизни, освобождения от чего-то и устремления к чему-то. Когда все эти «некие перемены» «от чего-то» «к чему-то» начинают обретать в сознании реальные образы, в работу

включаются процессы осознания. При такой интерпретации художественный мир представляет собой оживленную, оплодотворенную словом и образом модель художественной картины мира [Василюк 1984, с. 185]. Всё это служит для нас подтверждением мысли о дискурсивном механизме порождения художественного текста.

Современная лингвопоэтика (даже в её традиционном виде) пыталась выявить дискурсивную по сути своей природу идиостиля, представляя его как совокупность «*глубинных текстопорождающих доминант и констант* определенного автора» [Фатеева 1996, с. 12] (выделено нами – *А.П.*). Такими текстопорождающими доминантами и выступают ментальные установки, которые (1) образуют индивидуально-авторскую концептосферу, интегрирующую этнокультурные и личностные смыслы, и в этой своей функции своеобразно (2) входят в состав таких часто используемых в лингвопоэтике категорий, как «идиостиль», «идиолект», «ментальность» и «концептосфера». Все они пересекаются в точке «осмысления и отражения в национальном языке элементов материальной и духовной культуры народа (предметов и явлений объективной реальности, содержательных и динамических аспектов человеческой деятельности, артефактов)» [Кошарная 1999, с. 14]. В когнитивной лингвопоэтике такая инкорпорация этнокультурой обусловленных личностных смыслов рассматривается через понятие художественного концепта как продукта субъективно (лично) переживаемого общекультурного (этно значимого) понятия. Особую роль художественный концепт играет в текстах, создаваемых «мятежной ментальностью» языковой личности писателя, ярким воплощением которой был Леонид Андреев.

Не случайно в структуре его языковой личности доминантное место занимают художественные концепты бицентрической структуры. Под концептами бицентрической структуры мы понимаем такие концепты, в структуру которых входят два антонимичных или просто неравнозначных (как в случае с бездной и бесконечностью) компонента, способных в зависимости от коммуникативного намерения автора текста и особенностей его дискур-

сивной деятельности либо сближаться по принципу ассоциативных связей, иногда наслаиваясь друг на друга (тогда речь идет о парных концептах, например, «Город/Одиночество»), либо отдаляться и вступать в антонимические отношения (тогда речь идет о бинарных концептах типа «Свет-Тьма», «Тяжесть-Легкость»), либо интегрироваться друг в друга посредством парадоксального смыслового слияния репрезентантов, порождая единый, контаминированный смысл, то есть биполярный концепт, например «Жизнь/Смерть», «Вера/Неверие».

Такие концепты позволяли писателю зримо и явственно представлять духовно-нравственное, интеллектуальное и интимно-психологическое «раздвоение» личности русского человека на изломе эпох.

В целом мысль о противоречивости души русского человека воспринимается как непреложная истина. Эта идея воплощена в произведениях художественной литературы и отражена в философских трактатах русских мыслителей. Так, Н. Бердяев пишет: «Противоречивость и сложность русской души, может быть, связана с тем, что в России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории – Восток и Запад. Русский народ есть не чисто европейский и не чисто азиатский народ. Россия есть целая часть света, огромный Востоко-Запад, она соединяет два мира. И всегда в русской душе боролись два начала, восточное и западное... Русский народ есть в высшей степени **поляризованный** народ, он есть **совмещение противоположностей**. Им можно очароваться и разочароваться, от него всегда можно ждать неожиданностей, он в высшей степени способен внушать к себе сильную любовь и сильную ненависть» [Бердяев 2009, с. 40]. Заложенные в сознание носителей того или иного менталитета контрастные образы вырастают в бицентрические концепты, которые, как отметил С.Г. Воркачев, «отмечены этнокультурной спецификой» [Воркачев 2004, с. 51-52].

К о н т р а с т как «динамическое противопоставление двух содержательно-логических планов изложения» [Бочина 2003, с. 6] есть одно из самых характерных проявлений человеческого ума, принцип функциониро-

вания мышления, который фиксирует дихотомическое восприятие мира. Шарль Балли утверждал, что «принцип контраста представляет собой тенденцию человеческого ума в стилистической обработке, ибо основан на закономерностях человеческого восприятия и познания» [Балли 1961, с. 194]. Действительно, человеческий разум, избирая одну из альтернатив, рассматривает их исключительно через призму противопоставления, борьбы, столкновения неоднородных явлений, а значит, действие разума держится силою противоборствующих начал. Выдающийся мыслитель и богослов Павел Флоренский говорил о том, что «действие разума существенно антонимично, и все его построения держатся лишь силою взаимоисключающих начал» [Флоренский 1988, с. 95]. Безусловно, в процессе своей жизнедеятельности человек постоянно находится в ситуации выбора, самоопределения, со- и противопоставления предметов, моделируя в своем сознании речемыслительный портрет предмета. По этому поводу примечательны слова о том, что «противоположность двух понятий наиболее ясна в том случае, когда эти понятия стоят рядом» [Тахо-Годи 1978, с. 273].

Не случайно принцип контраста рассматривается в эстетике, искусстве, логике, лингвистике, литературоведении и социологии, ведь вся познавательная деятельность человека связана с противопоставлением предметов, их характеристик, связей друг с другом. Контраст рассматривается как разновидность оппозиции (Лотман Ю.М. 1996; Якобсон Р.О 1996; Трубецкой Н.С. 2000), которая проявляет себя как композиционно-стилистический принцип развёртывания речи (Одинцов В.В. 1980), как один из принципов «выдвижения» (Постоловская Н.А. 1981; Седых А.П. 1997; Арнольд И.В. 1999), как принцип организации поэтического текста (Станиславская С.А. 2001). Важно, что принцип контраста носит универсальный характер для разных языков мира и является одним из принципов развёртывания дискурса, в первую очередь, оппозитивного. Именно поэтому в диалектике контраст определяется как «логика мышления» [Ильенков 1974, с. 65] и являет собой центральную

категорию науки о всеобщих законах развития, в том числе и оппозитивных законов порождения Леонидом Андреевым художественного текста.

Можно говорить, что контраст запускается механизмом дивергентного художественного мышления, соединяя представления по принципу их тождественности, смежности или противоречивости. Ещё Гераклит утверждал, что «борьба – отец всего и всему царь, противоречивость сближает, разнообразие порождает гармонию, и все через распрю создается» [Соколов 1969, с. 296]. Через распрю создается и лично-авторская картина мира Леонида Андреева. Как и любая картина мира она репрезентируется «системой кодов и субкодов художественного текста» [Болотнова 2009, с. 133]. В этом плане нам близки и понятны суждения Е.В. Фурсовой, называвшей контрастность «одним из фундаментальных композиционно-стилистических принципов» [Фурсова 2007, с. 23], эстетически действенным отражением в тексте конфликтов и противоречий реальной действительности с помощью разноуровневых средств языка. Контраст как принцип организации художественного текста не обделён вниманием исследователей. Он рассматривается также в работах Н.А. Купиной (Купина Н.А. 1983), В.В. Одинцова (Одинцов В.В. 1980), Н.К. Соколовой (Соколова Н.К. 1980), Н.С. Болотновой (Болотнова Н.С. 2009). Контраст обычно представляют как противопоставление предметов и явлений, выраженное системой разнообразных изобразительно-выразительных средств. Действительно, контраст, играя особую роль внутри тонко организованного авторского сознания, в то же время выступает одним из способов восприятия действительности. Иными словами, контраст – это и способ художественного мышления писателя, и «композиционно-стилистический принцип текста», который в художественном мире Л. Андреева одновременно является и его «смысловой доминантой» [Марченко 1995, с. 89].

Действительно, когнитивная энергия контраста необычайно мощна и исходит не только от внутренних нейросемиотических процессов, улавливающих эксплицитные связи, но и от национальной специфики коммуника-

тивного поведения. Так, Г.Н. Боева полагает, что «картина мира Андреева наследует отечественные традиции и на аксиологическом уровне отражает многие характеристики русской культуры, описанные Ю.М. Лотманом, И.В. Кондаковым (такие, как «пограничность», бинарность, катастрофизм развития)» [Боева 2016, с. 448]. Отмечается также, что контраст, будучи «источником синтагматического напряжения, проявляется на всех уровнях языковой организации и композиционной структуры художественных текстов» [Марченко 1995, с. 91] и организует архитектуру художественных текстов Леонида Андреева.

Процессы отождествления и противопоставления объектов окружающей человека действительности и его внутренних качеств нашли свое воплощение в концептосфере текстов Леонида Андреева, в лексических и грамматических средствах её репрезентации.

Исходя из вышесказанного, **актуальность** данной работы обусловлена рядом факторов:

1) адаптацией антропоцентрического подхода к исследованию роли дискурса в формировании контрастной концептосферы художественного текста;

2) назревшей необходимостью комплексного описания когнитивно-дискурсивных бинарных оппозиций как механизма структурирования художественного концепта;

3) потребностью в описании средств репрезентации когнитивно-дискурсивных бинарных оппозиций как принципа моделирования художественной картины мира;

4) важностью для когнитивной лингвопоэтики изучения закономерностей вербализации бинарных и биполярных художественных концептов с целью выявления речемыслительных механизмов отображения языковой личности писателя и читателя в концептосфере создаваемого и, соответственно, воспринимаемого художественного текста.

Кроме того, **актуальность** исследования обусловлена тем, что бинарные и биполярные художественные концепты впервые получают многоаспектную характеристику как фундаментальный принцип художественно-литературного отображения событий и изучаются в художественном тексте с позиций лингвоконцептуального анализа. Также Г.Н. Боева отмечает, что наследие Леонида Андреева «настоятельно требует осмысления» [Боева 2016, с. 4].

Особый интерес представляет лингвокогнитивное осмысление когнитивно-дискурсивных бинарных оппозиций, раскрывающих особенности дискурсивного сознания Леонида Андреева и его отражения в речевых репрезентациях бинарных и биполярных художественных концептов. Несмотря на обширный корпус исследований в области когнитивной лингвистики, имманентная сущность бинарных и биполярных художественных концептов в современной лингвоконцептологии представляет собой белое пятно, хотя вопрос систематизации концептов привлекает внимания многих современных исследователей, (Бабушкин А.П. 1995; Попова З.Д. 2002; Пономарева Е.Ю. 2008; Алефиренко Н.Ф. 2010; Дзюба Е.В. 2011; Аглеева З.Р. 2012).

Объектом исследования стали бицентрические художественные концепты, занимающие доминантное место в языковой картине мира русского человека, для которого всегда было свойственно воспринимать мир сквозь призму народно-философского дуализма. Не менее важно и то, что изучение бицентрических концептов трех типов (парных, бинарных и биполярных), отраженных в текстах произведений Леонида Андреева, позволяет сформировать представление об идиостиле писателя, всегда стоящего за текстом и проявляющегося в нем.

Под идиостилем понимается система содержательных и формальных характеристик, присущих текстам произведений определенного автора (Либерман Я.Л. 2012; Григорьев В.П. 1983; Гаспаров М.Л. 1995). Более того, художественный текст, в основе которого всегда лежит некий глобальный образ или конкретный образ-мотив, является воплощением писательских пред-

ставлений о мире. Значит, художественный текст – это результат репрезентации по законам словесного искусства языковой картины мира автора (ЯКМ). В этом плане мы разделяем концепцию Роберта Ладо, согласно которой ЯКМ – это «отраженный средствами языка образ сознания – реальности, модель интегрального знания о концептуальной системе представлений, репрезентируемых языком» [Ладо 1989, с. 46]. Своеобразие ЯКМ писателя можно определить, опираясь на его «текстовую деятельность» [Болотнова 2005, с. 18], то есть, реконструируя художественную модель мира. Полное толкование этого понятия было предложено Л.О. Бутаковой, которая под художественной моделью мира понимает «эстетически и коммуникативно значимое субъективно-объективное отображение динамической системы представлений, знаний и мнений об окружающей действительности в специфической форме художественного текста» [Бутакова 2001, с. 116].

Творческое наследие Леонида Андреева – результат столкновения в его сознании контрастных проявлений бытия, ведь «писатель идеально совмещал в себе, казалось бы, несовместимое: интерес одновременно и к болевым точкам, и к универсальным, вневременным проблемам, органичную вписанность в отечественную классическую традицию... и стилевое новаторство, предвосхищающее многие направления современной литературы» [Боева 2016, с. 6-7].

Объектом исследования являются художественные тексты Л. Андреева малого и среднего эпического жанра, созданные им в период с 1898 года по 1913 год. **Предметом** изучения избраны средства речевой энантиосемической репрезентации концептов бицентрической структуры как принципа формирования в андреевских текстах «неклассической», диссонансно биполярной словесно-художественной картины мира.

Цель работы – выявить своеобразие репрезентации концептов бицентрической структуры и определить особенности их содержания в художественно-эстетическом мире Л. Андреева, обусловившего его идиостиль.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**.

1. Проанализировать лингвистические и экстралингвистические факторы формирования дискурсивно-смыслового пространства текстов Л. Андреева (в свете языковой личности писателя, идиостиля и «языкового вкуса эпохи»).

2. Выявить особенности художественных бинарных и биполярных концептов как сложных и многомерных текстопорождающих когнитивных образований.

3. Рассмотреть особенности построения когнитивно-дискурсивного пространства текстов Л. Андреева.

4. Выявить общезыковые и авторские способы и средства вербализации художественных бинарных и биполярных концептов.

5. Определить спектр художественно-речевой реализации образно-оценочного смысла художественных бинарных и биполярных концептов.

6. Охарактеризовать особенности восприятия художественных бинарных и биполярных концептов, служащих когнитивным основанием индивидуально-авторского сознания Л. Андреева.

Данные задачи подчинены достижению поставленной цели в силу своей непосредственной связи с авторским сознанием писателя, точнее, с его **ментальностью**, под которым мы понимаем не просто умственные способности, на что обычно указывают словари, а средство творческой активности, (а) раскрывающее тайны душевных коллизий писателя и (б) создающее соответствующие им образы мыслей, образы, объективирующие в дискурсивном представлении художественную реальность, проецируемую переживаемым автором коммуникативным событием. Креативная активность андреевской ментальности, в нашем представлении, связывает в единое целое многочисленные противоречия его оппозитивного дискурса – природные и культурные, эмоциональные и интеллектуальные, иррациональные и рациональные, индивидуальные и социальные.

В основе современной когнитивной лингвопоэтики лежит проникновение как в мир общих для того или иного народа этнокультурных концептов, так и в мир индивидуально-авторских концептов, создающих в своем единстве концептосферу художественной модели мира писателя, внутри «которой происходит «культурное» приращение смысла, соотношение компонентов в содержании конкретного концепта» [Кошарная 2003, с. 67], и выявление этих компонентов представляет несомненный интерес при соприкосновении с результатом творческой деятельности автора – текстом художественного произведения.

Дискурсивно-когнитивный анализ концептосферы позволяет (а) проникнуть в самобытный словесно-художественный мир автора, представленный комплексом созданных им текстов; (б) реконструировать аксиологически-смысловую архитектонику художественного дискурса автора; (в) выявить характер и механизмы авторского осмысления событий, а вместе с ними картин и фактов окружающего мира и абстрактных представлений, которые переосмысляются автором в художественные образы того коммуникативно-прагматического единства, которое служит интенциональным истоком текстопорождения.

Мы исходим из того, что концептосфера художественной картины мира писателя, хотя и состоит из структурированного множества эпидигматически связанных концептов, всё же в качестве своего конструктивного остова опирается на некие художественные макроконцепты, отличающиеся от обычного концепта своей многомерной и многоуровневой сущностью, эмоциональной и лексической насыщенностью за счет наполнения его особыми индивидуально-авторским смысловым содержанием и ассоциативными полями, определяющими художественную картину мира писателя.

С одной стороны, они служат фокусом смысловой интеграции текста, а с другой, источником обогащения его смыслового содержания. Такими макроконцептами художественно-оппозитивного дискурса Л. Андреева как раз и выступают анализируемые нами с точки зрения механизмов их вербализации

бинарные концепты «Свет-Тьма», «Город-Дача», «Тяжесть-Легкость», «Бездна-Бесконечность» и биполярные художественные концепты «Жизнь/Смерть», «Вера/Неверие».

С точки зрения представленной выше текстообразующей роли макроконцепта, художественный текст – это высокоорганизованная, многослойная и сложная структура, а значит, он обладает такими фундаментальными свойствами, как способность к репрезентации художественного концепта, интенциональность, коннотативность смыслового содержания и коммуникативно-прагматическая тональность. В текстах художественных произведений Л. Андреева выделенные свойства проявляются достаточно рельефно. Коннотация как воплощение, с одной стороны, эмоционально-оценочных оттенков высказывания, а с другой – культурных традиций общества, выступает сосредоточием тех имплицитных смыслов, которые проецируются бинарными и биполярными макроконцептами.

Концепт как основное понятие когнитивной лингвопоэтики, хотя и был введен в лингвистику сравнительно недавно (в начале XX века), и по сей день не обделен вниманием ученых. Теоретическим основанием нашего исследования служат концепции поэтической энергии слова, синергетики языка, сознания и культуры, когнитивной лингвопоэтики (Воробьев В.В.1997; Лихачев Д.С. 1993; Ляпин С.Х. 1997; Степанов Ю.С. 1997; Шаклеин В.М. 1997; Алефиренко Н.Ф. 2002; Карасик В.И. 2002; Озерова Е.Г. 2016;). Ценными для разрабатываемой нами теории о бицентрических концептах стали появившиеся в последние годы диссертационные исследования, посвященные оппозициям концептов (Хутова Э.Р. «Бинарная оппозиция «ЛЮБОВЬ / НЕНАВИСТЬ» в разносистемных языках: лингвокультурологический аспект», 2008 г.; Хайруллина Д.Д. «Бинарные концепты «Огонь» и «Вода» как фрагмент языковой картины мира», 2009 г.; Печагина Т.В. «Категориальные концепты «Добро» и «Зло» в детской фэнтези», 2011г.; Талицкая А.А. «Концепты «Жизнь» и «Смерть» в лирике Н.А. Заболоцкого», 2011 г.).

Исследование опирается на концепцию лингвистической противоположности Л.А. Новикова (Новиков Л.А. 1973), а также на идеи объективизации и классификации антиномий (Апресян Ю.Д. 1986; Флоренский П.А. 1988; Гумбольдт В. фон 2000; Бочина Т.Г. 2003; Миллер Е.Н. 2004). Инновационным ориентиром исследования стали труды российских и зарубежных ученых в области лингвопоэтики (Дейк Т. Ван 1989; Алефиренко Н.Ф. 2002; Голованёва М.А. 2012; Чумак-Жунь И.И. 2012; Озерова Е.Г. 2012; Ярошук И.А. 2012; Симоненко Е.И. 2013; Сахарова Е.А. 2015).

Методологической платформой диссертации послужил **второй закон гегелевской диалектики** – закон единства и борьбы противоположностей, открывающий путь (а) к познанию сущности бинарного и биполярного художественных концептов и их репрезентации в смысловой структуре художественного текста, (б) к выявлению внутренних дискурсивных источников формирования концептосферы художественного текста и (в) стимулов построения его ассоциативно-образной архитектоники.

Сочетание современных теоретических парадигм и классической методологии открывает новые возможности для выявления особенностей вербализации бинарного и биполярного художественных концептов и объективизации их коннотативного содержания. Разумеется, такой подход создаёт надёжную базу для проникновения в биполярный мир мятежной языковой личности Леонида Андреева. Способы и средства вербализации бинарных и биполярных художественных концептов и их роль в становлении смысловой архитектоники художественного текста остаются в современной лингвопоэтике неразгаданными феноменами. К таковым, прежде всего, относится дискурсивно-смысловая сущность художественного макроконцепта, его текстообразующий потенциал и роль в создании ценностно-смысловой гармонии художественного текста. Этим, собственно, и объясняется, почему эти вопросы оказались в центре нашего внимания. Они, хотя и являются в некотором роде трудно уловимой жар-птицей, стали для нас вдохновляющим стимулом при написании диссертационного исследования.

В силу сказанного актуальной проблемой когнитивной лингвопоэтики следует считать вопрос о природе и сущности бинарного и биполярного художественных концептов как структурного феномена языкового сознания. Дело в том, что понятие «бинарный концепт» привлекло внимание ученых лишь в конце двухтысячных годов, а понятие «биполярный концепт» и вовсе не включено в научный обиход. К тому же, все чаще разговор о концептах ведется в рамках ментального пространства, а не в рамках дискурсивно обусловленной ценностно-смысловой конфигурации художественного текста. На наш взгляд, именно художественный дискурс является той ценностно-смысловой средой, где формируется и раскрывается когнитивно-дискурсивный потенциал любого концепта, тем более таких непредсказуемых и противоречивых, как бинарный и биполярный художественные концепты. В них объективируется не только субъективно-культурный опыт автора как носителя определенной этнокультуры, но и его самобытная языковая личность, создающая в каждом тексте индивидуально-авторскую словесно-художественную картину мира.

С детства увлеченный «рассказами тайн и ужасов» Эдгара По, неведомой силой погруженный в вопросы бытия и не-бытия, Л. Андреев не раз испытывал себя и свою веру в жизнь. Критики справедливо именуют его мастером тьмы и ужаса, и только непроницательный взгляд может увидеть в упаднических, мрачных рассказах позерство и страсть к литературному эффекту, который, кстати говоря, достигается целым рядом органично сплетенных приемов.

Фактический материал исследования. Источником фактического материала в исследовании послужили тексты произведений Л. Андреева, написанные в дореволюционный период. Анализу подвергалась контекстуальная выборка 525 лексических репрезентантов концептов бицентрической структуры. Анализ речевой репрезентации биполярности художественной картины мира осуществляется главным образом на материале текстов произведений малой прозы: «Алеша-дурачок» (1898), «Баргамот и Гараська» (1898), «Па-

мятник» (1898), «Петька на даче» (1899), «Большой шлем» (1899), «В темную даль» (1900), «На реке» (1900), «Молчание» (1900), «Стена» (1901), «В подвале» (1901), «Город» (1902) «Бездна» (1902), «Жизнь Василия Фивейского» (1903), «Вор» (1904), «Губернатор» (1905), «Тьма» (1907), «Иуда Искарот» (1907), «Черные маски» (1908), «Рассказ о семи повешенных» (1908), «Я говорю из гроба» (1908), «Он» (1913).

Научная новизна данного исследования состоит в поиске *дискурсивно-когнитивных оппозиций, обуславливающих пути и способы словесно-художественной репрезентации биполярной картины мира Л. Андреева.* Кроме того, впервые (а) обоснованы речемыслительные механизмы формирования сложного смыслового континуума художественных концептов бицентрической структуры как художественного текстообразующего средства, (б) раскрывается дискурсивно-когнитивная специфика художественных концептов бицентрической структуры, обусловленная тремя парадоксальными типами дискурсивного мышления Л. Андреева: энантиосемическим, оксюморонным и катахрезисным.

Использование *когнитивной энантиосемии* обусловлено дивергентным типом поэтического мышления писателя, его способностью вкладывать в один и тот же художественный концепт полярные смыслы, в результате чего образуются бицентрические концепты, в основе которых лежит принцип дизъюнкции, согласно которому происходит раздвоение и поляризация однопорядковых смыслов в составе единого художественного концепта. Обращение Л. Андреева к *когнитивному оксюморону* (или оксиморону) объясняется не увлечением «остроумно-глупым», а попыткой представить через парадоксы концептуализации концентрированные проявления противоречивости бытия. Для Л. Андреева это ассоциативно-образный способ преодоления логической несовместимости интегрируемых сознанием предметов мысли. В результате такого рода концентрированной концептуализации бицентрические ассоциативно-семантические поля, возникающие вокруг концептов двухкомпонентного характера, получают более яркую эмфатическую (эмоционально-

экспрессивную) смысловую палитру, так как слова-репрезентанты таких концептов выражают вызываемые когнитивным диссонансом неожиданные для языкового сознания мысли, чувства и коннотации. *Катахрезисный* тип дискурсивного мышления рассматривается нами не как сбой мыслительного кода, а как эвристический ход в нетривиальной художественной конвергенции смысловых алогизмов. В основе катахрезисного типа дискурсивного мышления Л. Андреева лежит когнитивная метафора, благодаря которой катахреза интегрирует переосмысленные объекты, которые в их буквальном восприятии оказываются несовместимыми.

Также одним из факторов, определяющих новизну исследования, является то, что впервые выявлены категориальные свойства художественно-оппозитивного дискурса, а для понятия «парные концепты» обосновано когнитивно-поэтическое смысловое содержание, связанное с особенностями ассоциативно-образного мышления писателя.

Исследование ментальности автора (видения им мира и себя самого, способа восприятия действительности и отношения к ней и т.д.) путем анализа ее семантических презентаций в языковой картине мира потребовало комплексного подхода, синтеза методов концептуального и контекстуального анализа, когнитивного моделирования, этимологического и компонентного подхода к языковым феноменам. Для достижения поставленной цели и решения конкретных задач нами были использованы следующие **методы**:

1. Описательный метод (приёмы непосредственного наблюдения, систематизации и внутритекстового сопоставления, различные приемы использования словарных дефиниций, компонентно-семный анализ при описании семантической структуры слов, репрезентирующих исследуемые концепты).

2. Метод дискурсивно-концептуального анализа (анализ, предполагающий выявление концептов, моделирование их на основе концептуальной общности средств их лексической репрезентации в узусе и тексте; изучение художественных концептов как ментального каркаса языковой личности автора).

3. Метод ассоциативно-образного воспроизведения текстопорождающего концепта (его применение связано с тем, что художественный концепт отличается высокой потенциальной лингвокреативностью при порождении ассоциативно-семантических полей, поэтому метод ассоциативно-образного воспроизведения использовался при составлении и обработке опросного анкетирования, необходимого для выявления читательского восприятия концептов «Свет», «Тьма», «Жизнь священника», «Судьба», «Рок»).

4. Метод когнитивно-семантического анализа художественного дискурса Л. Андреева, применяемый не только на уровне текста, но и при моделировании вертикального контекста с целью конвергенции в единое целое элементов языковой и неязыковой семантики.

Тексты рассказов и повестей Л. Андреева, относящиеся к раннему этапу его творчества, рассматриваются с позиций их концептосферы – подхода, получившего в отечественной лингвокогнитивистике особую популярность. Изучение бинарного и биполярного художественных концептов опирается на идеи лингвистического психологизма. Еще в 30-е годы XX столетия данный подход к художественному концепту предложил С.А. Аскольдов, настаивавший на его субъективной природе. Ученый полагал, что именно наличие «чуждой логики и реальной прагматике художественной ассоциативности» – самый существенный признак художественного концепта [Аскольдов 1997, с. 275].

В основу работы положена следующая научная гипотеза: бинарные и биполярные художественные концепты представляют собой открытую синергетическую систему, в основе которой лежат энантиосемические (способные проявлять свои полюсные смыслы в зависимости от коммуникативно-эстетического замысла) бинарные оппозиции дискурсивного сознания писателя, что находит объективацию не только в семантике языковых знаков, но и в смысловой структуре художественного текста.

Теоретическая и практическая значимость работы определяются тем, что в ней осуществляется когнитивно-прагматический подход к исследованию

дованию значимости бинарных и биполярных художественных концептов в тексте с позиций их содержания, выражения и стилистического функционирования. Исследование системообразующей роли таких концептов, разумеется, немислимо без его погружения в идиостилевую континуум концептосферы писателя.

Данная работа вносит определенный вклад в развитие когнитивной лингвопоэтики, в осмысление закономерностей реализации дискурсивной семантики в архитектонике художественного текста. В ходе исследования выявлена зависимость индивидуально-авторской (художественной) картины мира от своеобразия дискурсивного мышления писателя, отражающего специфику его языковой личности. Кроме того, значимость данного исследования детерминирована мощным обогащением гуманитарными науками лингвокультурологической методологии, ориентированной на исследование концептосферы русского языка как «дома бытия» духа народа, как символического и смыслового пространства, генерируемого субъектами культуры.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что полученные автором результаты продуктивно могут быть использованы в вузовской практике преподавания таких дисциплин, как «Стилистика», «Когнитивная лингвистика», «Лингвистический анализ текста» и «Лингвистика текста».

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественные бинарные концепты отличаются смысловой двухкомпонентностью, то есть ярко выраженным контрастным бицентризмом, проявление и вербализация которого в моделируемой Л. Андреевым биполярной картине мира осуществляется, как правило, с помощью энантиосемического, оксюморонного и катахрезисного типов художественного мышления. Концептуализация продуктов такого мышления осуществляется посредством нетривиальных контаминаций: смешения и парадоксального слияния разнородных и нередко несовместимых смыслов в качественно новые биполярные единства. Слова-репрезентанты художественных бинарных концептов обогащаются контекстуальными связями бицентрических художествен-

ных концептов иного типа, порождающими личностные ассоциации, служащие когнитивным субстратом для формирования словесно-художественного образа.

2. Художественный биполярный концепт – это двухкомпонентный концепт с энантиосемическим смысловым содержанием, компоненты которого, на первый взгляд полярные, образуют целостную когнитивную структуру, контаминация которой осуществляется с помощью энантиосемии, оксюморона и катахрезы. В качестве отличительного признака биполярных концептов выступает дискурсивная нивелировка понятийной контрастности их компонентов, ослабление их противопоставленности, что создает условия для смысловой конвергенции.

3. Оппозитивный художественный дискурс – это коммуникативное событие, речемыслительное моделирование которого определяется когнитивной синергией контраста, исходящей от противоречивого восприятия автором жизненных реалий, его субъективного опыта. Синергия оппозитивного дискурса Л. Андреева – механизм и процесс знаковой репрезентации концептов бицентрической структуры, которая создаётся совокупностью глубинных текстопорождающих «констант»: (а) противоречивостью языковой личности писателя, (б) драматическими коллизиями идиостиля и (в) асимметричным дуализмом концептосферы его текстов. Выделенные константы потенциально (через идиолект) проецируют лингвопоэтическую доминанту оппозитивного дискурса – остранение как один из основных приемов создания индивидуально-авторской картины мира Л. Андреева, что представлено в его текстах специфическими речемыслительными средствами.

4. Дискурсивно-смысловое пространство текстов Л. Андреева формировалось в условиях общей атмосферы страха и смятения (1900-1917), что обусловило доминирование в идиолекте писателя слов отрицательной коннотации (рок, горе, беда, смерть, ужас, мрак и др.), которые чаще всего являются средствами вербализации не одного, а сразу двух структурных компонентов именно бинарных и биполярных концептов. Это усиливает отрицатель-

ную оценочность доминантных в системе ценностей автора бицентрических концептов. Высокая степень концентрации слов отрицательной коннотации и их смелые, неожиданные, порой оксюморонные, сочетания являются когнитивно-вербальным маркером всех компонентов идиостиля Леонида Андреева.

5. Не только биполярные концепты «Жизнь/Смерть», «Вера/Неверие», но и бинарные концепты в текстах Л. Андреева вербализуются не только антонимичными средствами, как можно было бы предположить, а языковыми единицами с более мягкими смысловыми полутонами биполярности. Это достигается либо благодаря ослаблению смысловых границ между традиционно противопоставляемыми явлениями (как в случае с компонентами бинарного концепта «Тяжесть-Легкость»), либо, наоборот, благодаря строгому обозначению границ между лексическими единицами, не являющимися словарными антонимами (как в случае с компонентами бинарных концептов «Бездна-Бесконечность», «Город-Дача»). Все концепты бицентрической структуры являются интегральными смысловыми оппозициями, встроенными в сложноорганизованный мегаконцепт «Жизнь», который как и базовые бинарные и биполярные концепты, будучи общечеловеческим, маркирован присущими русской этнокультуре контрастными смыслами.

6. Самобытная в своей противоречивости языковая личность Л. Андреева воплощается в идиостиле как системе способов речевой репрезентации дуалистической концептосферы писателя, основополагающее место в которой занимает дискурсивная контрастность, отображающая биполярную картину мира Леонида Андреева, в которой оппозитивность стала способом словесно-художественной репрезентации действительности.

Достоверность и обоснованность полученных результатов и выводов обеспечивается современными методологическими подходами к исследованию художественных текстов, легитимностью эмпирического материала и данными лексикографических и иных научно-прикладных источников.

Основные результаты исследования были **апробированы**:

- на IV Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум» (Российская Академия естествознания, 15 февраля – 31 марта 2012 года);
- на Всероссийском конкурсе научных работ по русистике «Русское слово и этнокультурная динамика» (Старый Оскол, 5 июня 2012 года);
- на международной научно-практической конференции «Славянский вклад в мировую цивилизацию» (Волгоград, 11-13 декабря 2017г.).

По теме исследования опубликованы 8 научных статей, в том числе 3 статьи – в изданиях, входящих в перечень ведущих рецензируемых научных журналов, включённых ВАК РФ в список изданий, рекомендуемых для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, включающего 195 наименований, и трех приложений. Текст диссертации изложен на 212 страницах, включая список использованной литературы. Приложения размещены на страницах 213-220.

ГЛАВА 1. ОППОЗИТИВНЫЙ ДИСКУРС КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ БИПОЛЯРНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА Л. АНДРЕЕВА

1.1. Природа и сущность оппозитивного дискурса Л. Андреева

Несмотря на бурно развивающуюся в разных гуманитарных дисциплинах теорию дискурса, лингвистическое осмысление художественного дискурса ещё далеко от своего завершения и предполагает исследование дискурсивно мотивированной интеграции знаний и механизмов их вербализации в рамках теории идиостиля писателя. Согласно нашей гипотезе, лексико-фразеологическая репрезентация биполярной индивидуально-авторской концептосферы Л. Андреева практически всецело обусловливается вытекающим из творческого замысла оппозитивным дискурсом. Подтверждение выдвинутой гипотезе предполагает обоснование содержащихся в ней таких дискуссионных понятий, как «художественный дискурс», «оппозитивный дискурс» и «биполярная индивидуально-авторская концептосфера».

1.1.1. Художественный дискурс как синергичное основание идиостиля Л. Андреева

Когнитивная лингвопоэтика как одно из современных дискурсивно-прагматических направлений лингвотекстологии предполагает тесное взаимодействие и интеграцию знаний из разных областей науки о человеке. В последнее время утверждается когнитивно-прагматическая субпарадигма как воплощение идеи о лингвокультурном антропоцентризме художественного текста. Дело в том, что экстралингвистический опыт субъекта речи (возраст, пол, характер, взгляды, национальность и др.) способен трансформировать в сознании человека смысл слова в его дискурсивно-когнитивном измерении.

Понятие «дискурс», бытующее в работах разных исследователей в достаточно широком смысловом диапазоне [Кожина 2004, с. 25], [Алефиренко 2009, с. 248], особенно востребовано в контексте исследования всевозможных процессов коммуникации, к которым относится и лингвоментальная деятельность адресанта (автора) и адресата (читателя). Ее результатом становится художественный дискурс – когнитивно-коммуникативный речемыслительный феномен синергийного (нелинейного) характера [Огнева 2012, с. 88].

Понимание дискурса как моделируемого в сознании автора сложного коммуникативного события, включающего в себя наряду с текстом и внеязыковые факторы своего порождения, приводит к возникновению разных междисциплинарных его истолкований. В современной науке понятие «дискурс» востребовано рядом таких дисциплин, как лингвистика, компьютерная лингвистика, антропология, литературоведение, этнография, социология, социолингвистика, философия, педагогика, психолингвистика, когнитивная психология и некоторые другие. Существующие интерпретации дискурса представителями разных наук исходят из его синергийной природы, понимание которой заложено в исповедуемом нами определении: *д и с к у р с – это связанный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими и другими факторами – текст, взятый в событийном аспекте*. Такое понимание дискурса отличается от господствующего в исследованиях 70-80-х годов XX столетия, утверждающих, что «дискурс всегда является текстом» [Борбодько 1981, с. 5]. Чтобы убедиться в этом, достаточно привести хотя бы две дефиниции известных исследователей:

а) дискурс – «два или несколько предложений, находящихся друг с другом в смысловой связи...» [Звегинцев 1976, с. 170];

б) дискурс – «тоже текст, но такой, который состоит из коммуникативных единиц языка – предложений и их объединений в более крупные единства, находящиеся в непрерывной внутренней смысловой связи, что позволяет воспринимать его как цельное образование» [Борбодько 1981, с. 6].

В 90-е годы представление о дискурсе как о некоей системе, в которой есть ядро и периферия, позволило трактовать дискурс как сумму объединенных общими характеристиками текстов. Это приближало новый подход к пониманию дискурса как единства языкового и экстралингвистического в речемыслительной деятельности человека, способному помочь раскрыть таинственные истоки формирования языковой личности (особенно, если речь идет об уникальной языковой личности художника слова):

в) дискурс – «текст, в котором исследуются многоаспектные феномены, в свою очередь, отраженные в других текстах, в совокупности представляют важное и своеобразное явление. Суммируясь, они воссоздают, по своему актуализируют своеобразный дискурс, который действительно обладает цельностью, несводимой ни на что отдельное» [Мисонжеников 1997, с. 56].

При этом нельзя не сказать, что голландский ученый Т. ван Дейк еще в конце 90-х годов разграничил понятие *текста* как статического объекта, языковой единицы (хотя сегодня очевиден тот факт, что текст статичен лишь относительно) и *дискурса* как подвижного способа актуализации текста в определенных ментальных и прагматических условиях [Дейк 1989, с. 68]. По мере развития в отечественной науке интереса к изучению естественного, «живого» человеческого языка в его коммуникативной функции понятия *текст* и *дискурс* также перестали отождествлять. Все больше утверждалась мысль о социальной, экстраязыковой природе дискурса как сложного когнитивного процесса, хотя во многом связанного с текстом или, правильнее сказать, закрепленного в нём. По словам В.А. Бурцева, дискурс, с одной стороны, принадлежит языковым явлениям, с другой, будучи продуктом речевой деятельности, определяется контекстом [Бурцев 2012]. Данное суждение развивает идею Е.С. Кубряковой: «...дискурс – явление процессуальное, деятельное, синхронно осуществляемый процесс порождения текста или же его восприятия» [Кубрякова 1997, с. 19]. Это определение представляет собой обрамление мысли В.Г. Костомарова, который чуть ранее назвал дискурс

«текстом, образовавшимся в процессе его саморазвития и самопорождения, когда смысл на «выходе» становится адекватным замыслу отправителя текста» [Костомаров 1995, с. 233]. Это особенно актуально и справедливо тогда, когда речь идёт о своеобразном проявлении в художественном тексте *ментальности* в конкретно-историческом контексте общественного развития такого самобытного автора, как Леонид Андреев.

На предназначении дискурса выражать своеобразие творческой ментальности акцентирует внимание и Н.Ф. Алефиренко, который понимает под дискурсом «речемыслительное образование событийного характера в совокупности с прагматическими, социокультурными, психологическими, паралингвистическими и другими факторами» [Алефиренко 2009, с. 248], с которыми прямо или косвенно связаны участники творческого общения (автор и читатели художественного текста). Во всем этом мы видим отголосок французской семиотической традиции, хотя и отождествлявшей дискурс с речью, всё же не упускавшей при этом из своего поля зрения его прагматическую сущность: «даже самые отвлеченные вещи предстают в речи пропущенными сквозь призму наших нужд, потребностей и желаний в смутном свете субъективного восприятия» [Балли 1961, с. 328].

Коммуникативно-событийная интерпретация текстов Леонида Андреева позволяет приблизиться к пониманию глубинной сущности его языковой личности, которая бытует в «возможном (альтернативном) мире», закрепленном в дискурсе [Cook 1990, с. 44]. Одна из последовательных попыток исследования такого симбиоза дискурса и языковой личности содержится в исследованиях Е.А. Огневой. Автор считает, что «художественный дискурс формирует единый фонд знаний и представлений о мире, систему норм и оценок, знаний о стратегиях и тактиках речевого поведения, типичных эксплицитных и имплицитных способах их языкового выражения, обусловленных когнитивными категориями реципиента, оказывающими воздействие на уровень нового порождения концептов» [Огнева 2012, с. 88]. Мысль о том, что в дискурсе отражается не только национальный менталитет и культура, но и част-

ные, индивидуальные представления участников коммуникативного события, развивается в трудах таких ученых, как Р.А. Будагов [Будагов 1965], У. Чейф [Чейф 1983], Н.Ф. Алефиренко [Алефиренко 2003]. В связи с этим актуален вопрос и о классификации дискурса, которую предложил В.И. Карасик, разделив его на персонально-ориентированный (индивидуальный) и институциональный [Карасик 2000, с. 5]. Если последний связан с принадлежностью языковой личности к той или иной социально-профессиональной группе, то индивидуальный предполагает самовыражение неповторимой языковой личности во всем богатстве ее внутреннего мира, чувств, переживаний, эмпатий, оценок и эмоций. Художественное произведение, согласно концепции В.И. Карасика, – это пример опосредованного бытийного дискурса, который представляет собой «аналогическое (переносное) и аллегорическое (символическое) развитие идеи через повествование и описание» [Карасик 2002, с. 241].

Интегрируя эти мысли, считаем уместным и оправданным в контексте нашего диссертационного исследования употребление термина *художественный дискурс*. Ему присущи, на наш взгляд,okkaзиональность и нестандартность речевого выражения, с одной стороны, и «печать культуры определённого этапа в истории общества», с другой [Самарская Т.Б., Мартиросьян Е.Г., с. 20]. В связи с тем, «что основным назначением художественного дискурса является эмоционально-волевое и эстетическое воздействие на тех, кому он адресован, то главным конституирующим фактором является его прагматическая сущность» [Гуо 2017, с. 484]. Это еще раз доказывает, что развертывание, функционирование художественного дискурса невозможно вне диалектических отношений: писатель – художественное произведение – читатель. Более того, художественный дискурс имеет герменевтическую природу, связанную с процессами порождения смыслов и их восприятия читателем, адресатом художественной речи и участником диалогического события, которое возникает каждый раз при соприкосновении с произведением словесного творчества. Мысль о диалогической, герменевтической природе

художественного дискурса была подробно изложена Михаилом Бахтиным, который указывал на коммуникативно-рефлексивную основу художественного творчества, понимание которого немислимо без понимания личности автора и его ценностных установок [Бахтин 2000, с. 259-261]. Так мы устанавливаем связь между *индивидуально-авторской картиной мира*, бытующей в художественном дискурсе и проявляющейся в нем, и *идиостилем* писателя, который в словесно-знаковой форме этот дискурс объективирует, эксплицируя своё восприятие мира и результаты рефлексии (интроспекции, самопознания). Именно поэтому современный подход к анализу и интерпретации художественного текста предполагает изучение текстовых единиц, грамматических категорий, связей и стилистических средств с точки зрения репрезентации коммуникативно-событийного замысла автора.

Остановимся подробнее на термине «коммуникативное событие». Т. ван Дейк считал коммуникативное событие одним из компонентов дискурса, экстралингвистическим фактором, входящим в дискурс. Мы же под коммуникативным событием понимаем и ключевое событие, действие художественного нарратива, которое дает читателю пищу для размышлений и участником которого он становится, вживаясь в образы импонирующих ему героев или, наоборот, абстрагируясь от них и оппонирова им. Именно ключевое событие текста становится главной темой произведения и своеобразным обращением, посылом автора к невидимым, незнакомым собеседникам. Поэтому использование термина «коммуникативное событие» кажется нам уместным именно в таком смысле. Более того, оно связывает и других участников коммуникации, пусть «неодушевленных», нереальных, но таких же полноправных, как автор текста и его адресат, – героев художественного нарратива. Ключевые коммуникативные события текстов Леонида Андреева смоделированы с удивительной точностью и отличаются **рядом признаков**, которые дают возможность раскрыть своеобразие и биполярность авторской художественной картины мира:

1) главные герои принадлежат к устоявшимся в сознании русского читателя социально-литературным типам (священника, студента, чиновника, падшей женщины, революционера и др.);

2) герои попадают в нетипичные и чаще всего трагические ситуации (преступление, арест, казнь, массовые убийства, изнасилование и др.);

3) действия героев противоречат читательским ожиданиям и канонам поведения представителей конкретного социально-литературного типа (священник завидует, не понимает, осуждает; влюбленный насилует; чиновник убивает).

Содержательный аспект художественного нарратива (тема, проблема, идейный мир) воплощается во множестве идиостилевых черт (формальный аспект художественного текста, к которому относится и ключевое коммуникативное событие), которые во многом определяет концептуальная картина мира автора. Не случайно с позиции нейролингвистической интерпретации дискурса, «мыслительная конфигурация воспринимаемого объекта представляется в нем особыми мультисемиотическими средствами» [Алефиренко 2009, с. 87; Алефиренко 2014, с. 26], которые характеризуются гетерогенной организацией и в состав которых входят концепты.

Следовательно, формирование художественного дискурса – это своеобразная интеллектуально-рефлексивная деятельность не только писателя, но и читателя, которая порождает определенный смысловой контент, включающий информацию о субъектах речемышления, объектах, их социально-культурном опыте, хронотопных условиях и др. При таком понимании дискурса его конструктивным началом выступает *концепт* как смыслообразующий эпицентр предстоящего текстопорождения. Действительно, концепт представляет собой элемент личностного бытия художника слова. Особенно ярко и полноценно это проявляется при условии погруженности концепта в художественный дискурс, который предполагает, что художественное слово (репрезентант концепта или его наименование) – это образ, который по смысловому наполнению может не соответствовать своему словарному «прото-

типу». Художественный текст, оперативной единицей которого является образ или образ-мотив, является стяжением множества контекстов (культурно-исторического, биографического и т.д.), которые оживляют периферию информативного потенциала слова, то есть его коннотативное содержание.

Дело в том, что экстралингвистический опыт автора (возраст, пол, характер, взгляды, национальность и др.), который отражается в когнитивной картине мира и во многом определяет ее, способен трансформировать (дополнять, уточнять, деформировать) в языковом сознании смысл слов или их сочетаний, свободных и идиоматизированных. В этой связи нельзя не вспомнить мысль Т.Г. Бирюковой о том, что «говорящий или пишущий человек создает определенную программу высказывания. Он не осознает эту программу, поскольку его речевой опыт дает возможность интуитивно создать необходимое в данной ситуации сообщение» [Бирюкова 2007, с.8].

Попадая в зону дискурсивной деятельности автора и читателя, слово обрастает множеством оттенков, домыслов, интенций, формируется его субъективно-оценочный пласт. Нет надобности доказывать, что самым ярким проявлением когнитивно-прагматической природы языка выступает способность слова употребляться в переносном смысле с целью аффективно-образного воздействия на адресата. Не случайно большинство языковых средств художественной выразительности в текстах Л. Андреева имеют окказиональную природу. Исследование текстов Леонида Андреева показывает, что их концептосфера является своеобразным ментальным каркасом индивидуально-авторской картины мира, которая посредством идиостилювого инструментария развернулась в особом типе дискурса – *о п п о з и т и в н о м*.

1.1.2. Оппозитивный дискурс – когнитивная основа идиостиля Л. Андреева

Оппозитивный дискурс текстов Л. Андреева – это способ творческой реализации нестандартной языковой личности писателя, которого многие современники, в том числе и медики, относили к патологическому психологическому типу из-за отсутствия у Л. Андреева так называемых механизмов защиты, позволяющих «преодолевать» любые страдания, в том числе и творческие. Это дало основание современному нам писателю и критику Дмитрию Быкову сравнить Леонида Андреева с постоянно расчесываемым ожогом, а многим медикам спорить о психическом диагнозе, приписываемом писателю. М. Горький, близкий друг Л. Андреева, рассказывал, что писателя мучило повсеместное присутствие смерти: она виделась Леониду Николаевичу всюду, даже там, где другие только ощущают ее дыхание. В таких непростых экстралингвистических условиях и формировалась концептосфера текстов Л. Андреева, особое место в которой занимали художественные бинарные и биполярные концепты.

Именно бинарные и биполярные художественные концепты, находясь в эпицентре оппозитивного дискурса, призваны отражать конфликтогенное содержания базовых культурных концептов и проявление в языковом сознании Леонида Андреева неприятия социального хаоса, что отчасти служит проявлением концептуальной (коллективной) картины мира, которая формирует менталитет народа.

Понятия «менталитет» и «ментальность писателя» вошли в отечественный научный обиход не так давно. Вместо них долгое время в лингвистической литературе применялись термины «индивидуальное и общественное сознание», «авторское и массовое сознание». Конечно, уже в Новое время феномен ментальности привлекал к себе исследователей философии культуры, но к исследованию понятия «ментальность автора» лингвопоэтика обратилась относительно недавно (в связи с её переходом в когнитивное русло).

Современная философская парадигма рассматривает «ментальность» как образ мышления, общую духовную настроенность человека или группы [Ивин 2004], как глубинный уровень коллективного и индивидуального сознания, включающий и бессознательное, как относительно устойчивую совокупность установок и предрасположенностей индивида или социальной группы воспринимать мир определенным образом. Исходя из этого, ментальность Леонида Андреева рассматривается нами как *тип креативного мышления создателя художественных текстов, склад его ума*, стереотипное отношение к беспокойному миру рубежа веков, характерное для такого эпатажного и противоречивого писателя, созидающего в сложном для восприятия и интерпретации историко-культурном пространстве. Обладая обострённой социокультурной сущностью, менталитет Леонида Андреева обеспечивает адаптацию художника слова к окружающей его социальной среде, определяя выбор определенного социального и художественно-эстетического бытия. Применительно к исследованию выражаемой в художественных текстах ментальности Л. Андреева «менталитет писателя» предстаёт как единство образа мыслей, впитанных культурных особенностей народа, в том числе национального языка, обусловленные социо-политическими условиями жизни в историческом контексте [Рогальская 2006] .

Несмотря на близость или даже мнимую синонимичность трактовок понятий «менталитет» и «ментальность писателя», мы считаем, что *ментальность* – это индивидуальная психическая способность личности автора удерживать в сознании инвариантные модели, манеры поведения (в том числе, и языкового). Ментальность – это свойство мышления, глубинный уровень индивидуального сознания, а может быть, и бессознания. *Менталитет* же – актуальная реальность, конкретные традиции, быт, стиль поведения целой группы. Огромный вклад в раскрытие сущности понятий «менталитет» и «ментальность» внесли концептуальные положения К.Г. Юнга о предсуществующих формах (архетипах). Он считал менталитет психологическим наследством, определяющим наше поведение и нрав [Юнг 1991]. В этом плане,

в развитие мысли Д.В. Полежаева [Полежаев Д.В. 2003], менталитет и ментальность писателя можно рассматривать как часть и целое. При этом ментальность личности автора следует понимать как глубинный уровень его индивидуального сознания, устойчивую систему жизненных установок писателя, отражающую неповторимое, многообразное, динамичное в его духовном мире и творческой деятельности. В менталитете же фиксируются духовность общества, его идеологические приоритеты, вытекающие из особенностей жизни в данное историческое время и закрепленные в индивидуально-авторской языковой картине мира [Полежаев 2003, с. 39].

Как полагали А. Зализняк, И. Левонтина, А. Шмелев, «языковая картина мира формируется системой ключевых концептов и связывающих их инвариантных ключевых идей (так как они дают «ключ» к ее пониманию)» [Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005, с. 10]. Ключевыми считаются наиболее значимые для данной этнокультурной общности когнитивные единицы [Маслова 2001], которые представляют собой «особый феномен взаимопроникновения общеязыкового /социального/ и авторского /индивидуально-поэтического/ начала» [Митрофанова 2006, с. 6]. Ментальность Л. Андреева, пропуская через себя менталитет народа, фиксируется в концептосфере его текстов, составляя каркас художественной картины мира. По мнению А. Зализняк, ключевые для русской языковой картины мира концепты (те самые, что составляют каркас художественной картины мира) заключены в таких словах, как *душа, судьба, тоска, счастье, разлука, справедливость* (сами эти слова тоже могут быть названы ключевыми для русской языковой картины мира) [Зализняк, 2005, с. 10]. В исследовании О.И. Митрофановой указан следующий перечень ключевых концептов русской культуры: *Бог, вера, вечность, воля, дух, душа, истина, любовь, мир, надежда, правда* [Митрофанова 2006, с. 4]. Оппозитивность дискурса текстов Леонида Андреева определяется тем фактом, что почти каждый из перечисленных концептов в дискурсивном пространстве текстов Леонида Андреева получает свою неожиданную, во многом эпатажную интерпретацию:

- Бог и вера: «Жизнь Василия Фивейского», «Молчание», «Иуда Искариот»;
- вечность: «Бездна»;
- воля: «Рассказ о семи повешенных»;
- дух, душа: «Баргамот и Гараська», «Алеша-дурачок»;
- счастье: «Большой шлем», «Бездна», «Памятник»;
- надежда: «Жизнь Василия Фивейского».

Концепт «Вера» в указанных выше текстах репрезентируется имплицитно окрашенными ключевыми словами: *Иуда, сомнение, грех, смерть, уныние, отчаяние* и т.п.. Смысловой ореол базового в Русском мире концепта не просто увеличивается, он искажается, что приводит к «выходу за пределы непосредственно воспринимаемого смыслового содержания номинации, выходу в дискурсивную ситуацию» [Алефиренко 2011, с. 5]. Такое искажение смыслового ореола концепта и усиление его биполярной природы достигается благодаря контрастной, оксюморонно выстроенной системе ключевых слов текста. Так, в произведении «Губернатор», текстообразующим концептом в котором является биполярный художественный концепт «Жизнь/Смерть», слова *страх, смерть, ожидание, тьма, ужас* и др. являются ключевыми потому, что отвечают следующим критериям:

- 1) способны вступать в новые семантические связи (лексема *смерть* встроена в оксюморонные сочетания «живой в смерти» и т.п.);
- 2) ассоциативно образуют неожиданные смысловые цепи;
- 3) легко перемещаются по сюжету и занимают «сильные» позиции на разных этапах развития действия;
- 4) способствуют усилению выразительности текста;
- 5) отличаются частотностью употребления в тексте, в комплексе текстов писателя;
- б) имеют способность концептуализироваться.

За основу понимания оппозитивного дискурса мы берём, прежде всего, его лексико-семантические репрезентанты, отражающие специфику автор-

ской концептосферы. Адекватное представление о дискурсообразующем концепте создаётся прежде всего не только благодаря совокупности значений эксплицирующих его лексических единиц и словосочетаний, но и благодаря микроконтекстам, в которых употребляются эти экспликанды [Сергеева 2002, с. 45].

В ходе изучения художественных бинарных и биполярных концептов, составляющих ядро оппозитивного дискурса, мы опираемся на его комплексное описание на системно-языковом уровне: помимо дефиниций толковых, исторических и этимологических словарей и данных ассоциативных словарей, рассмотрены словообразовательные гнезда лексемы, вербализующей концепт, а также проанализирована сочетаемость этой лексемы (и её дериватов) в общезыковом употреблении и в определённой группе текстов. Лексикографическое описание позволяет определить общенациональные и специфические компоненты содержания бицентрических концептов на системно языковом уровне, что, в свою очередь, даёт возможность достаточно последовательно структурировать конкретную модель дискурса, а также получить представление о ментальной модели действительности, отражённой в художественной картине мира Л. Андреева.

Становится очевидным, что ментальное пространство художественных текстов Леонида Андреева может быть выявлено и интерпретировано посредством сочетания и взаимодополнения концептуального, лингвокультурного, лингвопоэтического и контекстуального анализа. Е.В. Туктангулова в этом видит основание считать, что в произведениях литературы «выстраивается следующая иерархическая система ключевых констант (эстетических категорий), глубинно раскрывающих художественный замысел автора, особенности образного отражения действительности, преломленной сквозь ценностную шкалу творящего субъекта, и далее особенности авторской картины мира и его идиостиля: ключевое слово-словообраз-художественный концепт» [Туктангулова 2007, с. 105]. В связи с этим художественный текст как словесно-знаковую манифестацию авторской картины мира можно представить

как систему авторских, окказионально интерпретированных ключевых слов (некоторые из которых разрастаются до образа и концепта), обладающих уникальным информативным, ценностным, образным потенциалом, и совокупность архетипических концептов, создающих словесно-образную модель мира. Действительно, слово, попавшее в идиолект мастера художественного слова, в его писательский арсенал, из безлично-отвлеченного превращается в уникальное, индивидуально и эмоционально окрашенное звено художественного дискурса. Так, оппозитивный дискурс текстов Л. Андреева формируется окказиональным сочетанием ключевых слов отрицательной коннотации (*суровый рок, тяжелое бремя печалей, пустота и тишина мертвого дома*). В связи с этим можно согласиться с мнением Е.В. Туктангуловой о том, что эстетическая функция всех художественных текстов «реализуется через систему ключевых слов, словообразов, через авторскую концептосферу, которые требуют обязательного выхода в культурно-историческое пространство» и, добавим, в личный (биографический) опыт писателя [Туктангулова 2007, с. 105].

Эта мысль особенно значима в контексте нашего исследования, потому что оппозитивность дискурса Леонида Андреева во многом определена противоречивостью его личности. Именно противоречивость стереотипно считают яркой приметой образа русского человека, которая отличает и самого писателя, и его личную жизнь, и его творческий путь. Как справедливо отмечено, «индивиды одного народа несут отпечаток особой природы данного народа как на своем теле, так и на своей душе, поэтому «дух народа живет только в индивидуумах...» [Лацарус, Штейнталь 1865, с. 1-9]. Как часто бы ни говорили об уникальности личности Леонида Андреева, менталитет и эпоха во многом определили его представления о мире и себе самом, причем все эти представления и ощущения связаны не столько с сознанием, которое регулирует мышление человека, а скорее с подсознанием. Д.В. Полежаев отмечает, что менталитет «функционирует, преимущественно, во внесознательной социальной сфере, занимая в том числе и сферу общественного бес-

сознательного» [Полежаев 2003, с. 338]. Общеизвестно, что жил Леонид Андреев в непростую, противоречивую, мятежную и беспокойную эпоху, когда сталкивались интересы интеллигенции и пролетариата, вера и безверие, надежды и неудачи, семейственность и идеология. Именно поэтому «жизнь ему (Андрееву) как мещанину предстала как тяжелая, жестокая, глухая, как стена, как некто в сером, а люди – как без толку мечущиеся, не знающие своих путей, не умеющие устроиться, и этот первоначальный опыт, совершенно точный оригинал той среды, в которой жил Андреев, при его гиперлогической натуре, создал в нем весьма прочный внутренний ад, бросавший свои черные лучи вокруг» [Луначарский 1963]. Так емко и метафорично А.В. Луначарский описал экстралингвистические условия, в которых разворачивался оппозитивный дискурс текстов писателя и которые во многом отражали культурно-исторические константы порубежной эпохи в России.

В самом деле, литературный феномен Леонида Андреева был одухотворен феноменом порубежной эпохи, которую можно определить системой целого ряда бинарных смысловых оппозиций, которые являются когнитивными механизмами порождения концептов бицентрической структуры и отличаются доминированием в их организации аксиологического аспекта:

- классическое – нетрадиционное
- массовое – авангардное
- элитарное – массовое
- божественное – безбожное
- индивидуальное – коллективное
- природное – социальное
- боязливое – революционное и др.

Личностное и художественное поведение Леонида Андреева во многом определились под гнетом специфически национальных черт, связанных с тем, что «загадочную антиномичность можно проследить в России во всем. Можно установить неисчислимое количество тезисов и антитезисов о русском национальном характере, вскрыть много противоречий в русской душе»

[Бердяев 1992, с. 299]. Отметим, что антиномия представляет ситуацию, в которой противоположные высказывания о предмете имеют логически равноправное обоснование. А.В. Луначарский высказал радикальные мысли о личности Леонида Андреева: «Леонид Андреев человек больной... Резкие переходы от истерической веселости – довольно редкой, впрочем, – к мрачному и подавленному состоянию отмечаются всеми, кто знал Андреева. Это, несомненно, фигура психопатическая» [Луначарский 1963, с. 3]. Анализ концептосферы Леонида Андреева дает возможность вскрыть те глубинные противоречия, которые стали результатом наслоения личностных и национальных черт способа восприятия жизни и действия в ней.

О взаимопроникновении концептосферы языка и культуры народа говорил академик Д.С. Лихачев: «Концептосфера языка – это в сущности концептосфера русской культуры» [Лихачев 2006, с. 323], которая проникает в ткань художественного текста, одухотворяет ее и определяет специфику идиоконцептосферы писателя.

Специфика идиостиля и идиоконцептосферы Л. Андреева высвечивает особенности русской действительности переходного времени, эпохи перелома в религиозно-метафизическом самоопределении человека [Шишкина 2009]. Такое понимание взаимодействия концептосфер языка и культуры обуславливает сущность каждого элемента концептосферы Л. Андреева – концепта вообще и бинарного и биполярного концептов в частности.

Данная трактовка концепта присутствует и в определении Ю.С. Степанова: «Не следует воображать себе культуру в виде воздуха, который пронизывает все поры нашего тела, – нет, это «пронизывание» более определённое и структурированное: оно осуществляется в виде ментальных образований – концептов. Концепты – как бы сгустки культурной среды в сознании человека», «то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [Степанов 1997, с. 42] и в языковую семантику в виде ее культурного компонента. Исследование концептосферы художественного дискурса Л. Андреева позволяет существенно приблизиться к пониманию общенациональных и специфи-

ческих особенностей языкового сознания автора и читателя, а также создать достаточно объективную модель оппозитивного дискурса.

Противоречивость и антиномичность художественного сознания Л. Андреева можно интерпретировать как проявление в культуре и национальном духе законов биполярности семиотической системы, которой является и система художественного текста, то есть его поэтика. Однако ключевыми в концептосфере художественных текстов писателя становятся не только ключевые для русской этнокультурной общности когнитивные единицы (например, такие концепты, как «Молчание», «Город», «Бездна» пусть и не входят в состав базовых концептов Русского мира, но являются знакомыми, ключевыми точками художественного дискурса Леонида Андреева, которые рождают этот дискурс и определяют его оппозитивность).

Если выделять лингвистический и концептуальный аспекты художественного оппозитивного дискурса Л. Андреева, то необходимо подчеркнуть особую значимость специфики словоупотребления, поскольку лексическая система языка является ведущей при исследовании любых фрагментов словесно-художественной картины мира, поскольку лексика обеспечивает функционирование языка как средства общения [Сергеева 2002, с. 6]. Кроме того, как утверждает С.А. Моисеева, в основе языковой модели мира лежат знания, закреплённые в семантических категориях, семантических полях, составляемых из слов и словосочетаний [Моисеева 2005, с. 78].

Когнитивный подход к изучению художественного оппозитивного дискурса предполагает анализ экстралингвистических фактов, которые влияют на аспект прагматики словоупотребления. Заложенные в сознании автора и читателя тем или иным менталитетом образы вырастают в концепты, которые, как отметил С.Г. Воркачев, «отмечены этнокультурной спецификой» [Воркачев 2004, с. 51-52]. Народ как носитель единого менталитета существует в определённом социокультурном пространстве, в сложной системе культурно-исторических факторов, поэтому именно они определяют особенности восприятия текстов Л. Андреева при анализе воплощенного в них оп-

позитивного дискурса. Н. Бердяев считал, что «подойти к разгадке тайны, скрытой в душе России, можно, сразу же признав антиномичность России, жуткую ее противоречивость» [Бердяев 1992, с. 300], которая и стала следствием пограничного состояния России между Востоком и Западом (не стоит отрицать, что и природные, климатические условия, в которых существует народ, формируют его, вытесняют из характера атрофированные из-за ненужности волевые установки). Случайно ли, но устойчивым эпитетом, характеризующим и личность (в том числе и языковую её ипостась) самого Леонида Андреева, и его творческий метод стало именно прилагательное *противоречивый*:

- «Фигура Андреева – одна из самых противоречивых в отечественном литературном процессе»; «...однако и мировосприятие писателя, и его динамичная, противоречивая поэтика оказываются во многом близкими авангардизму в том значении, которое придавал ему Р. Нойхаузер, имея в виду претензию «нового искусства» на «целостность в противоречивости» [Боева 2016, с. 4];

- «...у Вас рядом с глубоко прочувствованным, **глубоко** пережитым и потому – крепким, **индивидуальным** <...> бывает такое, что **поверхностно...** Первое идет от самой жизни... Второе не от жизни, а **от чужого** искусства, от чьего-то чужого таланта, даже от чужой формы, от чьих-то картин, стихов, от чего-то, уже выраженного другими...» [Немирович-Данченко 1966; с. 289];

- «С кем Леонид Андреев – с ищущим Хаггартом, у которого сердце ранено, или с Марриетой? Он сам **не знает, с кем он**» [Морозов 1991, с. 145];

- «...с одной стороны – общепризнанный крупный талант, с другой – вечно не удающиеся произведения. И этот суд «толпы» в общих чертах совпадает с судом критики. Очевидно, в самой основе творчества Л. Андреева заложено какое-то противоречие...» [Воровский 5, с. 288] ;

- «Л. Андреев унаследовал от предшествовавших поколений русских художников-интеллигентов две противоречивые склонности: болезненное

тяготение к вопросам общественности и безнадежный пессимизм в оценке их» [Келдыш 1975, с. 240].

Многие критики и исследователи творчества Леонида Андреева говорят о духе противоречия, формирующем основу его идиостиля. Даже знающие его современники говорили о нем то как о добродушном товарище, то как о беспринципном злодее. Корней Чуковский в воспоминаниях об Андрееве пишет: «Одни говорили: он чванный. Другие: он душа нараспашку» [Чуковский 2001].

Специфическое мировосприятие русского народа закрепляется и реализуется в текстах Л. Андреева языковыми знаками различных уровней, воссоздавая в сознании человека вторичный идеальный мир, в котором личностное органично сплетается с коллективным. Как считает Б.А. Серебренников, «при исследовании проблемы отражения картины мира в человеческом языке обычно исходят из простой триады : *окружающая действительность – отражение этой действительности в мозгу человека – выражение результатов этого отражения в языке*. При этом заведомо предполагается, что человек отражает эту действительность правильно и так же правильно эта действительность выражается в языке» [Серебренников 1988, с. 87]. Таким образом, главной задачей когнитивной лингвопоэтики становится анализ концептосферы художественного текста и способов ее репрезентации.

Анализ текстов рассказов и повестей писателя позволяет считать идиостилевой особенностью прием нагнетания, который проявляется в многочисленных рефренах и лексических повторах, например, в произведении «Губернатор»:

- словосочетание *будет убит* звучит трижды,
- лексема *смерть* встречается 45 раз,
- фраза *закон, за смерть платящий смертью*, – трижды,
- лексема *ожидание* (ожидание смерти) встречается 19 раз,
- колорема *серый* встречается 5 раз.

Комбинация всех этих лексических средств создает мощный по своему воздействию инструмент выражения авторского взгляда на мир, над которым еще тысячи лет назад «пронесся кто-то темный и весь его осенил своими черными крыльями» («Губернатор»).

Таким образом, можно утверждать, что оппозитивный дискурс и идиостиль Леонида Андреева естьokkaзионально вербализованный дух эпохи противоречий, чаяния новых катастроф и сдвигов, когда человек оказался лицом к лицу с чувством страха и неопределенности, которые изнутри подрывали веру в себя и жизнь, идентифицирующую саму жизнь.

Несмотря на то что многие ученые считают любую попытку структурировать дискурс тщетной, мы выделили некоторые принципиально значимые элементы оппозитивного дискурса, среди которых – следующие:

- 1) конфигурация бинарных и биполярных художественных концептов;
- 2) оксюморонность как принцип организации лексических единиц;
- 3) драматичность и оппозитивность ключевого коммуникативного события художественного нарратива;
- 4) высокая концентрация слов отрицательной коннотации;
- 5) включенность в дискурс сложного культурно-исторического контекста.

В целом оппозитивный дискурс Л. Андреева является продуктом русского менталитета, сформировавшегося на рубеже XIX-XX столетий. Это дискурс сына эпохи, о которой Л.Н. Толстой в статье «Конец века» писал: «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетий, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения» [Толстой 1950, с. 231]. В дискурсе текстов Леонида Андреева отражается поглотившее писателя чувство неоправданной надежды на глобальное обновление устройства жизни, способа мысли и волеизъявления.

1.2. Бинарные и биполярные художественные концепты – когнитивная доминанта художественной картины мира Л. Андреева

Бинарные и биполярные художественные концепты представляют собой когнитивные структуры, единицы индивидуального сознания автора, образующие концептосферу его словесно-художественных полотен. Будучи коммуникативно востребованными, они получают языковые номинации, вербализуясь различными идиостилевыми средствами. Вербализация в широком смысле означает словесную фиксацию переживаний, чувств, мыслей, поведения. Строго говоря, вербализация – это процесс выражения через звуковое обозначение символов описания мира. Иными словами, концепты представляются в речи акустическими знаками, которые можно произнести и услышать. То, что такими знаками являются лексемы, вероятно, не вызывает сомнений ни у одного лингвокогнитолога. Именно в слове, по мысли Е.С. Кубряковой, заключен концепт, «схваченный знаком» [Кубрякова 1996, с. 92]. Примечательно, что Н.Ф. Алефиренко в качестве наиболее распространённых средств вербализации концепта отмечает не только слово, фразеологизм и словосочетание, но и структурную схему предложения и даже текст, «если в нём раскрывается сущность какого-либо концепта» [Алефиренко 2003, с. 8]. Например, «**Майское утро**» (В.А. Жуковский); «**Майское утро**» (Поликсена Соловьева) или «**Зимнее утро**» (А.С. Пушкин) и «**Зимнее утро**» (Аполлон Майков). Средства вербализации того или иного концепта, безусловно, зависят от его типовой принадлежности.

Именно поэтому абсолютно логичным можно считать обращение к художественным бинарным и биполярным концептам как центральной категории в исследовании идиостиля Л. Андреева, который являет собой совокупность ментальных и языковых структур художественного мира писателя, вербализованных целых комплексом средств образной выразительности,

анализ которых позволит приблизиться к пониманию биполярной картины мира писателя.

1.2.1. Методологические основы изучения бинарных и биполярных художественных концептов

Несмотря на обширный корпус исследований в области когнитивной лингвистики, имманентная сущность концептов до сих пор представляет собой белое пятно в лингвоконцептологии. В работе Д.С. Лихачёва «Концептосфера русского языка» представлено семантическое деление концептов с точки зрения их функциональности на эмоциональные, образовательные и текстовые [Лихачев 1993]. А.П. Бабушкин предлагает классифицировать концепты по способу их репрезентации в языке и выделяет лексические (вербализуемые одной лексемой) и фразеологические (вербализуемые сочетанием лексем) [Бабушкин 1996].

Дополняют эту концепцию З.Д. Попова и И.А. Стернин, рассуждая о концептах, вербализуемых клишированными выражениями (афоризмами, поговорками, поговорами) и о текстовых концептах (вербализуемых текстами любой длины и любого объема) [Попова, Стернин 2002]. А.Я. Гуревич подразделяет культурно-языковые концепты на философские категории и социальные (культурные) [Гуревич 2006]. Е.В. Образцова в основу своей типологии кладет принцип структурной стабильности, согласно которому автор выделяет устойчивые и неустойчивые концепты. Примечательно, что именно устойчивые концепты, по мнению исследовательницы, имеют закрепленные за ними средства вербализации. Особо значимым в контексте нашего исследования является деление концептов на познавательные и художественные, предложенное Н.Ф. Алефиренко [Алефиренко 1999].

Художественные бинарные или биполярные концепты, в отличие от «нехудожественных» (познавательного концепта-универсала) концептов подобного типа, – это «ментальные образования, также прошедшее семиозис и

осознаваемые как инвариантное значение ассоциативно-семантического поля, но присутствующее в индивидуальном сознании создателя художественного текста» [Сергеева 2006, с. 98] и закреплённые в организованной системе словесных форм, воплощающих в текстах мировидение писателя. Несмотря на то что само понятие «художественный концепт» стало использоваться в лингвопоэтике ещё в конце XX века, художественные бинарные и биполярные концепты в качестве предмета самостоятельного исследования в роли средства художественного речемышления не рассматривались, хотя в них и заложен незаурядный изобразительно-выразительный потенциал [Тарасова 2010, с. 742].

Художественный концепт от познавательного отличается прежде всего тем, что включает в свою структуру достаточно объёмный образно-смысловой пласт, который репрезентируется вербально посредством лексических средств образной выразительности (однако не всегда только лишь лексических: концепт «Расставание» выражается в известном стихотворении М. Цветаевой и графически: разрыв слов как разрыв между людьми. Подобный прием встречается и в рассказе Леонида Андреева «Красный смех», где эмоциональный надрыв, напряженность состояния героя-рассказчика, его душевный надлом репрезентирован и знаками тире, стоящими иногда вопреки пунктуационным правилам: *«И я невольно поднимаюсь с камня и, шатаюсь, смотрю в его глаза – и вижу в них бездну ужаса и безумия», «И я долго шел так сквозь бесконечные молчаливые ряды, мимо красных, обожженных затылков, почти касаясь бессильно опущенных горячих штыков, когда мысль о том, что же я делаю, куда иду так торопливо – остановила меня», «И тогда – и тогда внезапно я вспомнил дом: уголок комнаты, клочок голубых обоев и запыленный нетронутый графин с водою на моем столике – на моем столике, у которого одна ножка короче двух других и под нее подложен свернутый кусочек бумаги»).* Е.В. Сергеева выделяет ряд признаков, которые присущи художественному концепту.

1) только вербальные экспликации содержания (так, все анализируемые нами художественные концепты эксплицируются вербальными средствами в рассказах Леонида Андреева);

2) представленность в индивидуальной художественной картине мира творческой языковой личности и восприятие адресатом как элемента структурированной картины мира писателя (все рассматриваемые нами бинарные и биполярные концепты занимают свое место в художественной картине мира писателя и дают возможность корректно интерпретировать содержание его текстов);

3) ориентация на эстетическую информацию и преобладание ассоциативного и образного слоев содержания (бинарные и биполярные концепты в текстах Леонида Андреева, с одной стороны, отражают специфические, уникальные знания писателя о мире, а с другой – воздействуют на читателя, рождают в его воображении образы);

4) часто неустойчивое соотношение ядерной и периферийной зон ассоциативно-семантического поля (ядерная зона многих биполярных и бинарных концептов под воздействием периферийных зон ассоциативно-семантических полей трансформируется, как, например, в случаях с биполярным концептом «Жизнь/Смерть» в повести «Губернатор» или с бинарным концептом «Свет –Тьма» в рассказе «Тьма»).

Так, анализируемые нами бинарные и биполярные художественные концепты «Свет-Тьма», «Вера/Неверие», «Жизнь/Смерть» и др. являются художественными не только потому, что репрезентируются в текстах Л. Андреева исключительно вербально. В индивидуальной художественной картине мира писателя они выполняют текстообразующую функцию, так как, по мнению В.В. Воровского, Л. Андреев подчинял «жизнь – смерти, свет – тьме» [Воровский 1956, с. 300]. Более того, репрезентантами содержания бинарного концепта «Свет-Тьма» выступают образные средства, что ориентирует его на передачу эстетической информации.

Индивидуально-авторские ассоциации, вложенные Л. Андреевым в содержание бинарных и биполярных художественных концептов, смещают элементы предметно-понятийного содержания репрезентирующих его слов в сторону увеличения значимости их образного потенциала. Такому развитию лексической образности способствует дуализм смыслового содержания бинарного концепта. Например, тьма предполагает отсутствие света, а смерть – прекращение жизни. Следовательно, концепты, понятийный ярус которых составляют эти предметы (явления) действительности, на «генетическом уровне» предрасположены к проявлению образной контрастности, на которой зиждется и природа перцепции. Так, М.В. Пименова в монографии «Языковая картина мира» определяет дуализм как способ восприятия, «рисующий картину мироздания, опираясь на проявление двух противоположных друг другу начал, борьба между которыми и создает все то, что есть в действительности» [Пименова 2011, с. 73]. Действительно, творчество Л. Андреева сложно рассматривать обособленно от религиозного и философского контекстов. Вопросы бытия занимают центральное место в системе художественных координат Андреева и, безусловно, заслуживают особого герменевтического анализа. Противоречивость взглядов писателя определила лексическую контрастность в качестве идиостилевой доминанты его текстов. Именно контрастность лежит в основе смысловой и значимой структуры бинарного и биполярного художественных концептов.

1.2.2. Соотношение содержания концепта и семантической структуры его словесного репрезентанта

Прежде чем говорить о формировании специфики художественных бинарного и биполярного концептов и их месте в дискурсивном пространстве текстов Леонида Андреева отметим, что слова, их репрезентирующие, представляют собой сложную, многоуровневую структуру, включающую сле-

дующие компоненты, каждый из которых отражает смысловые элементы, проецируемые когнитивным источником данного смыслопорождения:

- денотативный аспект значения (типовой и серийный образ именуемого предмета),
- сигнификативный аспект значения (область смыслового содержания языковой единицы, которая заключает в себе характеризующую информацию об обозначаемом предмете),
- коннотативный аспект значения (тип лексической информации, сопутствующей значению слова, семантическая ассоциация),
- прагматический аспект значения (информация об участниках, их интенциях и условиях коммуникации).

Из множества предложенных теорий структуры концептов особого внимания заслуживает концепция И.А. Тарасовой. Исследовательница считает, что многослойная структура концепта включает в себя ядро и периферию, хотя нередко в художественном тексте актуализируется лишь концептуально-образный слой (ядро художественного концепта). При этом автор выделяет понятийный, предметный, ассоциативный, образный, символический и ценностно-оценочный слой.

По мнению Н.Ф. Алефиренко, структурные слои концепта могут быть соотнесены с различными по своему характеру семантическими компонентами слова: *суперкатегориальный*, наиболее абстрактный слой концепта, указывает на ту область концептосферы, к которой относится данный концепт (предметность, количество, признак), и соотносится с классемой; *категориальный* (или групповой) слой концепта соотносится с архисемой; *понятийный* слой – с субкатегориальными (первичными денотативными) семами; *этнокультурный* слой, отражающий специфическое видение мира членами одного этноязыкового сообщества, – с семами вторично-денотативного характера; наконец, *образно-ассоциативный* слой концепта, выражающий предметно-чувственные представления каждого носителя того или иного языка, соотносится с широким спектром первичных и вторичных коннота-

тивных сем. Н.Ф. Алефиренко справедливо, на наш взгляд, подчеркивает: «Наличие образно-ассоциативного слоя – один из важнейших признаков концепта, по которому он отличается от понятия и благодаря которому он обладает необходимой коммуникативно-смысловой вариативностью» [Алефиренко 2003, с. 28].

По-разному моделируя структуру концепта, исследователи, однако, подчеркивают: концепт «характеризуется нежестко детерминированной структурой» [Алефиренко 2003, с. 27], что не позволяет четко структурировать все его категориальные признаки, более того, подобные попытки вряд ли будут отражать реальное положение вещей.

Таким образом, структура лексического значения слова – это амальгама объективной (денотат, сигнификат) и субъективной частей его семантики (коннотация, прагматика). Слово – лексико-семантическая единица, которая при каждом употреблении в речи адресата может актуализировать свои отдельные признаки (денотативные или коннотативные). Являя собой объективированный в семантике слова мыслительный синтез интенционала и импликационала, то есть фиксированного ядра лексического значения (интенционал) и открытой структуры периферии (импликационал), слово всегда погружено в дискурсивное пространство. Например, лексема *человек*, служа номинантом одноименного базового лингвокультурного концепта, звучит из уст героя рассказа «Памятник», сохраняя ядро своей структуры неизменным: уникальное живое существо, наделенное даром мышления, речи: «Пушкин был великий *человек*». Однако ряд экстралингвистических условий, сопутствующих жизнедеятельности героя Алексея Георгиевича (безуспешная литературная деятельность, бесславие, одиночество), активизируют оценочный пласт, связанный с критерием «успешность/неудача»: «*А я вот сижу и думаю, почему один великий человек стоит на пьедестале, а другой вот тут под дождем мокнет и с тобой, умницей, разговаривает. Поняла?»*¹. Это объ-

¹ Здесь и далее ссылка на издание: Андреев, Л.Н. Оригинальный человек и другие рассказы. – М.: АСТ, 2010. – 445 с.

ясняет тот факт, что объективирующее бинарный или биполярный концепт слово – это некое ментальное пространство, в котором синтезируется ментальное и материальное, отражая сущность социальных взаимодействий в текстопорождающем дискурсе. Такого плана «родство» концепта и дискурса требует уяснения механизма их взаимодействия. Мы исходим из того, что концепт служит эпицентром формирования дискурса.

Н.Ф. Алефиренко, принимая методологические установки Т. Ван Дейка, интерпретирует дискурс как «сложное когнитивно-коммуникативное явление, в состав которого входит не только сам текст, но и различные экстралингвистические факторы (знание мира, события, мнения, ценностные установки), играющие важную роль в понимании и восприятии информации» [Алефиренко 2009: 9]. Именно в этом пространстве в зависимости от коммуникативного опыта коммуникантов (автора и читателя) из вероятностной структуры лексического значения слова проявляется сопутствующий, дополняющий его коннотативный смысл, актуальный для конкретного участника коммуникативного события. Так, падшая женщина из рассказа «Тьма» предложение скрывающегося революционера поговорить и спокойно полежать в кровати, поспать восприняла как оскорбление, хотя и беглому студенту, и читателю понятно, что такие намерения юноши лишь проявление уважения к женщине, его деликатности: *«Что я сказала? Вставай, я сказала, вот что. Будет. Поспал. Будет. Пора и честь знать. Тут не ночлежка, миленький!»*

Слово в конечном счете, развертывая смысл и освобождаясь от оков предметного значения, превращается в средство «объективизации художественного концепта, становится фактом культуры» [Алефиренко 2009, с. 128]. Это тонко чувствуют художники слова. О. Мандельштам справедливо писал: «Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [Мандельштам 1990, с. 171]. Концепт, однако, не тождественен слову, потому что в контексте «смысл слова шире концепта» [Алефиренко 2009, с. 129],

хотя вне контекста смысловое содержание концепта шире лексического значения, так как один и тот же концепт может реализоваться разными языковыми средствами (разными словами, словосочетаниями и даже текстами, например, концепт «Осень» в поэтических произведениях русских поэтов)². Это объясняется имплицитным взаимодействием языка и сознания в процессе речемыслительной деятельности автора и читателя. Такое взаимодействие зависит от следующих факторов словесно-художественного мышления Леонида Андреева:

1) от органичной связи мыслительной и познавательной деятельности писателя с ее лингвокультурными особенностями. Другими словами, текстопорождение коррелирует с этнокультурным сознанием коммуникантов и во многом им обуславливается (так, в рассказе «Баргамот и Гараська» отражена традиция в день Пасхи каждого встречать торжественным возгласом «Христос Воскресе» и собираться за богато убранным столом; в повести «Губернатор» смерть персонифицирована, очеловечена, что является отголоском сказочной фольклорной традиции);

2) от культурно обусловленного генезиса психики автора, этнокультурную сущность которой определяют интериоризованные в ней ценностно-смысловые свойства художественного слова в структуре языковой личности создателя текста. Например, в рассказах «Тьма» и «В темную даль» актуализировались представления Леонида Андреева о революционном движении начала XX столетия, а лексема *тьма*, номинант одноименного концепта, стала средством вербализации ощущений смятения и неопределенности; в рас-

² Ф.И. Тютчев «Как весел грохот летних бурь ...», К.К. Случевский «Осенний мотив», К.Д. Бальмонт «Осень», И.А. Бунин «Листопад», А.А. Блок «...Осенний день высок и тих...», Ф.И. Тютчев «Есть в осени первоначальной...», А.Н. Майков «Осень», А.С. Пушкин «Унылая пора! Очей очарованье!..», А.К. Толстой «Осень. Обсыпается весь наш бедный сад...», А.С. Пушкин «Уж небо осенью дышало...», И.А. Бунин «Первый снег», С.Д. Дрожжин «Жёлтый лист за листом...», С.А. Есенин «Нивы сжаты, рощи голы...», И.А. Бунин «Осень. Чащи леса...», Н.А. Некрасов «Славная осень!» (отрывок из «Железной дороги»), С.Д. Дрожжин «Миновало лето...», А.Н. Майков «Ласточки», И. Бунин «Вечер», Б.Л. Пастернак «Золотая осень», Ф.И. Тютчев «Листья», А.С. Пушкин «Осень» (отрывок), А.А. Фет «Осень», А.А. Фет «Осенняя роза», М. Лермонтов «Осень», И.С. Тургенев «Осень», Ф. Фет «Ласточки пропали», А. Плещеев «Скучная картина», Ф.И. Тютчев «Осенний вечер», Р.Н. Рубцов «Осенняя луна», И.С. Никитин «Встреча зимы».

сказе «Памятник» имя собственное *Пушкин* несет в себе культурно обусловленное представление Леонида Андреева о славе, признании и таланте:

«Каждый вечер сижу я против него и зимою и летом. Один он у меня, во всем свете один, больше и поговорить не с кем. Спросишь: «Холодно тебе, Пушкин?» – «Холодно, ответит, Орлов». Заиндевел весь, черный... «Убили тебя люди, Пушкин?» – "Убили, Орлов». – «А памятник воздвигли?» – «Воздвигли!» – «И мне тоже будет!» Ну, покойник смеется, а другой раз пожалеет. А мне разве его не жалко? Душу его жалко. Заковали ее в железо, шевельнуться нельзя. И моя душа закована. Давит железо... Ох, давит!..».

3) имеет место зависимость от замены в языковом сознании писателя номинируемой вещи значением слова, в результате чего, абстрагируясь от реальных предметов номинации, значения образуют так называемое смысловое пространство художественного текста. Так, в повести «Губернатор» факт массового убийства измученных каторжным трудом людей номинируется словом *событие*; а предчувствие и ожидание смерти – *мыслью*:

«О чем бы он ни начинал размышлять – о самом чужом, о самом далеком, – уже через несколько минут испуганная мысль стояла перед событием и бессильно колотилась о него, как о тюремную стену, высокую, глухую и безответную».

4) анализируемое взаимодействие зависит также от социокультурного фактора, согласно которому в процессе социализации личности Леонида Андреева и становления его индивидуально-авторской картины мира формируется биполярность идиолектного слова, поскольку его семантика содержит в себе и значение *слова*, и образ обозначаемого *предмета*. Благодаря такому семантическому синкретизму значение идиолектного слова является не только основным свойством знака, но и конструктивным элементом сознания. Так, в повести «Губернатор» идиолектное слово *тьма*, номинант одноименного концепта, содержит в себе и словарное значение слова ‘отсутствие света, мрак’ (*«Тьма становилась злоецей, и голос, когда не видно было челове-*

ка, звучал странно и чуждо»), и окказионально представленное значение – смерть: *«Рожденное во тьме [чувство близости смерти: прим. А.В. Прохоровой], само по себе неисследимая тьма, оно царило торжественно и грозно...»*.

5) от культурно-исторического опыта Леонида Андреева, динамически обобщающего в семантике слова знания, восходящие своими корнями к предметно-чувственному познанию, зависит семантическое варьирование слова в художественном тексте, что, в свою очередь, стимулируется изменениями ценностно-смысловой парадигмы, в которой пребывает в данное время общество. Другими словами, семантика слова трансформируется или обогащается писателем под влиянием флюидов, исходящих от коллизий в культуре, истории и менталитете народа. В частности, богоборческие тенденции на рубеже XIX – XX столетий привели к искажению ценностно-смыслового содержания слова *священник* в произведениях «Губернатор», «Жизнь Василия Фивейского», «Молчание»: из слуги божьего, смиренного и справедливого священник превращается в алчного, сурового и сомневающегося человека, которого одолевают мирские заботы.

б) наконец, анализируемый феномен зависит от дискурсивной деятельности автора, освобождающей значение языкового знака от власти референта как элемента дискурсивной ситуации. Так, в рассказе «Петька на даче» парикмахерская становится не местом, где оказывают определенные услуги, а душным пространством, в котором ребенка лишают детства:

«И утром, и вечером, и весь божий день над Петькой висел один и тот же отрывистый крик: "Мальчик, воды", и он все подавал ее, все подавал. Праздников не было. По воскресеньям, когда улицу переставали освещать окна магазинов и лавок, парикмахерская до поздней ночи бросала на мостовую яркий сноп света, и прохожий видел маленькую, худую фигурку, сгорбившуюся в углу на своем стуле и погруженную не то в думы, не то в тяжелую дремоту».

Перечисленные постулаты легли в основу лингвокогнитивного анализа текстов Л. Андреева с целью выявления и описания их концептосферы. Основным стратегическим вектором такого анализа является направление «от выявления семантической (семной) структуры слова к смысловому содержанию анализируемых нами художественных концептов». При этом для исследования бинарных и биполярных концептов применимы следующие подходы:

1. Психологический подход, позволяющий выявить истоки индивидуально-авторских смыслов, вкладываемых Леонидом Андреевым в базовые концепты русской культуры. Иными словами, возникновение художественных концептов стимулируется, как отмечали С. А. Аскольдов-Алексеев и Д. С. Лихачев, столкновением словарных значений репрезентирующих эти концепты одноименных лексем, с личным культурным опытом писателя).

2. Логический подход, суть которого проявляется в сопряжении научного и «наивного» знания, составляющего смысловое содержание бинарных и биполярных художественных концептов.

3. Философский подход, согласно которому концепты рассматриваются как основные единицы этнической ментальности, представленной в художественных текстах Л. Андреева.

4. Лингвокультурологический подход, представляющий концепт в работах Ю. С. Степанова, как «основную ячейку культуры в ментальном мире человека» [Степанов 1997, с. 43]. Такие концепты, являясь константами культуры, обладают сложной структурой, соотносимой, по мнению В. А. Маслова и В. В. Воробьева, с «лингвокультуремой», поскольку язык не только является дериватом культуры, но и средством ее выражения [Маслова 2004, с. 28].

5. Социолингвальный подход, к которому приблизились в своих работах С. Х. Ляпин, Г. Г. Слышкин и С. Г. Воркачев, предполагает интерпретацию бинарных и биполярных художественных концептов как многомерных культурно значимых социопсихических образований в индивидуально-авторском сознании Л. Андреева.

7. Когнитивный подход, представленный в работах Е. С. Кубряковой, И. А. Стернина, Н. Н. Болдырева и др., позволяет показать, какими средствами языка автор текстуально представляет различные структуры знания.

Все эти представленные выше векторы исследования бинарных и биполярных концептов в той или иной ипостаси, как нам представляется, могут быть сведены к единому интегративному подходу, при котором учитываются все категориальные свойства всех художественных концептов, в том числе парных, бинарных и биполярных.

1.2.3. Парные художественные концепты в текстах Л. Андреева

Пожалуй, впервые термин «парные концепты», наряду с *бинарными* и *эквивалентными*, употребила в своей классификации М.В. Пименова. Препарируя его к когнитивной лингвопоэтике мы вводим понятие «художественный парный концепт», под которым понимается концепт, вызывающий устойчивые ассоциации, репрезентируемые словами-ассоциатами. В паре таких концептов один выступает стимулом, другой – устойчивой реакцией на него. Так, в русском сознании село воспринималось как сплоченная среда жизни человека, а город – как среда разобщения, приводящая к одиночеству. Такие слова-ассоциаты играют важную роль в текстообразовании: их совокупность создаёт такие семантические структуры художественного текста, как ассоциативно-смысловые поля, отображающие некие фоновые знания, которые выявляются в ходе свободного ассоциативного эксперимента с читателями. Так, в рассказе «Город» (1902) Леонид Андреев идет по абсолютно неожиданно окказиональному пути моделирования в тексте структуры ключевых художественных концептов. В результате концепты «Город» и «Одиночество» выступают как парные. Сюжет рассказа динамичен, художественное время дискретно и охватывает несколько лет жизни безликих, серых и ничем не примечательных мужчин, которые встречаются раз в год на бессмысленном вечере в доме общих знакомых. Е.Г. Мамедова так пишет о них: «Обезличенность внешности героев писатель подчеркивает, называя их *лы-*

сый, который служит где-то», «толстый господин», «белокуренький, совсем седой», «горбатенький». Столь же безлика их жизнь: они делают никому не нужные визиты, ведут никому не интересные разговоры, не слышат друг друга, не запоминают лиц своих собеседников» [Мамедова 2017, с. 67].

Одним из категориальных свойств концептов является их способность вызывать ассоциации и на их основе создавать в языковом сознании ассоциативно-семантические поля, в которых слова, сопрягаемые в тексте по своеобразным смысловым модификациям их узуальных значений, объединяются в функционально-семантические контексты. Такие ассоциативно-семантические поля внутри художественного текста возникают, что явно вытекает из анализа текстов Л. Андреева, как средство выражения тех ассоциативных представлений, которые имплицитно кодируются смысловым диапазоном художественных концептов.

Данный вывод мы делаем на основе проведенного нами эксперимента. Важно, что участниками ассоциативного эксперимента являются респонденты, прочитавшие рассказ, а значит, на уровне сознания ощутившие коннотативный ореол ключевых слов. Так, в процессе моделирования ассоциативно-смыслового поля «Город», являющегося элементом одноименного художественного концепта, восстанавливаем его смысловой диапазон (См. Рисунок 1).



Рисунок 1. Модель ассоциативно-смыслового поля «Город»

Следует отметить, что каждое из слов-ассоциатов, которые мы объединили по трем тема-рематическим группам, связано с лексическим уровнем организации художественного текста:

1. **Тяжесть:** «...колоссальной тяжестью своих каменных домов... он давил на землю», «каменные дома грузно давят на землю»;
2. **Громадность:** «Петров боялся огромного, равнодушного города», «...огромный город стал еще больше»;
3. **Отсутствие воздуха:** «задохнувшиеся улицы», «... и ему [Петрову] почудилось, что он задыхается...»;
4. **Грохот:** «...опять начался грохот езды...», «грохочущая улица властно врывается в темную комнату», «черные грохочущие ночи»;
5. **Суэта:** «...не было конца этому непрерывному и страшному в своей непрерывности движению...»;
6. **Равнодушие:** «Петров боялся огромного, равнодушного города», «...дома...равнодушно встречали и провожали...»;
7. **Паника:** «... все они [улицы] охвачены паническим страхом», «... в эти черные грохочущие ночи Петрову хотелось закричать от страха, забиться... в глубокий подвал и быть там совсем одному»;
8. **Формализм:** «Но имени его Петров не подумал узнать, а когда вышел на улицу, то совсем забыл о его существовании и весь год не вспоминал о нем»;
9. **Безликость:** «И опять Петров не узнал, как его зовут, но начал считать его хорошим своим знакомым и с приятным чувством вспоминал о нем. «Тот», – называл он его, но когда хотел вспомнить его лицо, то ему представлялись только фрак, белый жилет и улыбка, и так как лицо совсем не вспоминалось, то выходило, будто улыбаются фрак и жилет».

Через анализ способов словесной репрезентации слов-ассоциатов восстанавливается смысловое содержание самого художественного концепта «Город». Мы приходим к выводу, что в дискурсивном пространстве текста Леонида Андреева этот концепт воплощается через парный концепт «Одиночество/обособленность», так как образно-ассоциативный слой концепта «Город» (связан с разобщенностью людей и отчуждённостью человека от своего сообщества) (См. Рисунок 2).



Рисунок 2. Структура концепта «Город»

Именно поэтому в дискурсивном пространстве текста рассказа «Город» так важна полная отчаяния фраза героя Петрова (вероятно, фамилия героя указывает на типичность и заурядность описанной ситуации): *«Все мы люди! Все братья!»* [Андреев 2012, с. 12].

1.2.4. Бинарные художественные концепты в текстах Л. Андреева

От парных следует отличать бинарные концепты, которые в текстах произведений Леонида Андреева играют особую конструктивную роль. Они

не только составляют огромный пласт в русской языковой картине мира вообще, но и выполняют важную структурирующую функцию в текстопроявляющем процессе. Репрезентанты бинарных концептов, выявленных нами в текстах Леонида Андреева, служат ярким воплощением авторских представлений о мире и месте человека в нем, раскрывают позицию автора и его «таинственные помыслы о мире» [Ильин 1993, с. 248].

Проникновение в сущность бинарного концепта осложняется продолжающейся дискуссией о сущности и систематизации концептов вообще, в которой конструктивное участие принимают не только авторитетные лингвокогнитологи (Е.С. Кубрякова, Н.Н. Болдырев, А.П. Бабушкин, З.Д. Попова, В.И. Карасик, Е.Г. Прохоров, З.Р. Аглеева, Е.В. Дзюба). К ним присоединяются и такие начинающие исследователи, как Е.Ю. Пономарева, Г.Н. Боева и др., размышляющие о когнитивном субстрате нестандартных речевых репрезентантов художественной картины мира. Особенно это актуально для понимания той картины мира начала XX века, которая стала объектом художественной интерпретации в текстах произведений Леонида Андреева.

Под бинарными понимаются такие концепты, слова-репрезентанты которых являются лексическими антонимами [Пименова 2012, с. 95]. Несмотря на справедливость, такое определение бинарного концепта, однако, не раскрывает его ментальной природы, так как особенно значимым для когнитивной лингвоэтики является осмысление его художественной ценности. Именно в такой его ипостаси мы выделяем *художественный бинарный концепт*. При этом мы исходим из того, что не каждый бинарный концепт является художественным, так как такие, бинарные, оппозиции выполняют в культуре любого народа ценностно-смысловые функции как средства хранения и интерпретации культурного знания.

Согласимся, человеку вообще свойствен дуалистический принцип восприятия мира [Даниленко 2015, с. 106]. В художественном плане лингвокогнитивный дуализм следует понимать как особый *способ восприятия* действительности, «рисующий картину мироздания, опираясь на проявление двух

противоположных друг другу начал, борьба между которыми и создает все то, что есть в действительности» [Пименова 2003, с. 73].

Средством вербально-знаковой манифестации дуализма как принципа восприятия, познания и дискурсивного мышления писателя, на наш взгляд, как раз и служат бинарные и биполярные концепты, соотношение которых в современной лингвопоэтике пока еще остаётся белым пятном.

Бинарными мы называем такие концепты, общие и содержательные признаки которых находятся в отношении противопоставленности при обязательном наличии общего смыслового признака. Так, в рассказе «Петька на даче» (1899 г., повествующем о безотрадном детстве мальчика Пети, который вынужден трудиться в парикмахерской), концепты «Город» и «Дача» вербализуются антонимичными средствами и противопоставлены друг другу по ряду признаков (См. Таблица 1).

Таблица 1. Средства вербализации бинарных концептов «Город» и «Дача»

Признак	«Город»	«Дача»
Образ жизни ребенка	«Петькины дни тянулись удивительно <i>однообразно</i> и похоже один на другой, как два родные брата».	«В первые два дня Петькина пребывания на даче <i>богатство и сила новых впечатлений</i> , лившихся на него и сверху, и снизу...»
Отношение ребенка к городу и даче	«Петька не знал, скучно ему или весело, но ему <i>хотелось в другое место</i> , о котором он не мог ничего сказать, где оно и какое оно».	«Петька <i>почувствовал себя на даче как дома</i> и совсем забыл, что на свете существует Осип Абрамович и парикмахерская».

Характеристика, описание города и дачи	«...каменные объятия городских громад», «грязная и душная парикмахерская».	«...небо голубело в противоположном окне, и по нем плыли, как ангелочки, беленькие радостные облачка», «зеркальная гладь реки».
Влияние города и дачи на ребенка	«...город равнодушно поглотил маленькую жертву».	«...боялся леса...; полянки, светлые, зеленые, веселые, точно поющие всеми своими яркими цветами, он любил и хотел бы приласкать их, ... а темно-синее небо звало его к себе и смеялось, как мать. Петька волновался, вздрагивал и бледнел, улыбался чему-то и степенно ...»

Несмотря на контекстуальную противоположность слов-вербализаторов (*однообразие – богатство, грязный – зеркальный, душный – просторный*), концепты «Город» и «Дача» имеют общий смысловой признак «среда непосредственного обитания» (или, если выражаться шире, «пространство») и встроены в другой концепт – «Детство», который Леонид Андреев традиционно демонстрирует в мрачном свете (ср. рассказ «Ангелочек», 1899 г.). Нельзя не сказать и о моделирующей функции пространства в художественном дискурсе писателя, что некоторым исследователям его творчества небезосновательно кажется проявлением бицентризма [Боева 2016, с. 94], раздвоения художественного пространства, каждая из частей которого символизирует контрастные концепты, например, концепт «Город» притягивает

концепты «Одиночества», «Тоска», «Несчастье», а концепт «Дача», наоборот, концепты «Радость», «Умиротворение» (произведения «Город», «Петька на даче», «Проклятие зверя»).

Таким образом, бинарные концепты, на наш взгляд, выполняют две основные функции: а) собственно когнитивную, поскольку являются и средством познания, и средством хранения знаний, и б) ассоциативно-образную, благодаря которой буквальное значение слова-репрезентанта бинарного концепта, прежде всего в художественном произведении, обрывает новыми и, как правило, далеко не узуальными смыслами. В результате сопряжения этих двух функций (когнитивной и лингвопоэтической) появляется особый тип бинарного концепта – х у д о ж е с т в е н н ы й.

Поскольку, как пишет О.В. Беспалова, художественный концепт – «единица сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [Беспалова 2002, с. 6], он служит средством формирования идиостиля писателя и прежде всего того, кого терзает дух противоречия. К таким русским авторам XX века и принадлежал Леонид Андреев. Терзали его главным образом противоречия религиозно-философского характера, которые, собственно, и определили идиостилевую доминанту его словесно-художественного наследия и снискали Л. Андрееву славу самого неоднозначного и одиозного писателя начала XX столетия.

В связи с этим нельзя не сказать, что многие исследователи выделяют два вида художественных концептов. Так, Е.В. Сергеева особенно важной считает классификацию по степени оригинальности (индивидуальности содержания), «поскольку именно этот фактор определяет специфику художественного концепта» [Сергеева 2006, с. 99]. На основании этого выделяются общехудожественные концепты и индивидуально-авторские, информационная целостность, содержание и вербализация которого присущи творчеству только одного автора. Бинарные концепты индивидуально-авторского харак-

тера способны создавать в художественном тексте целые ассоциативно-образные (они же и ассоциативно-семантические) поля, играющие важную ценностно-познавательную роль в текстах произведений Л. Андреева.

С целью выявления ассоциативного поля бинарных концептов нами был проведен эксперимент. Группе читателей из 27 человек в возрасте 16 лет до знакомства с текстом повести Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» было предложено назвать ассоциации, вызываемые концептом «Жизнь». Результат оказался таков: *смерть* (24), *судьба* (19 раз), *развитие* (12 раз), *деятельность* (11 раз), *счастье* (9 раз), *солнце* (8 раз), *рост* (7 раз). После прочтения повести результаты ассоциативного эксперимента кардинально изменились: *судьба* (21 раз), *смерть* (16 раз), *беда* (20 раз), *рок* (17 раз), *испытание* (14 раз), *смерть* (16 раз), *страх* (6 раз).

Согласно «Словарю ассоциативных норм русского языка» А.А. Леонтьева концепт «Жизнь» более всего вызывает ассоциаций с антонимичным ему концептом «Смерть», менее всего с концептом «Работа», который можно соотнести с таким ответом участников проводимого нами ассоциативного эксперимента, как «Деятельность». Важно отметить, что в названном словаре ассоциаций фигурируют такие атрибутивы концепта «Жизнь», как *тяжелая, хорошая, короткая, интересная, красивая*. Эти же художественные определения образуют синтагматические и смысловые связи со словами, репрезентирующими концепты «Деятельность» и «Работа». Ср.: *тяжелая, хорошая, короткая, интересная, красивая деятельность; тяжелая, хорошая, короткая, интересная, красивая работа*. Разница лишь в том, что лексема *деятельность* не сочетается с определениями *тяжелая* и *красивая*. Объясняется это тем, что лексема *работа* имеет предметно-образное, а лексема *деятельность* абстрактное значение. Примечательно, что плотная интеграция, синтез, растворение друг в друге антонимичных концептов «Жизнь» и «Смерть» обусловлены дуальной природой: взаимообусловленностью и одновременно взаимоисключаемостью.

Как показывает дискурсивный анализ текстов произведений Л. Андреева, художественные бинарные концепты «Свет-Тьма», «Тяжесть-Легкость», биполярные концепты «Жизнь/Смерть», «Вера/Неверие» (например, в повести «Жизнь Василия Фивейского») по средствам экспликации являются общехудожественными, так как в их ассоциативно-смысловом поле преобладают не общеупотребительные, а оригинальные (авторские) средства репрезентации. Ассоциативно-семантические поля выполняют две функции. Во-первых, они представляют собой фрагменты вербальной памяти, т.е. фрагменты знаний коммуникантов, зафиксированных в семантических и грамматических связях слов, входящих в данные ассоциативно-семантические поля. Во-вторых, такие ассоциативно-семантические поля репрезентируют целые фрагменты образов этноязыкового сознания, мотивов и аксиологических отношений автора и читателей к изображаемому коммуникативного события. Примером индивидуально-авторской номинации может служить то, что, например, бинарный концепт «Свет-Тьма» в текстах некоторых произведений является когнитивным основанием представлений автора о революции ориентирован на эстетическую сторону художественного текста и вербализован большим количеством средств образности. Традиционно же со времен Н.А. Добролюбова символический контраст «Тьмы» и «Света» применительно к российской действительности трактовался однозначно. «Тьма» – это несовершенство и ограниченность жизни общества, в котором нет места «светлым» мыслям прогрессивных людей. Смешивание этих значений было недопустимо. Однако Л. Андреев меняет полюсы борьбы, используя их в абсолютно противоположном смысле. Рассмотрим это на конкретном примере. Главный герой рассказа «В темную даль», революционер, покидая отцовский дом, уходит именно во тьму, несмотря на то, что, казалось бы, он должен покинуть «темное царство» мещан. Таким образом, Л. Андреев традиционно лексему *тьма* для номинации какого-либо класса общества, однако делает это, нарушая привычные нормы.

Однако, несмотря на представленные выше особенности вербализации бинарных концептов, они все-таки, на наш взгляд, являются общехудожественными. Дело в том, что, как считает Е.В. Сергеева, наличие явно выраженных, но не преобладающих авторских смыслов и некоторых окказиональных вербализаторов возможно и в содержании общехудожественных концептов. Более того, концепты «Свет» и «Тьма» совпадают по ассоциативно-образному номинанту с существующими в русской языковой картине мира семантическими универсалиями (*жизнь – смерть, день – ночь* и т.д.), образующими в словесно-художественном полотне функционально-семантические контексты.

При всём сходстве мы считаем целесообразным различать в когнитивной лингвопоэтике (а) ассоциативные поля и (б) функционально-семантические контексты. Ассоциативные поля включают ряды слов-ассоциатов. Они, будучи речемыслительными дериватами, возникают в сознании автора и читателя как реакция на какое-либо слово-стимул. Функционально-семантические же контексты (своего рода тоже поля, но только речесмысловые) в художественном тексте лишь относительно целостны, поскольку одни слова могут покидать такие контексты, а другие входить в их состав, изменяя тем самым структуру породившего данный контекст ассоциативного поля. Так, например, в качестве слов-ассоциатов к лексеме *город*, вынесенной в заглавие рассказа, по принципу метанимизации выстраиваются такие ассоциации, как *дача, деревня, село, центр, люди, работа, встречи, мегаполис, дороги*, а по принципу метафоризации – лексемы *движение, камень, дома, суeta, спешка, активность, возможности* (результаты экспресс-опроса аудитории одиннадцатиклассников образовательной организации). Однако синтаксические особенности рассказа «Город» (синтаксический параллелизм, зеркальность и формализм фраз: «- *За ваше здоровье!*- сказал он приветливо и протянул рюмку. – *За ваше здоровье!*- ответил, улыбаясь, тот и протянул свою рюмку»), предельно обобщенные и лишённые индивидуальности образы главных героев (даже фамилии их автор выбирает самые

типичные – Петров), лексические повторы («А Петров ходил гулять ночью потому, что очень **боялся** города, в котором жил, и больше всего **боялся** его днем, когда улицы полны народа», «город был **громиден и многолюден**, и было в этом **многолюдии и громадности** что-то упорное, непобедимое и равнодушно-жестокое») притягивают такие ассоциации, как *формализм, одиночество, разобщенность*, образуя функционально-семантические поля, из которых выпадают лексемы *возможности, встречи, активность*.

Таким образом, специфика средств вербализации бинарного концепта напрямую зависит от его типа: индивидуально-авторский или общекультурный, общехудожественный. Именно в этом заключаются прагматические особенности словесной репрезентации бинарных концептов в текстах рассказов Леонида Андреева, отличительным признаком которых служит их репрезентация лексическими антонимами. Однако интересным является тот факт, что в качественно новые бицентрические единства бинарного характера могут объединяться концепты, репрезентанты которых не являются словарными антонимами.

Так, в рассказе «Бездна», опубликованном в 1902 году и вызвавшем множество критики за дискредитацию всего человечества, аллегорически и экзистенциально мрачно эксплицируются концепты «Бездна» и «Бесконечность», которые сцепляются в бинарную оппозицию и становятся индивидуально-авторскими когнитивно-прагматическими номинантами крайностей человеческого существования: безумие – спокойствие, любовь – жестокость, нежность – грубость, красота – уродство, честность – обман и др. В основе сюжета рассказа лежит трагичная история любви Немовецкого и юной Зиночки, на которых напали пьяные, «мрачные, оборванные люди» и, избив «бледного и худого» Немовецкого, надругались над Зиночкой. Лексемы *страсть, ложь, ужас, безумие, хитрость, жестокость* становятся средствами вербализации художественного концепта «Бездна», который, по мнению Е.И. Кузнецовой, отражает одну из сторон концепта «Человек», а именно один из признаков психической сущности Человека. Индивидуально-

авторское значение этого концепта – «животные инстинкты, таящиеся в глубине души человека». Страшно, что человеком этим становится вовсе не один из нападавших, а сам Немовецкий, который совсем недавно был готов умереть за свою любимую, теперь использует ее бессознательное состояние, отдаваясь во власть своим животным инстинктам, которые аллегорически объединены автором концептом «Бездна»: *«На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну. И черная бездна поглотила его»* [Андреев 2010, с. 309]. Не случаен здесь лексический повтор колоремы *черный*, которая окрашивает все пространство текста (*«черный силуэт ноги», «черные тени», «черная монашеская одежда», «черные листья» куста*) и тоже эксплицирует концепт «Бездна», противопоставленный позитивно окрашенному концепту «Бесконечность», номинант которого звучит из уст нежной и трогательной Зины (*«Вы представляете себе бесконечность?»* – спросила Зиночка, прикладывая ко лбу пухлую ручку и крепко зажмуривая глаза»). Концепт «Бесконечность» вербализован в тексте лексемами *солнце, свет, дорога, поле, нежность*, которые все относятся к Зиночке. Разговор о бесконечности в тексте внезапен и, на первый взгляд, не связан с предыдущим повествованием. Резкая смена плана повествования, эффект неожиданности – это способ Леонида Андреева расставить акценты, привлечь читательское внимание, который, осмыслив название произведения, ждет появления этой бездны, которая пока не обозначает себя. Да, бесконечность тоже не имеет конца, как и бездна, но все-таки имеет иной оценочно-смысловой ореол (бесконечное мировое пространство, например). Не случайно в качестве ассоциатов к концепту «Бездна» выступают лексемы пропасть, пучина, тьма, гибель, яма, а к концепту «Бесконечность» – небо, Бог, жизнь, пространство, время, Вселенная. Мы понимаем, что бездна – это владения дьявола, а бесконечность – это владения Бога, о котором Немовецкий не знает ничего (так впервые автор разъединяет в сознании читателя влюбленных, разрывает связь между ними): *«Вы представляете себе бесконечность?»* – спросила Зиночка, прикладывая ко лбу пухлую ручку и крепко

зажмуривая глаза. – Нет. Бесконечность... Нет, – ответил Немовецкий, также закрывая глаза». Таким образом, концепты «Бездна» и «Бесконечность» в тексте рассказа Леонида Андреева «Бездна» являются компонентами бинарного концепта «Бездна-Бесконечность», несмотря на то что их понятийная контрастность не отмечена словарным узусом:

Ср.: *Бездна* – 1. Пропась неизмеримой глубины. Мне стало страшно: на краю грозящей бездны я лежал. Лермонтов. || Беспредельная глубина, беспредельность (поэт.). Открылась бездн, звезд полна (небо). Ломоносов. 2. Морская пучина. 3. Огромное количество, не поддающееся учету, очень много (разг.).

Бесконечность – 1. Отвлеч. сущ. к бесконечный. 2. Воображаемая величина, большая всякой данной (мат.). До бесконечности (разг.) – очень долго, без конца. Ждать, спорить до бесконечности [Ушаков 2014].

Вместе с тем, компоненты бинарного концепты «Бездна-Бесконечность» у Л. Андреева представляют два бескомпромиссных образа жизни: греховный и божественный.

Важно понимать, что не каждый бинарный концепт является художественным, так как многие из таких оппозиций (если не каждая) восходят к культуре народа, его опыту и нраву и входят в разряд познавательных концептов. Так, С.А. Аскольдов-Алексеев предлагал различать познавательные и художественные концепты: «Самое существенное отличие художественных концептов от познавательных заключается все же именно в неопределенности возможностей. В концептах знания эти возможности подчинены требованию реальной действительности или законам логики. Связь элементов художественного концепта зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике художественной *ассоциативности*» (курсив автора) [Аскольдов-Алексеев 1997: 275]. Вероятно, именно поэтому одним из значимых и достоверных методов постижения содержания художественных концептов является моделирование функционально-семантических полей, создаваемых клю-

чевыми словами (как было показано выше на способах репрезентации концептов «Город» и «Одиночество/обособленность»).

В художественном дискурсе ассоциативные поля и связанные с ними функционально-семантические контексты динамичны, поскольку в результате постоянного дискурсивно-смыслового воздействия коммуникантов и ассоциирующихся художественных концептов значения слов, их репрезентирующих, подвергаются переосмыслению, нередко значительному. Такие смысловые модификации слов в пределах тех или иных функционально-семантических контекстов необходимы для порождения художественных текстов, для повышения их коммуникативной активности, которая в значительной мере зависит от ассоциативного восприятия данных слов и фразеологизмов реципиентами художественного текста. Это может иметь достаточно мощный художественно-изобразительный эффект, повышать когнитивно-прагматическую значимость всего текста или его культуросного фрагмента. Так, например, художественные концепты имеют свою специфику вербализации, так как являются ключом к пониманию литературного текста. В художественном тексте концепт воплощается в результате трансформации конвенционального значения концепта под воздействием личностных интерпретаций. Именно поэтому он диалогичен, так как связан с множеством существующих точек зрения читателей, которые спонтанно и рефлексивно закрепляются в ассоциациях, которые проявляют специфику ментальной деятельности и адресанта, и адресата (автора-читателя). Для подтверждения этой мысли мы провели необычный эксперимент, предложив разновозрастной группе читателей «Я говорю из гроба» (глава из черновой редакции «Рассказа о семи повешенных») назвать первые возникшие три ассоциации не к заранее выбранному ключевому слову, а ко всему тексту: мы заведомо решили не предлагать ключевое слово-стимул, чтобы не исключить индивидуальные, подсознательные реакции читателей. Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. Многие из участников эксперимента в качестве ассоциатов называют слова, указывающие на «внешнее» восприятие текста (его форму, композицию, жанр, сюжет): *осознание (5), исповедь (7), признание (12), казнь (14)*. Оказалось, что большинство таких ответов давали обучающиеся школы в возрасте 17-18 лет и мужчины 25-27 лет, проявляя такой элемент дискурса, как **коммуникативное событие**.

2. Следовательно, способность чувственно воспринимать текст в какой-то степени зависит от возраста (зрелости) и гендерной принадлежности. Так, женщины в возрасте 26-28 лет в качестве слов-ассоциатов называли элементы художественного дискурса, которые принадлежат к «**несобытиям**»: *смелость (7), страх (14), безысходность (16)*. Такие реакции читателей позволяют сформировать представление о таком компоненте дискурса, как *оценочное отношение к участникам коммуникативного события*.

3. Примечательна реакция одного из участников эксперимента (М, 17 лет), который в качестве ассоциата и реакции назвал *заблуждение*, впоследствии пояснив это тем, что «категорически не согласен с позицией автора о глухости и слепоте людей, потому что Достоевский был убедительней, сказав, «кто же уверовал в народ Божий, тот узрит и святыню его, хотя бы и сам не верил в нее до того вовсе». Такая позиция читателя текста проявляет и рельефно демонстрирует диалогическую природу любого художественного произведения, который не просто строится на коммуникативном событии, лежащем в основе сюжета текста, но и сам порождает новое событие, участниками которого становятся читатель, Л. Андреев и Ф. Достоевский. Имеющийся читательский и жизненный опыт участника эксперимента запускает такие ментальные процессы, которые не пускают в сознание художественный концепт «Жизнь» биполярного типа (о нем несколько позднее).

Думается, что в открытости ассоциативно-образного слоя и состоит особенность всех бинарных художественных концептов, которые самобытно эксплицированы автором в художественных текстах и продолжают экспли-

цироваться читательскими интенциями. Продолжая анализировать результаты ассоциативного эксперимента, сфокусированные в выше представленных выводах, нельзя не вспомнить определение концепта, данное С.А. Аскольдовым и впоследствии дополненное Д.С. Лихачевым. Они утверждали, что концепт – это своего рода результат столкновения словарного значения с опытом человека, а значит, объем концепта растет по мере обогащения опыта: читательского, социального, культурного, ценностного, поведенческого. Ведь и правда, ассоциаты, предложенные более старшими участниками ассоциативного эксперимента, не вписываются в дух юношеского максимализма, надежд и чаяний. Вспоминаются слова Дмитрия Быкова, произнесенные им на одной из публичных лекций, о том, что юного читателя и вовсе нельзя допускать до текстов Леонида Андреева, ведь этот писатель «не способен отвести глаз от знойной язвы», поэтому в художественном, оппозитивном дискурсе его текстов интерпретационный, оценочный пласт концепта «Жизнь» составляют лексемы *ужас, страх, безысходность, смерть*. Л. Андреев нарочно доводит до ужасного финала своих героев не потому, что заигрывает с публикой, пугает, ищет славу русского Эдгара По, а потому, что не может иначе (отсюда и такая высокая концентрация слов отрицательной коннотации, например, лексема *смерть* в «Рассказе о семи повешенных» встречается 97 раз), и достигается такой эффект благодаря лингвопрагматическим особенностям словесной репрезентации художественных концептов в текстах рассказов Леонида Андреева.

1.2.5. Лингвопрагматические особенности словесной репрезентации бинарных концептов в текстах Л. Андреева

Традиционно под лингвопрагматикой понимают установленные связи между конкретным высказыванием и личностными установками говорящего, его мотивами, целями и интеллектуально-эмотивным восприятием описываемого события.

Прагматический потенциал словесных репрезентантов бинарных концептов в текстах рассказов Л. Андреева заключается в том, что в большинстве их лексических значений особо ярко акцентируется оценочный аспект. Так, например, концепт «Тяжесть» вербализуется в тексте повести «Жизнь Василия Фивейского» в том числе и качественным прилагательным *тяжелый*, смысловой потенциал которого предельно широк. Так, в толковом словаре С.И. Ожегова представлено 9 вариантов значения анализируемого прилагательного. В условиях конкретного художественного пространства проявляется такое значение прилагательного, как 'горестный, мучительно-неприятный'. Примечательно, что согласуется анализируемое нами определение с существительным *дума* («*Приятно стало и о. Василию, но только на мгновение: уже через два шага та же постоянная дума, тяжелая и тугая, как мельничный жернов, придавила воспоминание о Старостиных добрых словах*») [Андреев 2009, с. 174]. Таким образом, восходящее к физическим характеристикам слово реализует в текстах рассказов Л. Андреева свой оценочный потенциал, заложенный в денотате слова.

Прагматический диапазон концепта «Тяжесть», проецирующего коннотации слов-репрезентантов, раскрывается через сочетаемость его репрезентантов с другими лексическими единицами того или иного контекста:

- «Очень, знаете ли, *тяжело*, когда такой сын – дурачок. Он страшно злой. Вы еще не знаете, какой он злой. Он живых прусаков ест».
- «Была она в его *тяжелой* поступи, в медлительности запинаящейся речи».
- «*Тяжелой* пеленой висела она над его глазами, и туманен был далекий взор, тускло мерцавший из-под нависших бровей».
- «Впереди и кругом, далеко во все стороны зыбились на тонких стеблях *тяжелые* колосья».
- «Как прежде, искала она в водке жгучих и скорбных воспоминаний о погибшем первенце, но они не приходили, и *тяжелая*, мертвая пустота не дарила ей ни образа, ни звука».

- «Опершись подбородком на костлявую руку, он застывал в *тяжелом* молчании и неподвижности, пока успокоенная попадья с безумной старательностью загораживала дверь, за которой находился идиот».

- «Шел он медленно и спокойно, *тяжелым* и мертвым шагом глубокой думы, и тьма разбегалась перед ним, длинными тенями забегала сзади и лукаво кралась по пятам. Лицо его ярко белело под светом лампы, и глаза пристально смотрели вперед, далеко вперед, в самую глубину бездонного пространства, – пока медленно и *тяжело* переступали ноги».

- «Уже отпущены были их грехи, а они не понимали этого и все о чем-то просили – глухие и мглистые, как обрывки *тяжелого* сна».

- «И представилось ему то, что было в его жизни: голодные лица детей, попреки, каторжный труд и тупая *тяжесть* под сердцем, от которой хочется пить водку и драться».

- «На минуту попадья успокаивалась и садилась, сдерживая рукой *тяжелое* дыхание, но тотчас же вскакивала и, откинув с уха распустившиеся волосы, с ужасом прислушивалась к тому, что грезилось ей за стеной».

- «Была она еще молода и красива, и на плохонькой домашней ряске мужа рука ее лежала как мраморная: белая и *тяжелая*».

- «Она перестала работать *тяжелую* домашнюю работу и целые дни проводила в соседнем казенном лесу, собирая грибы».

- «Пока она зажигала лампу, о. Василий начал одеваться, медленно и неловко, как *тяжело* больной, давно не встававший с постели».

- «Точно проклятый неведомым проклятием, он с юности нес *тяжелое* бремя печали, болезней и горя».

- «Временами он впадал в состояние *тяжелого* оцепенения, похожего на странную кошмарную задумчивость».

- «И тишина стояла немая и *тяжелая*, как будто задумался безысходно кто-то большой, опустил глаза и молчит» [Андреев 2010, с. 153-241].

Таким образом, из шестнадцати случаев употребления репрезентантов концепта «Тяжесть» только дважды лексемы не характеризуют состояние че-

ловека. Более того, прием психологического параллелизма проявляется в том, что горестное состояние тревоги и неопределенности царит не только в душах героев произведения Л. Андреева. Их состояние передаётся и натуралистическими описаниями: картины природы усиливают художественно-эстетическое восприятие тревоги, от которого надеется избавиться не только несчастный герой-священник, но и читатель, ждущий душевного облегчения. Однако оно не наступает, потому что лексема *легкий*, выступающая в качестве репрезентанта концепта «Легкость», утрачивает доброе, светлое звучание своих коннотаций, закрепленных и в идиоматических выражениях (*легкая рука, легок на помине*), или определяющее настроение в концептосфере художественных текстов И.А. Бунина «Легкое дыхание», Б. Екимова «Легкая рука». В андреевской же повести «Жизнь Василия Фивейского» *легким* назван запах тлеющего после пожара тела попадьи:

«Он стал на колени и, положив голову возле умирающей, обоня легкий и страшный запах горелого мяса, заплакал тихими и обильными слезами нестерпимой жалости».

Атрибутивом *легонький* Л. Андреев характеризует тело утонувшего сына о. Василия и жены: *«Ей чудятся тогда широкие спины, залитые солнцем, босые ноги, твердо стоящие среди поломанных кочанов капусты, и равномерные взмахи чего-то белого, яркого, на дне которого округло перекатывается легонькое тельце, страшно близкое, страшно далекое и навеки чужое».*

Легко становится от страха кающемуся грешнику, измученному своей безотрадной судьбой: *«От быстрых и однообразных движений головы, от необычности всего совершающегося, от сознания, что весь он подчинен сейчас какой-то сильной и загадочной воле, мужику становилось страшно и оттого особенно легко. Ибо в самом этом страхе перед кем-то могущественным и строгим зарождалась надежда на заступничество и милость».*

Концепт «Легкость» в повести «Жизнь Василия Фивейского» существует в непосредственной связи с концептом «Тяжесть», проявляя тем самым

их смысловую близость или даже зависимость, единение в один бинарный концепт «Тяжесть-Легкость».

Прагматическая ценность анализируемого бинарного концепта заключается в том, что в художественных текстах Леонида Андреева он номинирует не контрастные душевные состояния человека. Отсутствие спокойствия, уверенности, обремененность горькими событиями – духовная тяжесть, от которой так пытаются убежать герои андреевских произведений, но легкое состояние умиротворенности, единения с природой и Богом так и не наступает. Подобная тенденция нивелирования смысловых границ между антонимичными концептами через включение их в мрачные и неоднозначные коммуникативные события наблюдается и в других произведениях писателя («Молчание», «Губернатор»). Своеобразно они представлены и в биполярных художественных концептах.

1.2.6. Биполярные художественные концепты в текстах Л. Андреева

Несмотря на сложное и неоднозначное отношение Л. Андреева к Богу, в тексте одного из ранних рассказов «Баргамот и Гараська» выявляется традиционный религиозный концепт «Пасха». Писатель вербализирует соответствующий концепт в традиционном (православном) позитивном ореоле посредством лексем *кулич* (который все бережно несут), *застолье*, *яйцо*, *свет* («светлое Христово воскресенье», «светлое праздничное настроение»), *радость*. Основу текста составляет отрадное, жизнеутверждающее событие – *чудо*, которое связано не только с воскрешением Господа, но и с неожиданными метаморфозами внутреннего мира главных героев. Все это позволяет отнести концепт «Пасха» к разряду общехудожественных, в отличие от концепта «Жизнь/Смерть», который представляет собой своего рода целостную амальгаму, служащую ядром оппозитивного дискурса в «Рассказе о семи повешенных». Так, *жизнь* видится героям произведения лишь **незнанием смерти**:

«И не смерть страшна, а знание ее; и было бы совсем невозможно жить, если бы человек мог вполне точно и определенно знать день и час, когда умрет»; «Ничему живому, ни человеку, ни зверю, не дано знать дня и часа своей смерти»;

страшным маскарадом, игрой:

«И вся жизнь чем-то вроде сумасшедшего дома».

Леонид Андреев разрушает узуальное ядро концепта «Жизнь», представляющее собой прототипическую единицу универсального предметного кода, закреплённую в словарной дефиниции («Физиологическое существование человека, животного, всего живого») и делает акцент на интерпретационном поле (периферии содержания концепта), которое связано с внутренними ощущениями человека, со способностью чувствовать смысл жизни, радоваться ей:

«О каком же еще бессмертии, о какой еще смерти можно говорить, когда уже сейчас она мертва и бессмертна, жива в смерти, как была жива в жизни?» (См. Рисунок 3).

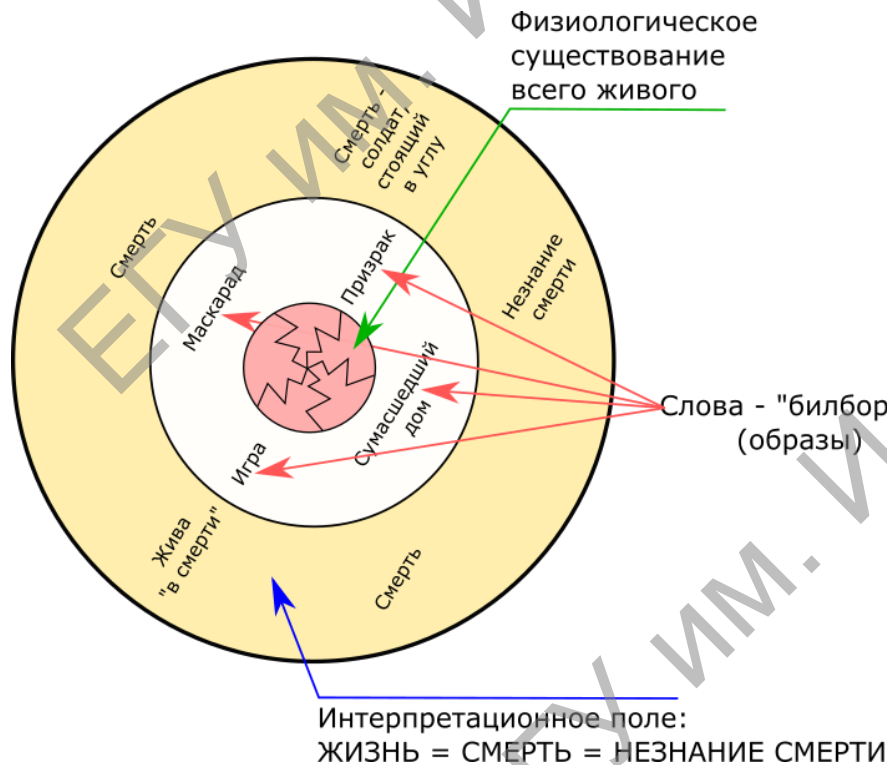


Рисунок 3. Структура биполярного концепта «Жизнь/Смерть»

Удивительный по своему эстетическому эффекту оксюморон *жива в смерти* говорит о нестандартном лексико-семантическом и коммуникативном уровнях языкового сознания писателя, которое обрело свои формы в оппозитивном дискурсе его художественных текстов. И если традиционно под бинарным концептом понимается смысловое единство двух противоположных концептов (ср. *огонь-вода*; *жизнь-смерть*; *свой – чужой* и т.д.), вербализуемых антонимичными парами слов, то в данном случае мы имеем дело с когнитивным образованием другого (лингвопрагматического) порядка, что позволяет выделить особую разновидность художественного концепта – **концепт биполярный** (каким и является концепт «Жизнь/Смерть» в «Рассказе о семи повешенных»).

Его своеобразие определяется следующими свойствами:

1) это не два противоположных концепта в их смысловом единстве, а единый художественный концепт энантиосемического характера (противопоставленность содержится внутри смыслового содержания концепта), компоненты которого плавно перетекают друг в друга (*несчастливая жизнь – та же смерть, жизнь, отравленная ожиданием смерти – уже не жизнь и т.п.*);

2) лексическими средствами вербализации такого концепта хотя и выступают антонимические пары слов, они не воспринимаются как противопоставленные члены оппозиции, поскольку порождают контаминированный смысл, который напоминает *tertium comparationis* (третий элемент сравнения, основание для сравнения) в учении А.А. Потебни. Такой контаминированный смысл предстает как интегрирующий лингвопоэтический образ, который служит средством сопряжения в содержании биполярного концепта его элементов. «Поэтический образ, – как полагал А. Потебня, – дает нам только возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами...» Этот процесс ученый называл процессом «сгущения», или «конденсации» мысли [Потебня 2000, с. 100]. Такое свойство биполярного художественного концепта к «сгущению» («конденсации») мысли превращает его в текстах произведений Л. Андреева не только в эф-

фективное средство усложнения заложенной в него мысли, но и ускоряет ее освоение языковым сознанием реципиента. При этом, отметим, что «сгущение» («конденсация») играет ещё одну важную для когнитивной лингвопозитики роль: наряду с «ускорением» происходит речемыслительное «расчленение» и «замедление» мысли, необходимые для её глубинного восприятия на уровне внутренней формы данного биполярного художественного концепта. При его словесной репрезентации возникает, говорил А.А. Потебня о слове, «представление, то есть не образ, а образ образа» [Потебня 1989, с. 131].

Когнитивные образования биполярной природы характерны, в частности, для текста повести «Губернатор». В его основе лежит навеянная массовыми забастовками и мятежами ситуация расстрела рабочих пригородного завода, бастовавших к тому моменту уже три недели. Смерть преследует живого и здравствующего губернатора, который взмахом платка отдал приказ, последствия которого таковы:

«...убитых было много – сорок семь человек; из них девять женщин и трое детей... Раненых было еще больше».

И пусть смерть его не тронула, вся жизнь стала отравлена предстоящей в образе *испуганной мысли* смертью и превратилась в жалкие попытки вернуться к жизни (тавтология в данном контексте намеренна):

«О чем бы ни начинал он размышлять – о самом чужом, о самом далеком, – уже через несколько минут испуганная мысль стояла перед событием и бессильно колотилась о него, как о тюремную стену...».

Как и в «Рассказе о семи повешенных» лексема *мысль* становится средством вербализации концепта «Смерть», разрушая бинарную связь базовых для всех культур концептов «Жизнь» и «Смерть», в основе которой лежит оппозиция «физиологическое существование материи» – «прекращение жизнедеятельности организма» (см. словарь С.И. Ожегова). Единожды коснувшись человека, смерть превращает жизнь в «труп прошедших событий, лишенных погребения» и «неподвижно стоящих в углу», отравляющих все ат-

рибуты нормального человеческого существования, к которым Леонид Андреев причисляет следующие образы:

«Жизнь»	
<i>путешествие</i>	<i>молодость</i>
<i>песни</i>	<i>солнце</i>
<i>запах духов</i>	<i>смех</i>
<i>звяканье ласточек в небе</i>	<i>тополь</i>
<i>работа</i>	<i>привычки</i>

«Смерть»

«И какими странными путями шла эта мысль: подумает он о своем давнем путешествии по Италии, полном солнца, молодости и песен, вспомнит какого-нибудь итальянского нищего – и сразу станет перед ним толпа рабочих, выстрелы, запах пороха, кровь».

СЛОВА-ОБРАЗЫ	СЛОВА-СОСТОЯНИЯ (ОЩУЩЕНИЯ)	СЛОВА-АТТРИБУТЫ СМЕРТИ
Взмах белого платка, выстрелы, кровь	Меня убьют (эта фраза около 10 раз встречается в тексте в разных модификациях)	Вне власти времени и смети
Удар грома над головой	Чувство смерти	Судья, облеченный огромными и грозными полномочиями
Мрак	Мертвенное спокойствие	Путаные мысли
Ночь бесконечно черная	Весь город знал, что губернатор будет убит	Опасность
Тьма	Воспоминания об опасности утопления	Древний, седой закон смерти
	Печальное, сурово безнадежное настроение	Неотвратимость
	Удушательный мрак	Всепоглощающее чувство
	Бессилие	Тысячи могил
	Над городом пронесся кто-то темный и весь его осенил своими черными крыльями	
	Одиночество	
	Уязвимость	

Смерть из события, состоящего в прекращении всех физиологических процессов, превращается в некий *«бесформенный образ удушающего мрака, бессилия и втягивающей в себя, засасывающей глубины»*, в некое состояние оцепенения (*«чувствовал так, как будто пережил он в эти часы бесконечно долгую и бесконечно черную ночь»*), в настроение (*«неизменно печальное, сурово безнадежное»*), эмоцию, мысль, которая проживает свои фазы развития (*«в новую фазу вступила мысль и таинственно творила что-то»*), привычку бояться и ожидать прихода смерти. Леонид Андреев уходит от словарного значения лексемы *смерть*, трансформируя ядро одноименного концепта. Хочется говорить о некоем духе смерти, ее предчувствии и боязни, которые проявляются в неспособности жить как прежде: *«На даче он много возился с землей... Но со дня события он только раз заглянул в оранжевую и поспешно ушел...»*.

Следует отметить, что понятийный аспект концепта «Жизнь» связан с образом существования человека, образом и укладом жизни, привычками. Герой повести «Губернатор» после того как стал виновником 47-и смертей, уже не мог жить как прежде, дни его превратились в мучительное, но смиренное и достойное ожидание смерти (вспоминается художественный текст Л.Н. Толстого «Три смерти», где подобным образом репрезентируется концепт «Смерть»).

Мысль о том, что жизнь перестает быть жизнью, а становится лишь отсроченной смертью в момент, когда человек пускает в сердце, разум, душу мысль о близости и неизбежности конца, звучит в словах о том, что «чувство смерти» сильнее всех мыслей и здравого смысла и, что еще страшнее, и есть сама смерть:

«Мысли были разные, и слова были разные, а чувство было одно – огромное, властное, всепроникающее, всепобеждающее чувство, в силе своей и равнодушии к словам подобное самой смерти» [Андреев 2010, с. 366].

В этих словах автора слышится обращение к евангельским строчкам («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»), которым он оппонирует. Смерть для Леонида Андреева – это порождение тьмы, ее дитя, гораздо более могучее, чем свет свечей человеческого разума:

«Рожденное во тьме, само по себе неисследимая тьма, оно царило торжественно и грозно, и тщетно пытались люди осветить его свечами своего разума» [Андреев 2010, с. 366].

Все это служит основанием говорить о биполярной природе концепта «Жизнь/Смерть», границы компонентов которого *размываются, наслаиваются* друг на друга, *плавно переходят один в другой*: жизнь, в которой есть место страху смерти, ожиданию смерти, и есть сама смерть (См. рисунок 4).



Рисунок 4. Модель интеграции концептов «Жизнь/Смерть» в единый биполярный концепт

Жизнь превращается в фикцию («Еще живой для себя, он [губернатор] уже умер для всех») в тот момент, когда человек теряет ее смысл, ощущает ее бренность. По сути, Леонид Андреев обнажает онтологический аспект концепта «Жизнь» и ставит в своих текстах вопросы, достойные внимания философов: в чем смысл жизни, что есть настоящее, в какой момент человек умирает? Стирая границы между интерпретационными полями концептов «Жизнь» и «Смерть», Леонид Андреев возводит в разряд когнитивных следующую метафору: «...такой пустотой формы, потерявшей содержание,

веляло от губернатора...» [Андреев 2010, с. 376] Ее лексическое окружение (*живой труп, холодный, мертвец* и т.д.) и ряд портретных («*всегда «хмурые и серьезные глаза»*) и поведенческих деталей подчеркивают прижизненную смерть героя. Такая оксюморонность когнитивной метафоры из точечного приемы превращается в прием композиционный, обнажающий **биполярность дискурсивного пространства** текстов Леонида Андреева. Смерть видится его герою (а следовательно, и самому автору) судьей, неизвестно откуда взявшимся («*впервые подумал я о каком-то судье и удивился, откуда его взял»*) и «*облеченным огромными и грозными полномочиями»* [Андреев 2010, с. 378].

Таким образом, биполярные художественные концепты являют собой не только когнитивный субстрат оппозитивного дискурса. Они выражают специфику контрастного мышления писателя, который отразил все самые болезненные моменты эпохи рубежа веков через особенности энантиосемического идиостиля своих произведений.

1.2.7. Лингвопоэтическая значимость оксюморонной природы художественных концептов

Контраст – это, прежде всего, видимые писателю противоположности между элементами концептосферы художественного текста во всевозможных их проявлениях и вербализациях в моделируемой Л. Андреевым словесно-художественными способами (обычно с помощью энантиосемии, оксюморона и катахрезы) российской картины мира на рубеже XIX–XX веков. Причём если семантико-стилистический ракурс тропов, к числу которых относятся оксюморон, энантиосемия и катахреза, для лингвопоэтики является традиционным, то их **дискурсивно-когнитивное исследование** позволяет выйти за пределы лексико-семантического описания их парадоксальной природы и проникнуть в **довербальные процессы художественного мышления писателя.**

Дискурсивным средством выражения контраста служат **бинарные смысловые оппозиции** (механизмы порождения концепта бицентрической структуры, но еще не сами концепты), с помощью которых Л. Андреевым реализуются ценностно-смысловые аспекты создаваемой им художественной картины мира. Чаще всего такими **бинарными смысловыми оппозициями**, вытекающими из осмысливаемой в картине мира *«реальности / ирреальности»*, выступают **оппозиции «индивидуальное/коллективное», «природа/социум», «прошлое/настоящее», «смерть/жизнь»**. При этом все бинарные семантические оппозиции выступают в роли гипонимов по отношению к оппозиции-гиперониму *«внутренний мир языковой личности / внешний мир»*. Речевыми средствами вербализации бинарных семантических оппозиций выступают **энантиосемичные слова, оксюморонные сочетания и катахреза**.

Ориентиры на онтологические реалии и дискурсивно-когнитивные условия формирования бинарных семантических оппозиций обуславливают доминирование в их смысловой организации аксиологического аспекта. Это проявляется в **оценочном потенциале бинарных семантических оппозиций**, которые нередко значительно отличаются от обычных ценностных противопоставлений: *«индивидуальное (+) / коллективное (-)», «природа (+) / социум (-)», «прошлое (+) / настоящее (-)», «смерть (-) / жизнь (+)», «ирреальность (+) / реальность (-)»*. Языковыми индикаторами оценочной ауры служат слова и фразеологизмы с семантикой положительной и отрицательной коннотации (*«вступил в полное соглашение с природой (+) / город равнодушно поглотил свою маленькую жертву (-)»*).

Границы между субконцептами, конституирующими бинарные смысловые оппозиции, не обладают четкостью, порождающие в художественной картине мира Л. Андреева амбивалентные зоны, наиболее ярко воплощающиеся в оппозиции *«сон/явь»* (как в рассказе *«Он»*, повести *«Красный смех»*), служащей модификацией оппозиции *«ирреальность/реальность»*. Проявляется это в интенсификации ключевых слов с архетипической семан-

тикой подсознательно осуществляемых андреевскими персонажами поступков (так, герой-рассказчик модернистской повести «Красный смех» не осознает границы реальности и сна: «*Быть может, все это сон и никакой войны нет?*» – *подумал я, обманутый спокойствием неба и города*»).

Для идиостиля Л. Андреева характерен сильный, средний и слабый контрасты. Они различаются своим контрарным диапазоном, возникающим благодаря смысловым отношениям между двумя взаимоисключающими субконцептами, которые, однако, обладают общим гиперонимом — понятием, которое в отношении к другому понятию выражает более общее, родовое, понятие.

Контрарная контрастность служит когнитивной платформой для возникновения оппозитивно-дискурсивных отношений между художественными концептами бицентрической структуры. Такие оппозитивные отношения служат способом художественного воспроизведения писателем *картины мира*. Дискурсивно-оппозитивным отношениям, конституирующим идиостилевую узнаваемость Л. Андреева, свойственны:

- интеграция мировоззренческого, языкового, художественного и субъективно-психологического аспектов авторской ментальности;
- отражение индивидуально-авторского восприятия действительности;
- установление специфическими способами языковой объективации оппозитивного дискурса ассоциативно-образных отношений между компонентами концептосферы текста, обеспечивающих его концептуальную целостность и обуславливающих неповторимость идиостиля Л. Андреева.

Оппозитивный дискурс отражает общий закон познания, сущность которого в раздвоении единого на взаимоисключающие противоположности и определении отношений между ними. Такие оппозиции присущи всей системе речевого мышления. Шарль Балли утверждал, что они являются проявлением природной склонности человеческого ума.

В целом бинарные оппозиции служат основным принципом формирования концептосферы художественных текстов Л. Андреева, благодаря кото-

рым в их когнитивной структуре выявляются базовые для выражения контраста противопоставления.

В идиостиле Л. Андреева характерно соотношение контраста и нюанса.

Нюанс охватывает неполный диапазон различий и поэтому является слабым контрастом. Особую художественную функцию выполняет контраст по направлению. Этот прием можно использовать для выражения **чужеродности и одиночества**.

Если контраст - резкое различие элементов, то нюанс представляет весьма слабое смысловое различие между двумя ипостасями художественного концепта. Если сильный контраст создается максимальным противопоставлением (*ночь-день, солнце-луна, хотя в повести Л. Андреева «Красный смех» герою «показалось..., как будто среди **ночи** всходило **солнце***), то слабый контраст возникает на промежуточных смысловых тонах и полутонах (как в повести «Красный смех»: *«**неяркий свет**», «**красный свет**», «**багровый свет**»*).

Однако следует подчеркнуть, что и контраст, и нюанс выступают двумя оппозитивными ипостасями одного и того же концепта бицентрической структуры. Такое интегрирование смыслов достигается благодаря мощному деривативному потенциалу когнитивной метафоры, которая нейтрализует привычную принадлежность предмета мысли к своему классу и включает его в категорию, к которой он по рациональному умозаключению отнесен быть не может. В результате такой нейтрализации наряду с сильным оппозитивным дискурсом возникает слабый.

Для классической когнитивной метафоры базовым служит суждение М. Минского о том, что основополагающим механизмом метафорического мышления являются аналогии, которые «дают нам возможность увидеть какой-либо предмет или идею как бы “в свете” другого предмета или идеи, что позволяет применить знание и опыт, приобретенные в одной области, для решения проблем в другой области» [Минский 1988: 291]. Оно, разумеется, вполне справедливо и для идиостиля Л. Андреева. Однако, как показывает

дискурсивный анализ художественного мышления писателя, аналогия в его дискурсивно-оппозитивном восприятии действительности перерастает саму себя, стремясь найти подобие не просто из разных, но и несовместимых областей, там, где, казалось бы, его и быть не может. Такого рода расширение диапазона метафорического сопряжения разных, даже логически несовместимых, предметных сущностей позволяют Л. Андрееву порождать биполярные по своей природе художественные концепты нюансного типа, выстраиваемые по моделям оксюморонного, энантиосемического и катахрезного мышления. Такие художественные концепты служат ядром пропорционального и изолированного оппозитивного дискурса. В основаниях первого типа оппозитивного дискурса лежат так называемые парные концепты, а изолированный оппозитивный дискурс порождается оксюморонными и энантиосемическими концептами. Для парных художественных концептов характерно равноправие элементов оппозитивного дискурса. В этом плане в художественном дискурсе Л. Андреева различимы приватные и эквиполентные оппозиции. У *привативных* оппозиций субконцепты неравноправны: один ее субконцепт – маркированный, другой – немаркированный. Маркированный субконцепт оппозитивного дискурса характеризуется наличием, а немаркированный отсутствием признака, по которому противопоставлены данные субконцепты. У *эквиполентных* оппозиций оба субконцепта равноправны. Так, в рассказе «Баргамот и Гараська» оппозиция «Жизнь» и «Смерть» приватна, так как лексемы, номинирующие указанные концепты, хоть и не представлены в тексте произведения, но присутствуют на уровне ассоциаций и интенций.

Основным для идиостиля Л. Андреева средством фокусирования *эквиполентных* оппозиций различных смыслов служат оксюморонные концепты. Генератором формирования их биполярной смысловой структуры выступает сильный оппозитивный дискурс, а его внешним проявителем – речевой контекст, в котором, собственно, и происходят «комбинаторные приращения смысла» слов или словосочетаний, репрезентирующих такие концепты.

Механизм «комбинаторного приращения смысла» когнитивного оксюморона, обусловленного оппозитивно-дискурсивным порождением текста, использует возможность воображаемого наложения атрибутивного признака на определяемый предмет мысли (*горячий снег*). Такого рода наложение становится возможным в том случае, если ассоциативному мышлению автора удаётся найти и активизировать хотя бы слабый (чаще всего, контекстуальный) общий для обеих составляющих (атрибутивного и определяемого компонента) смысловой признак. Таким контекстуальным признаком в нашем примере (*горячий снег*) служит образ крови, пролитой бойцами на заснеженных просторах родной земли.

Дискурсивно-когнитивный оксюморон подчиняется сформулированному Ю. Д. Апресяном «правилу неаддитивности сложения», согласно которому смысл целого (оксюморонного концепта) больше, чем смыслы его компонентов.

Оксюморонная конфигурация бинарных художественных концептов вкладывается в рамки теории ментальных пространств, поскольку оксюморонная архитектоника бинарных художественных концептов в художественном дискурсе Л. Андреева всецело обуславливается когнитивной и социокультурной синергией языковой личности писателя.

Когнитивно-семантический смысл оксюморона обладает синергической (нелинейной) структурой, так как единое комбинаторное целое не вытекает из суммы смыслов отдельных сопрягаемых компонентов.

Так называемые «комбинаторные приращения смысла» в текстах Л. Андреева происходят путём слияния атрибутивного компонента, репрезентирующего предикативный признак, с определяемым предметом мысли, представляющего предмет, действие или явление, которые оказываются сильнее обычного смыслового согласования двух ипостасей оксюморонного концепта. В результате нейтрализации векторно несовместимых смыслов в составе дискурсивного оксюморона происходит предикативное уподобление разных смысловых элементов, в результате которого атрибутивный компо-

нент перестает казаться «семантически оторванным» от определяемого предмета мысли [Атаева 1975, с. 11]. В итоге атрибутивный признак воспринимается как свойство единого комбинаторного целого. Смысловой сдвиг, происходящий в компонентах оксюморонного концепта, приводит к нивелированию их логических различий.

Лингвокогнитивная интерпретация оксюморонных концептов даёт основания утверждать, что формирование в текстах Л. Андреева сложных образно-ассоциативных полей происходит благодаря реализации универсальных принципов создания художественных фреймов. Одним из таких фундаментальных принципов является интеграция художественных концептов, создающая в текстах Л. Андреева смысловую сеть, в основании которой лежат ментальные пространства, внутри которых и происходит когнитивно-метафорическое приращение сем в семантике слов – репрезентантов оксюморонных концептов.

В этом плане целесообразно использовать теорию концептуальной метафоры Лакоффа и Джонсона и теорию концептуальной интеграции Фоконье и Тернера. Они могут служить пониманию сущности интерпретативных операций, происходящих на когнитивном уровне в сознании читателя, декодирующего оксюморонное сочетание в художественном дискурсе. В отличие от структурно-семантического подхода, рассматривающего оксюморон лишь как бинарное сочетание атрибутивного характера и ограничивающее его понимание рамками минимального контекста, когнитивные модели интерпретации, обладая большей объяснительной силой в выявлении неочевидных импликаций, предусматривают широкое включение разного рода контекста, а также фоновых знаний интерпретатора в процесс толкования данного стилистического приема.

Анализ эмпирических примеров употребления оксюморона в художественной прозе в настоящей главе продемонстрировал реальные возможности и действенность трех вышеперечисленных когнитивных теорий как эффективных орудий интерпретации данной фигуры иносказания. Двух-

пространственная модель Лакоффа и Джонсона доказала возможность обращения к ней с целью трактовки не только метафоры, но и оксюморонных сочетаний с понятийной и социокультурной несовместимостью составляющих. Более универсальные, нежели теория Лакоффа и Джонсона, многопространственная схема концептуальной интеграции и фреймовый подход, по нашему мнению, вполне применимы для репрезентации и декодирования оксюморонов, как с контрадикторной и контрарной, так и с социокультурной несовместимостью компонентов. Когнитивная парадигма исследования, во многом продолжая и совершенствуя структурно-семантический и прагматический подходы, представляет новые пути расшифровки значения оксюморонного сочетания, вовлекая в интерпретативный процесс культурологические знания читателя как языковой личности, открывая возможности более адекватного понимания авторского замысла, личности и внутреннего мира героев.

Такого рода процесс осуществляется благодаря «концептуальной интеграции», которая, наряду с категоризацией, аналогией и представлением фреймовых структур, представляет собой модификацию когнитивной метафоры Лакоффа и Джонсона, утверждающих, что метафора и другие когнитивно близкие ей образные явления базируются на взаимодействии двух концептуальных пространств: пространства-источника и пространства-цели. После приведения языковым сознанием компонентов оксюморонных концептов (путем их смысловой трансформации) к целостному единству в «работу» включаются речевые механизмы создания данного словесного тропа, использующие разнокорневую антонимию сопрягаемых слов типа *жизнь/смерть*. Понятиям источника и цели в теории когнитивной метафоры в модели концептуальной интеграции частей оксюморонного концепта соответствуют два вводных ментальных пространства («жизнь» и «смерть»), которые содержат фреймы семантически противопоставленных составляющих оксюморона «прижизненная смерть». Вводные мыслительные пространства находятся, таким образом, в отношениях противоположности, однако тот

факт, что они оба использованы автором для создания одного и того же образа (описание внешности священника или его душевных переживаний), делает возможной объединение этих логически несовместимых ментальных пространств.

На дискурсивном уровне декодирование атрибутивного сочетания *живой труп* осуществляется путём концептуальной интеграции мыслительных пространств, обусловленной фоновыми знаниями культурно-исторического характера из вводных пространств, извлекаемых из непосредственного дискурсивного контекста.

В результате происходит смысловое согласование казалось бы логически несовместимых элементов обоих пространств и создается единый и целостный бинарный концепт в выходном ментальном пространстве, когда анархистские взгляды и тип поведения персонажа-священника вполне оказываются совместимыми с его саном. Возникающее таким образом новое ментальное пространство приобретает собственное (художественное) бытие, не свойственное ни одному из исходных ментальных пространств.

Репрезентация оксюморонных бинарных концептов в художественном дискурсе опирается, во-первых, на использование родового (общего) пространства в функции координатора и посредника между содержанием и структурой вводных пространств, во-вторых, на привлечение к речемыслительной интерпретации культурологического контекста, в-третьих, на избирательное проецирование смысловых компонентов вводных ментальных пространств в порождаемое авторское смысловое содержание художественного текста.

Менее частотной, хотя и категориально значимой, в идиостиле Л. Андреева выступает *когнитивная энантиосемия*, отражающая сосуществование в концепте биполярных смысловых центров. Согласно мнению В. Шерцля, введшему в конце XIX века в научный оборот термин «энантиосемия», это – «одно из замечательнейших и поразительнейших явлений в области семиотики» [Шерцель 1973, с. 51]. С точки зрения когнитивной лингвопоэтики,

энантioseмия — это не только лексико-семантический, но и ментальный феномен, когда одна и та же когнитивная структура вмещает в себя два противоположных друг другу смысла. С точки зрения лингвокогнитивистики, такая вербализация биполярных концептов является производным от сложной конфигурации антонимии, многозначности и омонимии (ср. суждения на этот счёт Ф. С. Бацевича, Ф. П. Филина, Л. Е. Бессоновой и др.). С когнитивной точки зрения, энантioseмия может быть обусловлена дивергентным типом мышления человека, его способностью использовать одну и ту же речемыслительную структуру для выражения разных типов знаний. Объективация же когнитивной энантioseмии происходит путем внутрилексемной поляризации, заключающейся в экспликации контрастных сем в структуре дуального значения одного и того же словесного знака. В целом энантioseмия, лингвокогнитивное средство формирования биполярности концепта, опирается на гегелевский закон единства противоположностей и асимметрию языкового знака, отражающую непараллельное соотношение означаемого и означающего, однозначное соответствие плана содержания знака его плану выражения. На когнитивно-поэтический смысл энантioseмии в своё время обратил внимание Л.А. Булаховский. Учёный высказал важное для нас предположение: «...нужно принимать во внимание природу чувств, способных по-разному окрашивать те же самые или близкие представления в зависимости от установки, которую получает слово в своем употреблении. ...сдвиг значения до его противоположности может быть вызван эмоциональностью выражения» [Булаховский 1988, с. 69; Нечаев 2014, с. 638-641]. Данное суждение ученого как нельзя точно позволяет вскрыть истоки оценочности энантioseмических концептов Л. Андреева.

Противоположные смыслы, образующие биполярность таких концептов, формируют третий, промежуточный смысл художественного концепта, недостаточно определенного самого по себе и допускающего в тех или других контекстах разные смысловые оттенки.

Итак, когнитивная энантиосемия возникает в дискурсе Л. Андреева благодаря возможности сосуществования полярных, прямо противоположных друг другу субконцептов в целостной ассоциативно-образной структуре единого художественного концепта. Его возникновение обусловлено, как показывает наш анализ, спецификой дискурсивной деятельности писателя (его *дивергентным типом* словесно-художественного мышления) и креативным свойством лингвосемиозиса – *асимметричностью языкового знака*.

Наряду с оксюморонами и энантиосемией как основными средствами реализации контраста в смысловом пространстве текстов рассказов Л. Андреева можно выделить третье средство – катахрезу, «сочетание противоречивых, но не контрастных по природе слов, понятий, выражений, вопреки их буквальному значению» [Квятковский 1966, с. 131–132]. В концептосфере текстов рассказов Л. Андреева катахреза реализуется как особая разновидность тропа, а именно как гиперболическая метафора в виде «сочетания противоречивых понятий». Когнитивная *катахреза напоминает* «угасшую» метафору в сочетании с наслоениями таких противоречивых прагматических свойств, как оксюморонность и метафорическое олицетворение [Сковородников 2008, с. 245–258]. И в этом отношении когнитивная катахреза в оппозитивном дискурсе Л. Андреева более ценна, чем когнитивная метафора.

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Структурные особенности оппозитивно-художественного дискурса текстов Л. Андреева воплотились во множестве идиостилевых маркеров текстов писателя. Сопряжение концептосферы и идиостиля проявляется в избранных автором жанре, теме, средствах и приемах выражения авторского замысла, отборе лексических средств, ходе сюжета, особенностях характера и поведения героев и т.д. Отсюда вывод: бинарные и биполярные художественные концепты являются ключом для адекватного восприятия дискурсивно-содержательного аспекта художественного текста, а также «эмоциональ-

но-оценочной информации за счет содержащегося в концепте этнокультурно обусловленного эстетико-смыслового кода» [Миллер 2004, с. 15]. В нашем случае через экспликацию ассоциативно-коннотативной составляющей содержания бинарных и биполярных художественных концептов происходит постижение авторского замысла, обрамленного в форму литературного произведения.

Таким образом, парные, бинарные и биполярные художественные концепты, представляя собой когнитивные структуры, присутствующие в индивидуальном сознании Л. Андреева, имеют дуальную природу и вследствие этого образуют ядро оппозитивного дискурса. Оппозитивно-художественный дискурс текстов Л. Андреева, в свою очередь, – это окказионально вербализованный биполярный мир Л. Андреева, который формировался в непростую эпоху революций, борьбы и культурно-исторических сломов. К компонентам, определяющим оппозитивность художественного дискурса, можно отнести следующие:

1) конфигурация парных, бинарных и биполярных художественных концептов, которые представляют собой одновременно результат и источник духовной, предметной и интеллектуальной деятельности писателя;

2) оксюморонность как принцип организации лексических единиц, которые подобно «атомам дискурса» [Sexl 2004, с. 260] репрезентируют базовые концепты;

3) драматичность и оппозитивность ключевого коммуникативного события художественного нарратива, который обнажает авторскую позицию социального, а может быть, и онтологического неприятия;

4) высокая концентрация слов отрицательной коннотации, которые создают ореол мрачности вокруг текстов и способствуют формированию в сознании читателя целостного образа произведений;

5) включенность в сложный культурно-исторический контекст, который вызывает у автора эффект ментальной интоксикации.

ГЛАВА 2. БАЗОВЫЕ БИПОЛЯРНЫЕ КОНЦЕПТЫ ИДИОКОНЦЕПТОСФЕРЫ ДИСКУРСА Л. АНДРЕЕВА И ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ИХ ЭКСПЛИКАЦИИ

2.1. Лексико-фразеологическая репрезентация художественного биполярного концепта «Жизнь/Смерть»

Понимание ценности биполярного концепта «Жизнь/Смерть» как базового для культуры любого народа связано с общечеловеческим характером явлений, обычно включаемых в оппозитивные представления о постоянно возобновляющемся круговороте рождений и смертей. Их универсальный характер обусловлен пониманием того, что всё живое находится между двумя полюсами своего бытия: рождением/появлением и гибелью/разрушением.

Значимость обозначенной в названии параграфа проблемы обуславливается тем, что нами впервые осуществляется контекстуальный анализ сложного смыслового пространства биполярного концепта – идиостилевого и текстопорождающего средства словесно-художественного мышления Л. Андреева. Выявление речеобразующего потенциала такого концепта немыслимо без его погружения в идиостилевую континуум концептосферы писателя.

Понятие концептосферы в данном исследовании помогает понять не только способ художественного мышления автора, но и выявить свойственные русской лингвокультуре лексико-фразеологические средства репрезентации биполярных художественных концептов – сущностного основания языковой личности Л. Андреева, лингвокогнитивной архитектоники его идиостиля. Такое понимание концептосферы языковой личности писателя послужило О.С. Акетиной основанием для утверждения, что современная наука при исследовании художественного текста все чаще в качестве базового компонента идиостиля использует концепт [Акетина 2013, с. 13]. Сопря-

жение концептосферы и идиостиля проявляется в разных направлениях словесно-художественного творчества: в жанровых приоритетах автора, его тематических предпочтениях, в излюбленных средствах и приемах выражения авторского замысла, отборе лексико-фразеологических средств и т.д. Отсюда вытекает важное для когнитивной лингвопоэтики положение: концепт является ключом для адекватного восприятия когнитивно-прагматического содержания анализируемого художественного текста, а также «эмоционально-оценочной информации за счет содержащегося в концепте этнокультурно обусловленного эстетико-смыслового кода» [Акетина 2013, с. 13]. В нашем случае через экспликацию ассоциативно-коннотативной составляющей содержания биполярного концепта «Жизнь/Смерть» происходит постижение авторского замысла, обрамленного в форму литературного произведения. Л. Андреев в письме к М. Горькому признавался: «Я много думаю о жизни и о смерти и чувствую в них глубокую тайну...» [Андреев 1965, с. 179]. Такие настроения писателя не могли не найти отражения в концептосфере его художественного мышления, понимание специфики которой было бы невозможным без анализа эволюции лингвокультурного восприятия художественного концепта «Жизнь/Смерть» как мощного источника биполярного смысла ранних произведений писателя. Данный концепт и каждый из его полюсов по отдельности находится в эпицентре семантического пространства языка в целом [Золотых, Бочарникова 2012]. Как заметила О.А. Ипанова, «понимание жизни, отношение к жизни в любой лингвокультуре представляет собой ориентир человеческого поведения, который определяет этноспецифические нормы и стереотипы общения, а также ментальность носителей языка» [Ипанова 2005, с. 5]. Причем столь высокая значимость, роль концепта «Жизнь» в народной ментальности практически всегда сопряжена с осознанием неизбежности смерти как неотъемлемой и таинственной составляющей нашего бытия, не оставляющей равнодушным никого. Этим, собственно, и определяется тот неоспоримый факт, что концепты «Жизнь» и «Смерть» относятся к так называемым базовым ментальным сущностям, на основе которых проис-

ходит формирование других элементов концептуальной системы человека. Любопытно, что, погружаясь в дискурсивное пространство текстов Л. Андреева, эти два базовых культурных концепта сцепляются в единую смысловую оппозицию, то есть в биполярный художественный концепт «Жизнь/Смерть».

Биполярность художественного концепта «Жизнь/Смерть» в некотором роде восходит к христианской картине мира, представленной в Библии. В первом её разделе – Ветхом Завете «Книге Бытия» – речь идет об истоках, а не о течении. Вспомним, первая книга Библии повествует о сотворении мира и первого человека. Здесь слово *бытие* употребляется в значении – ‘происхождение’. Так, в Переяславской летописи (XIII в.) читаем: «*Моисии же, научися от ангела Гавриила о бытии всего мира и о первом человеце*» // «*Моисей, узнал от ангела Гавриила о происхождении мира и о первом человеке*». Как видим, в греческом источнике церковнославянского перевода Библии «бытие» означает ‘происхождение’ (греч. γενέσεως; лат. *Generationes* – Быт. 2:4). Так, слово *бытие*, обозначавшее ‘существование, течение жизни’, обогатило свою семантику еще одним значением — ‘исток, начало’. Лексема *бытие*, как и однокоренной глагол *быть*, происходит от праславянского корня *byti. О него произошли: др.-русск. быти, рус. *быть*, Ср.: укр. *бути*, ст.-слав. *быти*, сербохорв. *би̑ти*, словен. *bíti*, чеш. *býti*, польск. *być*, в.-луж. *być*, н.-луж. *buś*. Первоначально этот корень выражал идею роста, произрастания. Ныне встречается выражение *что было, былъём поросло*. Со временем глагол *быть* стали употреблять в значении «становиться» и «быть, существовать»; отсюда *бытие* (см. происхождение слова *быть* в этимологическом онлайн-словаре Н.М. Шанского).

В древнегреческом языке этот глагол хорошо известен в значении ‘рождать, рождаться’. В древнеиндийском языке этот глагол звучал как *bhavati* и означал ‘становиться’. Стало быть, древний корень *би-* включал в себя идею рождения. Рождение – это всегда становление, которое воспринималось и как процесс развития, и как его результат. Процесс становления приводит к по-

явлению сущности. Так, концепт «Бытие» с этимологической точки зрения оказался в промежутке между феноменами, с одной стороны, рождения и роста (жизни), а с другой – смерти. Интегрировав в процессе метафорического мышления их оценочно-образные смыслы, он обогатился многовекторными переживаниями: а) от восприятия рождения жизни, б) радости бытия и в) печального ощущения небытия. Их многоярусное структурирование привело к образованию бинарного художественного концепта «Жизнь/Смерть». Немаловажную роль при этом сыграл статус данного концепта в религиозной картине мира.

Являясь феноменами реального мира, лексемы, репрезентирующие эти концепты, по своему денотативному статусу, по характеру обозначаемой действительности, являются абстрактными субстантивами и, согласно словарю М. Р. Львова, признаются антонимами [Львов 1984, с. 113]. Однако их природа и сущность всё еще не нашли убедительного истолкования. В отличие от Л. А. Новикова, в семантической классификации которого они относятся к антонимам контрадикторного типа, поскольку делят, по мнению ученого, семантическое пространство «биологическое существование» пополам (см. там же), мы считаем их контрарными. На самом деле, феномены «жизнь» и «смерть» выражают иллюзорную полярность. Контрадикторной противоположностью внутри данной бытийной сущности являются скорее антонимы *рождение* и *смерть*, а «жизнь», или собственно бытие, – связующее их звено. Следовательно, «бытие» (в широком смысле – ‘существование’) имеет внутреннюю градацию: «рождение» – «жизнь» – «смерть». Жизнь (бытие) начинается с момента рождения и прерывается смертью. Однако такая интерпретация контрадикторной противоположности в основном относится к понятиям, а не концептам. Контрарная противоположность концептов, тем более художественных, зиждется на заключенных в их смысловом содержании переживаемых представлениях, где *жизнь/бытие* включает в себя *рождение* как свою исходную стадию. В старину *жизнь/бытие* обозначало образ жизни, быт. В наше время это закрепилось в устойчивом шут-

ливом сочетании *житьё-бытьё*. Подобный смысл имеют и другие однокоренные слова (*быт, бытность*). Все они относятся к повседневной жизни. Этим исконно русское бытовое слово «житьё» и отличается от возвышенного церковнославянского слова «бытие». Разумеется, они имеют и общую часть смысла: и «житьё» и «бытие» обладают временными параметрами. «Житьё» (жизнь) подразумевает 'то, что родилось, неизбежно движется к смерти'. «Бытие» – то, что 'всякая вещь имеет начало и конец'. Несколько иной, категориально возвышенный, модус приобретает понятие «бытие» в научном дискурсе: ср. выражение *загадки бытия*.

По итогам анализа религиозного дискурса И.В. Чекулай и О.Н. Прохорова пришли к заключению, что «все постулаты религиозного мировоззрения сводятся к мысли о том, что концепт ЖИЗНЬ как ценность бытия следует рассматривать в конгломерате со СМЕРТЬЮ как реверсом медали, аверсом которой является ЖИЗНЬ». Нельзя не сказать, что в христианском контексте смерть в качестве периода существования рассматривается как продолжение жизни души и «в когнитивном плане эти концепты неразделимы» [Прохорова, Чекулай 2006, с. 210].

Ли Джиан Пинг и Е.В. Чернцова провели диахронический анализ средств, репрезентирующих концепты «Жизнь» и «Смерть». Исследователи подчеркивают, что доминирование в XI-XVII вв. религиозных представлений определило связь жизни земной и загробной. Действительно, производные от лексем *жизнь/смерть* прилагательные *живой/мертвый* противопоставлены только по признаку «жизнь/смерть тела, плоти». Детальный анализ средств экспликации лингвокультурных концептов «Жизнь» и «Смерть» позволили сделать вывод о том, что эти концепты «семантически не противопоставлены друг другу, а толкование каждого из соответствующих слов осуществляется взаимной отсылкой» [Пинг Ли, Чернцова 2010, с. 118]. Выводом из исследования двух концептов стала мысль о существовании единого концепта, «объемлющего две неслиянные и нераздельные части» [Пинг Ли, Чернцова 2010,

с. 118], которая находит свое подтверждение в дискурсивном пространстве текстов Л. Андреева.

Биполярная сущность художественного концепта «Жизнь/Смерть» в ценностно-смысловой парадигме идиостиля Леонида Андреева состоит в том, что концепт «Жизнь» не может быть достоверно эксплицирован в ранних рассказах Л. Андреева без обращения к закрепившемуся в языковом сознании его антиподу – концепту «Смерть». Антитеза «Жизнь – Смерть» в рассказе соотносится не с преднебытием, рождением и постнебытием, согласно этико-философскому сознанию, а с самим процессом жизни, изображенном в рассказах.

Анализ статей толковых словарей, составителями которых являются представители традиционно полярного экспрессивно-эмоционального мировосприятия и мироощущения (сдержанные, порой чопорные англичане и чувственные, пылкие итальянцы) служит основанием для предположения о корпоральной сущности универсальной оппозиции «жизнь» – «смерть», без которой, практически, не существует ни одной языковой картины мира. Действительно, на базе **восприятия и ощущения** окружающего мира осуществляется концептуализация его базовых явлений, формирующая наивные понятия (концепты), при вербализации которых в языковом сознании закрепляются и сохраняются устойчивые ассоциативные связи о данном фрагменте мировосприятия. Затем происходит логическая обработка ранее воспринятого: обобщение свойств и признаков воспринимаемого объекта в виде понятия. Её результаты представлены в словарных дефинициях. Ср.: типичные словарные дефиниции английской и итальянской лексикографии («Oxford English Reference» и «Garzanti Linguistica»). Толковый словарь английского языка «Oxford English Reference» разъясняет: 1) «Жизнь» («life») – 1. Состояние, которое отличает животных и растения от неорганической материи, т.е. способность расти, двигаться, меняться до самой смерти. 2. Живые существа и их активность. 3. Период, в течение которого протекает активная деятельность, или период от рождения до настояще-

го момента, от рождения до смерти, период существования вещи или ее способности функционировать. В толковом словаре итальянского языка: «Жизнь» («la vita») – 1. Комплекс функций, которые делают организм животного или растения способным сохраняться, развиваться, размножаться и войти в отношения с окружающей средой и с другими организмами. 2. Пространство между рождением и смертью; существование человека, набор фактов и опыта. 3. *Перен.* жизнь, жизненная сила; бодрость; живость; оживление. Как несложно заметить, Оксфордский словарь, в отличие от итальянского, не фиксирует переносные смыслы понятия «жизнь». Подобным образом лексикографируется и понятие «смерть» («death»). Оксфорд: 1. Полное прекращение жизненных функций организма, конец жизни. 2. Событие, которое прекращает жизнь. 3. Факт или процесс убийства, или само убийство, факт или состояние смерти. 4. Разрушение или прекращение чего-либо. 5. Что-то ужасное или отталкивающее. Итальянский словарь: «смерть» («la morte»): 1. Необратимое прекращение жизненных функций в живых организмах: в человеке и в животных происходит при отсутствии дыхания и сердцебиения самопроизвольно. 2. Прекращение функций головного мозга [Garzanti italiano 2004, с. 201].

Этнокультурной универсалией всегда была непредсказуемость, неизбежность, неожиданность и подчас незначительность причин, приводящих к смерти, что выводило само понятие смерти за пределы человеческого восприятия. Однако это же порождало и этнокультурные уникалии. Так, в христианском восприятии близких усопшего смерть – тяжкое горе, стресс. В свете иной ментальности она интерпретировалась как божественная кара за греховные деяния. У некоторых народов смерть воспринималась как божественное благо, после которого человека ожидает счастливая и безмятежная жизнь. И, естественно, после смерти проходят ритуалы прощания с умершим. Причем в некоторых культурах этот ритуал принимает самые невероятные формы, начиная от кремации и похорон и заканчивая танцами. Смерть всегда несла некий отпечаток таинственности и мистичности. Так,

читая написанную в 1911 году повесть М. Коцюбинского «Тени забытых предков», поднимающая проблему гармонии человека и природы, вопросы социального бытия народа, сложно понять обычай, когда все, пришедшие на похороны, веселятся. Оказывается, писатель передал сохранившиеся в Карпатах традиции древнего, дохристианского, мировоззрения наших предков. Обряд погребения у гуцулов полон ритуального и таинственного содержания. Здесь и рыдания по усопшему, и веселье, и шум толпы. В доме лежит покойник со свечкой в руках, тут покоится душа, которая еще не покинула дом, а возле него поставлено много лавок для людей, как в театре. Немного спустя собирается молодежь, чтобы повеселиться. Смех и вопли в разных уголках дома длятся целую ночь, и это при том, что рядом лежит покойник. Для нашего разума непостижимо, но для гуцула привычно. Считалось, что как можно больше людей должно быть в доме той ночи, чтобы не было грустно и страшно жить в нем людям. Писатель стремится показать, что гуцулы ценят жизнь больше, чем смерть, которой они пренебрегают. Так писатель передает гуцульское понимание диалектики жизни и смерти, оптимизм гуцула, который этим обрядом выражает свое презрение к смерти.

Ментальности восточных славянам в целом присуще эмоциональное переживание феноменов жизни и смерти, что переводит представления о них в разряд концептов с трёхъярусной структурой (народно-понятийным, образным и оценочным). Анализ статей толковых словарей русского языка показывает, что исследуемые понятия в русской языковой картине мира изначально содержат широкий информативно-оценочный потенциал, а некоторые аксиологические смыслы и вовсе являют собой когнитивную метафору. В толковом словаре С.И. Ожегова «Жизнь», помимо универсальных для всех лингвокультур смыслов, содержит метафорическое значение: «оживление, проявление деятельности, энергии». Актерам, например, часто приходится слышать требование режиссера: «Больше жизни!» (призыв действовать энергичнее, живее). Д.Н. Ушаков в своем толковом словаре уточняет эту когнитивную метафору: *только ед.* «энергия, внутренняя бодрость, полнота ду-

ховных и нравственных сил» и *только ед.* «самое дорогое для человека, источник радости, счастья (книжн.)».

Широкий народно-понятийный ярус биполярного концепта «Жизнь/Смерть» в русской языковой картине мира определен и особым местом, которое он занимает в ряду ценностных концептов носителей русского языка. По данным некоторых исследователей, в русском языковом сознании он стоит на третьем месте по значимости после концептов «Человек» и «Дом» [Уфимцева 2002]. Проведенные А.А. Осиповой исследования позволили ей утверждать, что «противопоставление жизни и смерти выступает в качестве наиболее фундаментального в культуре, к нему сводятся все другие противопоставления» [Осипова 2012, с. 15]. При универсальном характере явлений жизни и смерти в различных культурах они по-разному интерпретируются. Этим обуславливается самобытный для каждой национальности, народности оценочный пласт соответствующего биполярного концепта «Жизнь/Смерть». Аксиологический анализ биполярного концепта «Жизнь» связан с попыткой понять феномен человека, его бытия, отношения к миру и себе. А.А. Осипова отмечает, что определения сущности жизни как явления часто связано с поиском ее смысла, а историки философии утверждают, что различное понимание жизни и смерти отличает не только представителей разных культур, но и разных эпох. Не ставя перед собой цель детального анализа общекультурного биполярного концепта «Жизнь/Смерть», остановимся на принципиально значимой в контексте нашего исследования мысли: жизнь сцеплена со смертью, а понять жизнь можно только через саму смерть и наоборот. Идея не абсолютной, а относительной противоположности явлений жизни и смерти, утверждаемая в художественном дискурсе Л. Андреева, не нова и была сформулирована в том числе и Петром Чаадаевым: «Я нахожу, что именно сон скорее есть настоящая смерть, а то, что называется смертью, быть может, и есть жизнь?... Дело в том, что, в сущности, настоящая смерть содержится и в самой жизни» [Чаадаев 1991].

«Оппозитивный дискурс» – это способ существования языковой картины мира Л. Андреева, в котором биполярный концепт «Жизнь/Смерть» является средством порождения оппозитивной структуры дискурса – коммуникативного события, положенного в основу текстообразования одного из ранних рассказов – «Баргамот и Гараська» (1898г.). Если под феноменом «оппозитивности» понимать «интенционально мотивированную модализацию, понижающую деятельность субъекта языкового сознания» [Краснова 2015, с. 6] и «психическую реакцию на происходящее» [Краснова 2015, с. 54], то важно определить то пространство, в котором формировалось отношение неприятия Л. Андреевым традиционно положительного восприятия жизни и резко негативного отношения к смерти. В этом плане целесообразно обратиться к мотивационному уровню языковой личности Л. Андреева, что сопряжено с анализом внеязыкового пространства художественного дискурса писателя, в котором проявляется языковая личность художника слова на «нулевом» (дотекстовом) этапе текстопорождения.

Л. Андреев справедливо считается представителем модернистского типа языкового сознания. Не случайно В. Маяковский в 1914 году назвал его «выразительным сыном своего времени» [Маяковский 2014, с. 353], сознание которого было отравлено горечью подавленности из быта и ощущением своей потерянности в нем. По мнению Е.А. Михеичевой, утрата чувства уверенности и веры объединила представителей разных направлений в искусстве и «заставила их сказать твердое «нет» быту, вступить в «борьбу с бытом», прийти к «отрицанию бытия» [Михеичева 2012, с. 149]. Этой утратой дышат:

(а) идиолект Л. Андреева (высокая концентрация слов с негативной коннотацией (жизнь – «страшная азартная игра», «сумбур», «хаос» и т.д. в рассказе «В темную даль»);

(б) коммуникативные ситуации, смоделированные в его текстах (непризнанный писатель Алексей Георгиевич изливает душу девице легкого поведения Паше в рассказе «Памятник», лишенный детства Петька из рассказа «Петька на даче», несчастный мальчик Сашка из рассказа «Ангелочек», не-

лепо и бессмысленно умерший Николай Дмитриевич из рассказа «Большой шлем»);

(в) концептосфера, определившая биполярный характер языковой картины мира Л. Андреева.

На её биполярность указывают воспоминания современников писателя, считавших, что он страдал определенным расстройством личности. В контексте нашего исследования интересно и признание самого Л. Андреева о том, что его жизнь мучительна от постоянных головных болей, похожа на длительную пытку, хотя традиционно жизнь воспринимается как благо и великое счастье.

Биполярный концепт – это явление интегрального характера, плотно сцепленные воедино самостоятельные концепты, каждый из которых объясняется через **диаметральное противопоставление** друг другу. Выделение биполярного концепта не должно и не может осуществляться лишь по наличию их антонимических репрезентантов. Это объясняемое рядом экстралингвистических факторов, ментально закрепившееся противопоставление (мы учитываем тот факт, что смерть – это событие, а жизнь – процесс, и, казалось бы, прямым антонимом *смерти* должно быть *рождение*). Феномен биполярного концепта состоит в том числе и в стирании границ между явлениями, традиционно воспринимаемыми как контрастные, оппозитивные. По этому поводу интересна мысль Н.К. Михайловского: «Смерть часто «косит жатву жизни» в рассказах г. Андреева («Большой шлем», «Молчание», «Рассказ о Сергее Петровиче», «На реке», «Жили-были»), а смерть – страшная штука. Но и жизнь бывает страшной штукой, как видно уже из того, что люди добровольно иногда меняют жизнь на смерть («Молчание», «Рассказ о Сергее Петровиче»)» [Михайловский 2015]. О.Г. Орлова в одном из своих исследований изучает биполярный чувственный образ, лежащий в основе некоторых лингвокультурных концептов: «Итак, структура концепта «воля» может быть описана следующим образом. Ядро концепта – базовый биполярный чувственный образ, в котором человек на воле противопоставлен свободному че-

ловеку» [Орлова 2013, с. 170]. В контексте нашего исследования принципиально значимо именно биполярность концепта, ведь Л. Андреев по ходу становления своего писательского «я» стирает границы между жизнью и смертью. «Г-н Андреев, – писал Н.К. Михайловский, – и к жизни, и к смерти подходит больше с этой последней стороны, со стороны их бессмысленной жестокости» [Михайловский 2015]. К утверждению такой мысли в концептосфере своих произведений Л. Андреев пришёл не с первых рассказов, в которых в большей степени актуализируется понятийный ярус концептов «Жизнь» и «Смерть», интегрируемых в единый биполярный макроконцепт. Среди объективных смыслов концепта «Жизнь», составляющих его понятийный ярус, в ранних текстах Л. Андреев («Алеша-дурачок», «Баргамот и Гараська», «Ангелочек») воплощает следующие:

«Жизнь» – это:

- 1) “окружающий мир, внешнее бытие”;
- 2) “период существования человека”;
- 3) “образ существования человека”;
- 4) “проявление биологической жизни”.

Так, в известном раннем рассказе «Баргамот и Гараська» (1898 г.), в основе которого лежит мотив духовного преображения человека (некое пасхальное чудо – Воскресение Христово) финальная фраза пьянчуги Гараськи становится средством экспликации таких объективных смыслов концепта «Жизнь», как “период существования человека”, “образ существования человека” (– *По отчеству... Как родился, никто по отчеству... не называл...*). Синтаксис предложения (парцелляция, фигуры умолчания, лексические повторы), которое в композиционном плане является и кульминацией, и развязкой одновременно, позволяет смоделировать ассоциативно-образный ярус концепта «Жизнь», который представлен фреймом «Пьянство», включающим в себя слот «Презрение»: русская языковая картина мира предполагает обращение к человеку по отчеству в случае, если необходимо выразить уважение и признание. Дважды наречие *презрительно* характеризует отношения Бар-

гамота к Гараське («*презрительно...смотрел*», «*презрительно ответил*»). Таким образом, средствами референции такого объективного смысла художественного концепта «Жизнь», как «образ существования» главного героя Гараськи, становится фрейм «Пьянство», включающий в свою структуру по принципу причинно-следственных отношений слот «Презрение» («пьяная особа», – именно это, полное безразличия словосочетание, становится первым средством характеристики Гараськи). Атрибуты повседневности пьянчужки («*отрепья*», «*грязь*», «*полицейский участок*», «*ругань*», «*побои*») превращают его жизнь в жалкое подобие. Не случайно именно лексема *существование* становится ключевым средством вербализации эмоционально-оценочного яруса концепта «Жизнь» в рассказе «Баргамот и Гараська», а лексема *лицо* намеренно подменена лексемой *физиономия*. Лексема *пьяница*, дважды разрастающаяся до еще более мелкого, ничтожного – лексемы *пьянчужка*, – становится средством вербализации одного из смысловых граней концепта «Жизнь» – «образ жизни».

Анализируя концепт «Жизнь», среди его смыслов традиционно выделяют некоторые ориентационно-темпоральные структуры. Так, Е.В. Дзюба считает «включение в структуру концепта ориентационно-темпоральных смыслов» одним из «составляющих ядра концептосферы» [Дзюба 2005, с. 183]. Горизонтальное измерение, связанное с экзистенциальным бытием, с точкой локуса, по мнению Е.В. Дзюбы, является одним из ориентационных параметров жизни. В случае с Гараськой ориентационный смысл концепта «Жизнь» вербализуется иронически окрашенной фразой: «*Жил, то есть ночевал, Гараська по огородам, по берегу, под кусточками*». Л. Андреев намеренно исключает все атрибутивы и репрезентанты концепта «Дом», который, с одной стороны, является ключевым в русской языковой картине мира (вспомним упомянутое выше исследование А.А. Уфимцевой), а с другой – субконцептом, который входит в ассоциативно-образный ярус концепта «Жизнь» (см.: Русский ассоциативный словарь), который разрастается до фрейма «Бродяжничество». Понимание жизни как пути, странствия является

традиционным в культурах разных народов, но в русской православном дискурсе «Бродяжничество» – это форма экспликации концепта «Юродство». По этому поводу интересна мысль Е. Иноземцевой: «Очень интересно использование мотива пьянства в контексте ущемления гордыни, пьянства как подвида юродства в христианской картине мира» [Иноземцева 2017]. Фрагмент текста Л. Андреева, где детально характеризуется образ жизни Гараськи, становится формой вербализации концепта «Юродство», встроенного в концептосферу «Жизнь/Смерть». Именно Гараська становится человеком, испытавшим христианскую любовь к своему врагу – полицейскому Баргамоту, неаккуратным движением разбившим пасхальное яйцо пьянчуги. Действительно, основу коммуникативной ситуации, лежащей в основе рассказа, составляет борьба этих героев, обусловленная остро противоположным образом жизни. Субконцепт «Дом» в случае с Баргамотом представлен такими лексемами, как «хибарка», «устои», «семейный союз», «хозяйство». Все вербализаторы концепта «Жизнь» Баргамота выражают автологический смысл, что говорит и об образе мышления полицейского, категоричного в своих убеждениях и поступках: *«Высокий, толстый, сильный, громогласный Баргамот составлял на полицейском горизонте видную фигуру и давно, конечно, достиг бы известных степеней, если бы душа его, сдавленная толстыми стенами, не была погружена в богатырский сон»*. Метафоричный оборот *«душа..., сдавленная толстыми стенами...»* контрастирует с образным оборотом, характеризующим Гараську – *«бездонная...душа»*. Концентрация позитивно окрашенным лексем, обрамляющих образ Гараськи, по ходу погружения в текст усиливает ощущения сцепленности жизни пьянчуги с жизнью юродивого.

Так, концепт «Жизнь» в темпоральном плане раскололся на два отрезка: от рождения до Пасхи, когда впервые в Гараське рассмотрели человека, достойного обращения по отчеству. В эту секунду словно умирает пьянчужка Гараська и рождается новый человек. Именно такое ассоциативно-образное окружение коммуникативной ситуации, положенной в основу сюжета рассказа, побуждает на интуитивном уровне чувствовать присутствие концепта

«Смерть», который в пасхальном, православном, дискурсе наслаивается на концепт «Жизнь» и отождествляется с ним («...смертию смерть поправ / и тем, кто в гробницах, / жизнь даровав»). Именно такая культурно и религиозно обусловленная сцепленность концептов «Жизнь» и «Смерть» заложена на идейном уровне художественного дискурса Л. Андреева и позволяет говорить о явлении интегрального порядка – биполярном художественном концепте «Жизнь/Смерть», который служит средством экспликации биполярности языковой картины мира Леонида Андреева. Именно финальный фрагмент текста рассказа «Баргамот и Гараська», отличающегося от других произведений Л. Андреева своим жизнеутверждающим пафосом, становится средством экспликации биполярного художественного концепта «Жизнь/Смерть», эмоционально-оценочный слой которого представлен фреймом «Перерождение»: встреча в канун Пасхи переродила и объединила героев-антагонистов. Пасхальное яичко, которое разбивает Гараська («*К нему по-благородному, а он в... в участок. Может, яичко-то у меня последнее? Идол!*»), – символ вечной жизни, победы над смертью – становится не просто литературным мотивом, побудившим героев к смячению, доброму поступку. Яйцо в повести служит также символом *смерти, озлобления* душ полицейского и пьяницы. Лексема *яичко* (ни разу в тексте не употребляется без уменьшительно-ласкательного суффикса) – культурно и религиозно маркированный репрезентант художественного биполярного концепта «Жизнь/Смерть», который в языковом сознании Л. Андреева связан с субконцептом «Душа»: именно субстанция Душа в русской языковой картине мира воспринимается как граница между земной жизнью и смертью. По этому поводу примечательна мысль Р.М. Бикмухаметовой, которая утверждает, что «семантическую основу паремий и фразеологизмов со значением «жизнь»...чаще всего формирует слово *душа*» [Бикмухаметова 2013, с. 22]. Несмотря на жизнеутверждающий пафос произведения, на мажорный тонус его ценностно-смыслового модуса, чувствуется присутствие смерти, запрограммированное на уровне возрождающего пафоса Пасхи. Видимо, поэтому

смерть здесь не связана с традиционными атрибутами конца земной жизни, а наоборот, мыслится как новый этап жизни, представленный фреймами «Перерождение» и «Катарсис», что окончательно утверждает целесообразность использования понятия «биполярный художественный концепт».

Действительно, многие критики говорили о том, что в этом рассказе Л. Андреев вслед за Максимом Горьким стремился вскрыть «чувства добрые» под грубым образом опустившегося человека, противопоставляя мир внешний и мир внутренний, духовный. Оптимистический модус концептосферы «Жизнь/Смерть», репродуцированный в пасхальном рассказе «Баргамот и Гараська», впоследствии развенчается самим Леонидом Андреевым в силу многих факторов: любовных неудач, слабого здоровья, неоднозначной реакции публики и критиков, множественных расстройств психического характера. Уже в следующем опубликованном также в 1898 году рассказе «Алеша-дурачок» эмоционально-оценочный пласт концепта «Жизнь» эксплицируется фреймом «Несправедливость». Лексема *дурачок*, традиционно являющаяся вербализатором концепта «Юродство» (чувствуется связь с предыдущим рассказом), вынесена в название и является не только средством характеристики умственных способностей главного героя, но и характеристикой отношения к нему окружающих: несчастный юноша терпит побои со стороны хозяйки квартиры, где он живет, *«известной на всей Пушкинской Акулины, которая посылает его собирать копейки, и если копеечек набирается достаточно, совершается на них пьянство и дебош»*. Если в рассказе «Баргамот и Гараська» доброе намерение неблагополучного Гараськи вознаграждается теплом и добрым отношением, то Алеша, спасший тонущего человека, исчезает без вести. Открытый финал произведения обнаруживает присутствие концепта «Смерть» (*«Может, замерз под забором...»*), что в таком контексте делает не только смерть, но и жизнь бессмысленной и несправедливой.

Бессмысленно и нелепо «умер от паралича сердца» Николай Дмитриевич, герой рассказа «Большой шлем» (1899г.), в основе сюжета которого ле-

жит мотив смерти во время успеха за карточным столом. В художественном пространстве данного художественного текста «Игра» представляет собой субконцепт, когнему, встроенную в структуру биполярного художественного концепта «Жизнь/Смерть», составляющего лингвокогнитивный уровень языковой личности Л. Андреева. Е.В. Корнеева в своем диссертационном исследовании утверждала, что игра – это инвариант неблагополучия, недовольства собой, попытка защитить себя от боли, наносимой реальной действительностью, уйти от нее. Действительно, эмоционально-оценочный пласт художественного концепта «Жизнь» в рассказе вербализован лексемами *ярмо, кровь, слезы, стоны*, которые намеренно сосредоточены автором в одном фрагменте текста, характеризующем окружающий Николая Дмитриевича мир: «Дряхлый мир покорно нес тяжелое ярмо бесконечного существования и то краснел от крови, то обливался слезами, оглашая свой путь в пространстве стонами больных, голодных и обиженных. Слабые отголоски этой тревожной и чуждой жизни приносил с собой Николай Дмитриевич». Совершенно внезапно для читателя Л. Андреев создает такой ужасающий образ реального мира, от которого зыбкой стеной отделены игроки. Здесь и проявляется прагматический уровень языковой личности писателя, остро чувствующего социальную несправедливость, шаткость мира и глобальную разобщенность людей. Не удивительно, что погибает именно Николай Дмитриевич, который совершенно необъяснимо оказывается единственным, кто соприкасается с миром реальным, неигровым. Мотивационный уровень языковой личности проявляется также и в композиционной стратегии текстопорождения. Текст лишен экспозиции и открывается предложением, в котором роль подлежащего выполняет местоимение, обезличивающее героев: «*Они играли в винт три раза в неделю...*». Эта фраза выражает категорию постоянства, характеризующую жизнь как миропорядок, проявляющийся в привычном образе жизни отдельных людей. Интересно, что именно игра является оппозицией миропорядку с его строгой иерархичностью. Это словно две крайности одного явления – жизни. Высокая степень концентрации лексемы *игра* в рассказе

«Большой шлем» усиливает ощущение абсурдности жизни и формирует оценочный пласт художественного биполярного концепта «Жизнь/Смерть», эксплицируемого в коммуникативной ситуации – денотативном основании текста. Пытающиеся забыться за карточной игрой уже, казалось бы, близкие друг другу люди получают обратный эффект: игра диктует им свои правила, лишая свободы и чувств. Напуганные близостью смерти (*«Яков Иванович мелкими и неуверенными шагами ходил по комнате, стараясь не глядеть на покойника...»*), герои оказываются обеспокоенными лишь одним: *«– А где же мы возьмем теперь четвертого?»* Опустошённый бесконечной игрой внутренний мир героев заставляет читателей стереть грань между живыми Яковом Ивановичем, Евпраксией Васильевной, Прокопием Васильевичем и мертвым Николаем Дмитриевичем.

Именно в таком направлении «обесценивания» жизни и движется Леонид Андреев и в последующих своих художественных работах. Рассказ «Молчание», относящийся к раннему этапу творчества (1900 г.), являет собой, пожалуй, наиболее яркую вербализацию созданного Леонидом Андреевым «оппозитивного дискурса».

Термин *оппозитивный дискурс* принадлежит Т.И. Красновой для обозначения типичного способа идеологического представления языковой картины мира в газетах русского зарубежья начала XX века [Краснова 2015]. Мы же под «оппозитивным дискурсом» понимаем отражение в концептосфере художественного текста конфликтогенного содержания – продукта авторской интерпретации конфликтогенной реальности – структурообразующего фактора того коммуникативном событии, которое послужило объектом художественного нарратива. С помощью имени прилагательного *конфликтогенный*, производного от термина «конфликтоген» (дословно – «рождающий конфликты»), предложенного в психологии Егидесом А.П. [Егидес 2001, с. 4], мы образовали словосочетания «конфликтогенное содержание» и «конфликтогенная реальность». Первое – для обозначения коммуникативно-прагматического диссонанса между автором и социальной действительностью.

стью, а также между персонажами, в тексте его выражающими; второе – для обозначения той событийной среды, которая такой коммуникативно-прагматический диссонанс порождает.

С точки зрения когнитивной лингвопоэтики способом выражения «конфликтного содержания» текста служат речевые и паралингвальные средства художественного речемышления. К речевым средствам выражения коммуникативно-прагматического диссонанса в ранних рассказах Л. Андреева относятся изобразительно-выразительные единицы: слова, употребленные в переносном значении и фразеологизмы. В роли лексических метаморфоз чаще всего выступают метафорические эпитеты, сравнения, перифразы, олицетворения, оксюморонные, антитезные и инверсивные сочетания и градация. В качестве паралингвальных средств используется акциональное поведение (действие или бездействие), способное привести к конфликтному дискомфорту. Иными словами, конфликтное содержание текста создают также особые контрастные образы, средствами создания которых, как правило, служат полярные оценки (мелиоративные и пейоративные) «конфликтной реальности». Конфликтные контексты в рассказе Л. Андреева «Молчание» проецируются оппозиционными отношениями между актантами текстопорождающего дискурса.

«Оппозитивный дискурс» Леонида Андреева порожден особым – б и п о л я р н ы м – типом художественного концепта, в котором отразились глубокие переживания писателя, вызванные социальным неприятием социальной действительности, поработавшей волю человека.

Поскольку феномен «биполярный концепт» когнитивной лингвистикой ещё не освоен, он нуждается в обосновании своего места в системе концептов. Прежде всего, его следует отличать от сходного с ним «бинарного концепта», репрезентантами которого в большинстве случаев выступают лексические антонимы [Хайруллина 2009]. Напомним, что биполярный концепт – это когнитивный конструкт интегрального характера, амальгама взаимопроникающих самостоятельных концептов, когда сущность одного раскрывается

через его противопоставление другому. Если сущность бинарного концепта раскрывается благодаря поиску явно-выраженных его антонимических репрезентантов – контрадикторных антонимов, то понимание биполярного концепта достигается с помощью интерпретации контрарной оппозиции. Образующие её концепты не только отрицают друг друга, но несут в себе некий компенсирующий взамен отрицаемому смысл. Причём в контрарные отношения втягиваются разные по своему статусу феномены. Так, несмотря на то что предметный слой концепта «Смерть» составляет событие, а концепта «Жизнь» – процесс, они все же входят в структуру биполярного художественного концепта «Жизнь/Смерть». К слову, в познавательных бинарных концептах оба компонента принадлежат к одной категории: событию или процессу. Так, прямым противопоставлением концепту-событию «Смерть» здесь является событийный концепт «Рождение». В этом, пожалуй, тоже состоит принципиальное отличие познавательных бинарных концептов от художественных биполярных. Такого рода контрарная природа биполярного концепта позволяет ему проецировать в содержании «оппозитивного дискурса» широкую гамму человеческих переживаний.

Биполярный концепт, служащий смыслопорождающим ядром «оппозитивного дискурса» Леонида Андреева, в любом своём конкретном проявлении содержит острое переживание автором главного невротического фактора: неспособности человека приспособиться к непредсказуемым социальным переменам, порождавшей чувство «космического пессимизма», безверия и отчаяния. Отсюда главный отличительный признак биполярного художественного концепта Леонида Андреева, определяющего архитектуру его ранних рассказов, – выражение двойственного реалистико-мистического отношения к действительности.

Таким образом, «оппозитивный дискурс» – способ существования языковой картины мира Л. Андреева, в котором биполярный концепт «Жизнь/Смерть» является доминантным. В силу этого в рассказе «Молчание» он выполняет текстообразующую функцию. В основе сюжета лежит ус-

тойчивое в контексте творчества писателя коммуникативное событие: череда бед, выпавших на долю священника. Отец Игнатий – глава семьи, сдержанный, требовательный и строгий, а, по мнению его прихожан, и вовсе «суровый и гордый». Эти оценки, данные автором своему герою, не вписываются в устоявшиеся в церковном дискурсе представления о слуге божьей. Как известно, гордыня – один из страшных смертных грехов, в котором видится причина других пороков: зависти, злости, агрессии. Православная идея всепрощения нарочно разбивается Леонидом Андреевым о другую поведенческую характеристику отца Игнатия: «... ненавидел грешников и не прощал их». «Каляный», – таким оценочным эпитетом, выраженным разговорно-сниженным адъективом, характеризует Игнатия столяр Карзенов, «которому он не отдал пяти рублей за рамы». Так, образ священника, слуги божьей, воссоздается Леонидом Андреевым через ряд оценочных эпитетов, иногда даже доходящих до инвективных: «суровый-гордый-безжалостный-каляный».

Художественный текст «Молчание», который Лев Николаевич Толстой оценил высшим баллом – «5», выполняет не только информативную функцию: в поэтизированной форме сообщает читательской публике историю, реально случившуюся с отцом Андреем Казанским, который стал прообразом отца Игнатия. Как и любой художественный текст, герменевтический по своей природе, «Молчание» возбуждает в читателе желание интерпретировать, осмысливать ключевое событие текста (самоубийство дочери отца Игнатия) и искать ответ на вложенную в уста священника мольбу: «Скажи!» Это односоставное, побудительное по своей цели предложение носит в себе, скорее, вопрос, чем просьбу: «Почему ты, дочь, пошла на этот грех?» – словно вопрошает отец Игнатий уже, как ни парадоксально, умершую дочь.

Именно отсутствие ответа на вопрос-мольбу и делает феномен молчания не просто номинацией дискурсивного пространства, лишённого звуков, а превращает молчание в акт невербальной коммуникации, разрушающей героев рассказа и делающей сюжет «Молчания» в художественном дискурсе

Леонида Андреева традиционным, типичным: в семье священника умирает дочь Вера, попадая Ольга Степановна теряет рассудок, дни свои проводит лежа в полутемной комнате, неподвижно, с открытыми глазами (как сошел с ума Сергей из «Рассказа о семи повешенных», как обезумели отец Василий и его жена из повести «Жизнь Василия Фивейского» и др.), отец Игнатий, как и герой другого рассказа Л. Андреева, несет на себе бремя вины за смерть дочери, безумства жены и осуждения прихожан. Как и отец Василий, Игнатий одинок в своей горе. Его одиночество это на уровне идиолекта вербализуется лексемами *молчание* и *тишина* (в повести «Жизнь Василия Фивейского»: «...*наступило долгое молчание*... *Была долгая и мертвая тишина*»; в рассказе «Молчание»: «*Со дня похорон в маленьком домике наступило молчание*»), которые по праву можно считать ключевыми в дискурсивном пространстве ранних рассказов Леонида Андреева.

Именно поэтому среди разных способов моделирования структуры концептосферы художественного произведения, значимых для его смысловой интерпретации, эффективным является моделирование текстовых ассоциативно-смысловых полей ключевых слов, которые, согласимся с Т.П. Барковой, являются точкой пересечения лингвистики текста с ассоциативной лингвистикой [Баркова 2015, с. 151]. Первая сосредотачивает внимание на репрезентации ключевыми словами базовых биполярных концептов, а вторая – (посредством построения ассоциативно-вербальных сетей) на языковой личности персонажа. Под ключевыми словами мы понимаем особенно значимые для осмысления концептосферы текста лексические единицы, которые Н.С. Болотнова называет «узловыми звеньями» в ассоциативно-смысловой сети текста», «точками контакта» автора и читателя, регулирующими читательскую деятельность в соответствии с коммуникативной стратегией автора» [Болотнова 2016, с. 421]. В этом отношении абсолютно очевидна текстообразующая роль и большой прагматический и коммуникативный потенциал лексемы *молчание*, которая не случайно вынесена в заглавие произведения как репрезентант мегаконцепта, что обеспечивает ей заведомо сильную по-

зицию в текстовом пространстве и пристальное читательское внимание в процессе постижения авторского замысла.

Мегаконцепт – сложное ментальное образование, структуру которого образуют различные когнитивные структуры, обладающие ярко выраженным общечеловеческим статусом (мегаконцепты «Дом», «Человек», «Жизнь»). Поскольку мегаконцепты по определению находятся в тесной взаимосвязи и взаимодействии со своими субконцептами, андреевский биполярный концепт выполняет не только дискурсопорождающую, но и текстообразующую функцию. Последняя состоит в том, что художественный текст рассказа «Молчание» имеет радиальный тип ассоциативно смыслового развертывания, идущий от ключевого слова, вынесенного в заголовок рассказа.

О «тяготении Андреева к вынесению в заглавие абстрактного или понятийного концептов» [Боева 2016, с. 235] говорит в своем диссертационном исследовании Г.Н. Боева. Абстрактными можно считать многоплановые концепты, вербализаторами которых выступают абстрактные лексические единицы, содержание которых, по существующему в науке мнению, является основой для образования гештальтов [Чернейко 1995]. Объяснение этому мы находим в трудах Л.А. Иезуитовой, которая детально проанализировала систему заглавий произведений Леонида Андреева. Исследователь видит причину обилия метафорических образов и отвлеченных существительных в заглавиях произведений писателя не столько в стремлении раскрыть авторский «таинственный помысел» (И. Ильин) о мире и экспонировать идею, сколько в стремлении обнажить «психологические состояния, умонастроения» [Семенов, Семенова 2001, с. 74]. Кроме того, лексема *молчание* и ее производные (*молчала, молчишь, молчащие*) повторяется в небольшом по объему тексте более 40 раз (41). Она притягивает к себе не только дериваты, чаще всего встроенные в образные, экспрессивные сочетания слов («упорно молчащих глаз», «торжественно-холодное молчание», «молчание душит» и др.), но и синонимы с их дериватами («тихий», «тихо», «глухой»), однако Леонид Андреев намеренно разрывает синонимические связи между лексемами «тиши-

на» и «молчание», определяя особую знаковость последней («*Со дня похорон в маленьком домике наступило молчание. Это не была тишина...*», «*И снова о. Игнатию пришла мысль, что это не тишина, а молчание*»). Все это говорит об особой концептуальной значимости лексемы *молчание* в реализации мысли писателя о *глобальной разобщенности* людей, даже связанных семейным родством. И герой рассказа «Молчание» признает, что не знает, чем живет его единственный ребенок, хотя и понимает, что так быть не должно: «Как будто не вижу я, что поедает тебя какое-то горе... а какое? И я, твой отец, не знаю его. Разве должно так быть?» На вопросы родителей Вера отвечает молчанием. Нераспространенное предложение «*Вера молчала*» дважды звучит в тексте и вынесено автором в отдельный абзац, создавая визуальный эффект особой значимости лексемы **молчание** и ее дериватов. И если некоторые исследователи рассматривают молчание как компонент концепта «Звук» [Цыганкова 2015], то в рассказе Леонида Андреева оно приобретает статус одноименного ассоциативно смыслового поля, которое является способом вербализации биполярного концепта «Жизнь».

2.2. Взаимообусловленность в структуре оппозитивного дискурса биполярных художественных концептов и ассоциативных полей

Поскольку взаимодействие в *оппозитивном дискурсе* бинарного и биполярного *концептов* и *ассоциативного поля* – проблема междисциплинарная, то достоверность лингвокогнитивного и психолингвистического анализа в их лингвокогнитивном обобщении должны, как нам представляется, опираться на данные свободного ассоциативного эксперимента, поскольку вербальные ассоциации обуславливаются самой природой языкового значения: слово как номинирующий знак соотносится с объектом своего обозначения по психическому закону ассоциации, являющемуся основным явлением душевной жизни. Если следовать теории Юма, психика автора и читателя состоит из *идей* (представлений), которые, в свою очередь, являются

копиями восприятия коммуникативных событий, интегрируемых их дискурсивным сознанием по законам ассоциации. Значимость ассоциаций для когнитивной лингвопоэтики, изучающей закономерности авторского моделирования художественной картины мира, сравнима, пожалуй, с законом всемирного притяжения в организации физической картины мира.

Как справедливо отмечает О.А. Мещерякова, «специфика художественной перцепции порождает и специфику содержания художественного перцептивного концепта, которому, как ментальному образованию особой дискурсивной природы, свойственна ассоциативная запредельность..., а не только «вещная конкретика», о которой говорят, когда речь идёт о концептах обыденного сознания. Отметим, что свойство ассоциативной запредельности характерно не какому-то отдельному модусному концепту, а именно художественному перцептивному концепту» [Мещерякова 2013, с. 812]. В этой связи становится очевидным, что интерпретация содержания бицентрических концептов не мыслима без моделирования ассоциативных полей, проецируемых словами-репрезентантами.

Художественно-образные ассоциации в текстах произведений Л. Андреева воспроизводят связь между двумя содержаниями опыта (ощущениями, образами, мыслями, чувствами), представленными компонентами коммуникативного события. Такого рода связь выражается в том, что появление в дискурсивном сознании одного предметного образа влечёт за собой и появление более сложного когнитивного образования – художественного концепта бицентрической структуры. Так, в тексте рассказа Л. Андреева «В темную даль» слово *даль* (пусть и темная) рождает представление о светлом будущем, в которое уходит от своей непонимающей семьи революционно настроенный герой: *«Высокая фигура Николая серела и уменьшалась, словно тая в серой мгле. Еще минута, и он навсегда скрылся в той темной зловещей дали, откуда неожиданно пришел».*

Ассоциативно-образные связи бицентрического художественного концепта в текстах Л. Андреева создаются отношениями, которые были выделе-

ны ещё Д. Д. Фрэзером, известным британским антропологом, этнологом, культурологом и фольклористом. Ученый выделил *ассоциации, вызываемые смежными отношениями* предметов. Так, в дискурсивном пространстве художественного текста осмыслению подвергаются два или несколько предметов, соприкасающихся своими гранями или частями. Связь предметов мысли по смежности выстраивается по «закону соприкосновения». Это значит, что предметы словесно-художественного осмысления, которые однажды пришли в соприкосновение друг с другом, продолжают в художественном тексте взаимодействовать на определенном контекстуально удерживаемом расстоянии после прекращения прямого контакта. В основе таких бицентрических художественных концептов лежат когнитивные метонимии. Если метафора возникает на основе *сходства* предметов мысли, то метонимия – на основе *смежности* двух предметных смыслов (абстрактного и образного): «*глаза оставались по-прежнему хмуры и серьезные*» («Губернатор»), «как смотреть, что думать, что говорить – отказывался понять его человеческий мозг» («Рассказ о семи повешенных»). Метонимия – это сдвиг фокуса внимания с одного предмета на другой, присутствующий в ситуации. Так, в последнем приведённом примере реально отказывался принимать ситуацию последней встречи с родителями приговоренный к казни Сергей Головин, а в фокус внимания попал его мозг. Если при метафоре сдвиг происходит на уровне *значений*, то при метонимии – сдвиг по смежности *реалий*.

Вторая разновидность ассоциаций вызывается отношениями сходства, подобия, подражания. Ассоциация сходства, или подобия, создается художественным воображением между похожими процессами или предметами. Это, скорее, связь, вызываемая процессами взаимодействия. Когнитивным субстратом бицентрических художественных концептов, восходящих к ассоциациям по сходству элементов дискурсивного пространства текста, служат когнитивные метафоры.

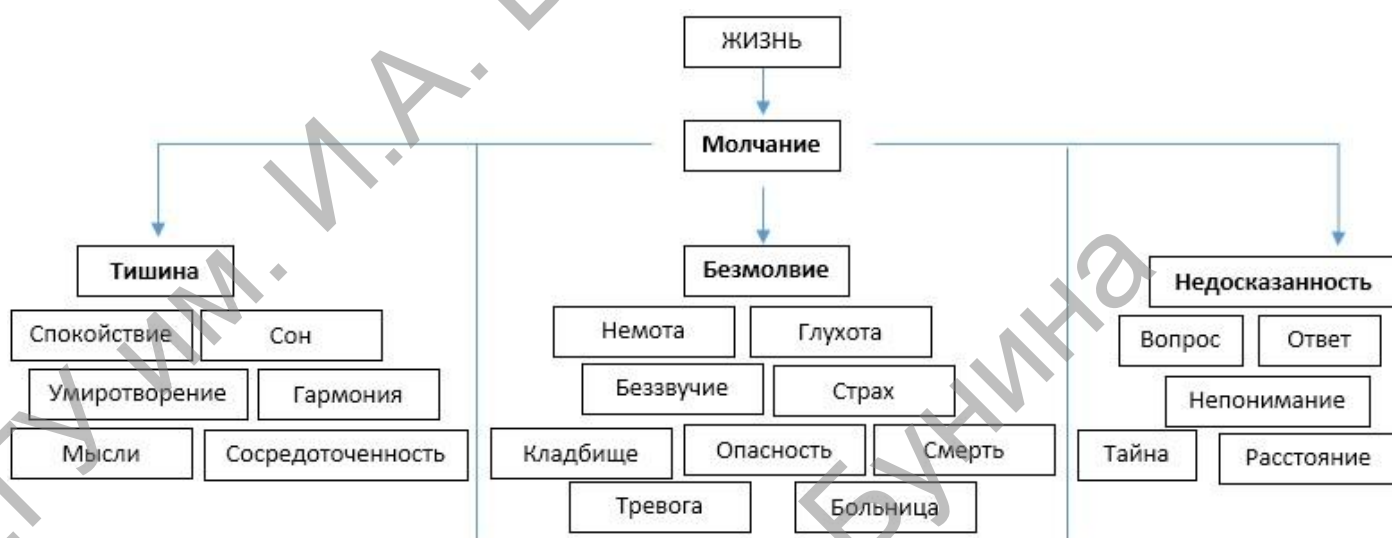
Выделенные два типа словесно-образных ассоциаций служат в текстах Л. Андреева механизмами создания так называемых ассоциативно смысло-

вых полей, образующих когерентные фрагменты порождаемого смыслового содержания. С целью выявления их лингвопоэтической ценности мы провели ассоциативный эксперимент. Это кажется нам особенно значимым, во-первых, потому, что «лингвистический ассоцианизм» как актуальное антропоцентрическое направление вскрывает ассоциативные «оттенки значения», которые сопутствуют слову при его разнообразном употреблении. Моделирование ассоциативно-смысловых полей позволяет понять и описать содержание текстообразующих концептов, которое «раскрывается на основе соотношенности номинанта концепта с текстовыми смыслами, каждый из которых актуализируется при помощи «пучка» текстовых ассоциатов» [Бабенко, Болотнова, Васильева 2001, с. 137]. А во-вторых, ассоциаты-реакции на ключевое слово текста порождают определенные микросмыслы, значимые для понимания авторского замысла и формирования в читательском сознании целостного эстетического образа, оказывающего определенный художественный эффект. Другими словами, моделирование ассоциативных полей ключевых слов текста (не текстовых полей!) позволяет воссоздать «семантический гештальт» текста, понятие о котором впервые ввел Ю.Н. Караулов и под которым мы понимаем некое общее впечатление о тексте, совокупность корректных интерпретаций его идеи, сопровождаемых эмоциональным откликом, который рождает представление о тексте, а значит, и о взаимоотношениях писателя с миром, его отношении в жизни.

Заметим, что «молчание» в русском языковом сознании, как убеждает анализ текстов Л. Андреева, также сопряжено с базисным концептом «Жизнь» и даже встроено в него. И об этом свидетельствует не только аскетический образ жизни монахов и связанный с ним обет молчания, но и та оценка, которая дается «в миру». Ср.: *Доброе молчание, чем не ответ? Молчанье лучше пустого болтанья. Лучше молчать, чем пустое врать. Кстати промолчать, что большое слово сказать. Молчание – знак согласия. Слово – серебро, молчание – золото. Нужно молчать, коли нечего сказать. Молчаньем прав не будешь.*

В ходе проведения ассоциативного эксперимента мы попытались схематически смоделировать структуру ассоциативно-смыслового поля «Молчание» (см. Рисунок 5), номинант которого вынесен в заглавие рассказа одноименного рассказа «Молчание».

Рисунок 5. Структура ассоциативно-смыслового поля «Молчание»



Полученная структура ассоциативно-смыслового поля «Молчание» может стать схематическим контуром модели одноименного ассоциативно-семантического поля, которое в рассказе «Молчание» (1900 г.) приобретает статус экспликанта биполярного художественного концепта «Жизнь». Ядро АСП «Молчание» образует номинатив *молчание*, являющийся производным от глагола «молчать», представленном в толковом словаре С.И. Ожегова как многозначный: «1. не произносить ничего, не издавать никаких звуков. 2. о чем. соблюдать что-н. в тайне, не рассказывать о чем-н.». Первое лексическое значение выражает смыслы двух субконцептов околоядерной зоны АСП «Молчание»: «тишина» и «безмолвие». Второе лексическое значение связано с третьим субконцептом околоядерной зоны – «недосказанность», в частности, с его смысловыми компонентами “умалчивать о чем-л.”, “недоговаривать”). Результаты компонентного анализа показывают, что слова, репрезентирующие субконцепты, по мере удалённости от ядерной зоны АСП обнаруживают в своей семантической структуре всё больше различий (см. рис. 6).

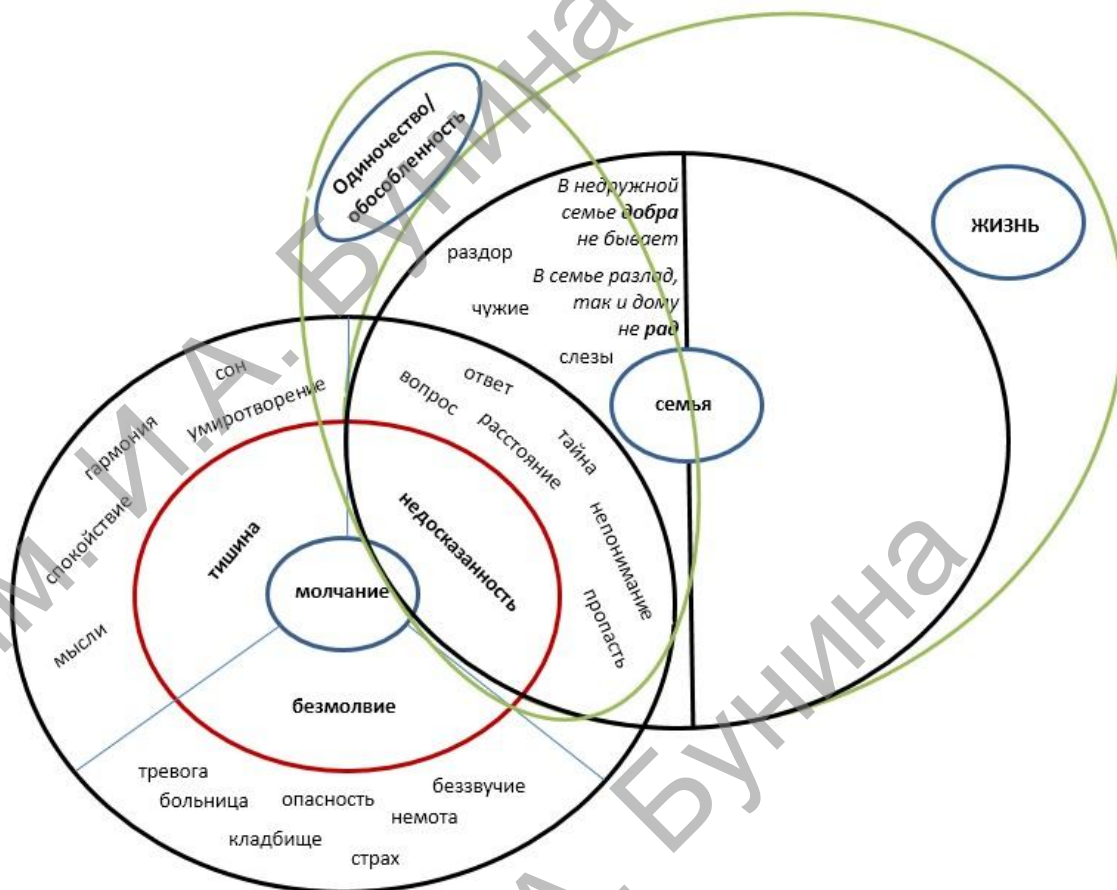


Рисунок 6. Модель ассоциативно-смыслового поля «Молчание»

В её составе уменьшается количество общих сем и увеличивается количество тех, которые в смысловом ядре АСП отсутствуют. Интегральные семы *вопрос, ответ, непонимание, пропасть и т.д.* сближают лексические репрезентанты концепта «Молчание» с семантикой слов, представляющих концепты «Жизнь» и «Одиночество/Обособленность», своеобразие которых выражают дифференциальные семы *апатия, уныние и т.д.*

Мысль о том, что «молчание» входит в качестве компонента смыслового содержания в мегаконцепт «Жизнь», в словесно-художественном пространстве русских писателей воплотилась и зафиксировалась, например, в философском стихотворении Ф.И. Тютчева «Silentium!», написанном семьюдесятью годами ранее рассказа Л. Андреева («Молчи, скрывайся и таи... Есть целый мир в душе твоей...»). Однако Леонид Андреев идет от противоположного,

намеренно разрушая тютчевскую традицию воспринимать тишину как естественное, комфортное состояние, позволяющее человеку, а тем более писателю, установить связь с иным, метафизическим пространством – миром «чувств и мечтаний». Моделирование ассоциативного поля «Молчание» через ключевое слово/концепт «Тишина» в контексте оппозитивного дискурса, порожденного биполярными концептами, абсурдной коммуникативной ситуацией и противоречивым образом священника, представлено ассоциативно соотносимыми адъективными определениями, характеризующими в тексте андреевского рассказа состояние персонажей:

- **«спокойна»** убитая горем мать Веры, и в этом есть что-то по-андреевски жуткое и тревожное (*«И поза ее была так спокойна, что если бы кто-нибудь взглянул на нее, то подумал бы, что этот человек отдыхает или спит. Только глаза ее были открыты», «Войдя со свету, он с трудом мог рассмотреть лицо жены, а когда рассмотрел, то удивился, что оно совсем спокойно и на глазах нет слез»*);

- **«немы»** уста и глаза попадьи (*«И не было в глазах ни гнева, ни горя – они были немы и молчали тяжело, упорно», «Но уста были немы; молчали и глаза»*);

- **«беззвучен»** смех отца Игнатия, на душу которого ложится двойная вина: скверного священника и непонимающего отца.

В результате дивинации, контекстуального «вчувствования», «вживания» в душу персонажа, семантика эпитета «спокоен (-а, -о)» обогащается ассоциативной цепочкой *«оцепенение-остолбенение-замирание-умерщвление»*, ощущение которой на эмоционально-чувственном уровне исходит от контекста. Дважды в тексте звучат слова о **немых, пустых** глазах попадьи. Олицетворения и эпитеты Леонида Андреева метонимичны. Метонимия оживляет глаза (*глаза молчат, глаза немые*), отделяет их от человека, даже заменяет ими героя, следуя устоявшемуся в сознании русского человека представлению о глазах как о зеркале души. Во взгляде героев рассказа – вся их душа, переживания, эмоции, характер (взгляд попа **острый и внезапный**,

Ольги Степановны – *серый* и *холодный*). Такое сочетание цветовых и эмпирически ощущаемых адъективных эпитетов помогает читателю понять андреевских героев, а значит, и переживания самого писателя. В эпитетах *немые, пустые* глаза, которые «*молчали тяжело, упорно*», проявляется тот леденящий своей мрачностью ореол лексемы *молчание*, которая неизбежно связана с мотивом глобальной разобщенности даже, казалось бы, родных людей. Образные атрибутивные словосочетания раскрывают психологию героев рассказа «Молчание» и делают возможным корректное коннотативное восприятие текста, проникновение в экзистенциально мрачную авторскую картину мира, в которой каждый человек отделен от другого чертой непонимания и недосказанности. Такая архитектура контекста пронзительно ёмко характеризует растерянное, мятежное состояние попады и священника, вызванное внезапным самоубийством дочери.

Не случайна высокая концентрация в тексте прилагательного *тяжелый*: *тяжел* немой взгляд жены, *тяжело* ее молчание, *тяжело* горе родителей, *тяжело* лежит во рту язык. Более того, этот эпитет иногда вырастает у писателя в сравнение со свинцом, что косвенно связано с такими идиоматическими выражениями, как *свинец на душе, свинец в сердце* («...взгляд такой тяжелый, словно весь *воздух обращался в свинец* и давил на голову и спину...»). Биполярность концептов и тот художественный эффект, который они производят при порождении «оппозитивного» дискурса, служат маркерами идиостиля Л. Андреева. В этой связи стоит вспомнить повесть «Иуда Искариот», в которой Андрееву удается создать амальгаму несопоставимых концептов – вера и Иуда. Подобная культурно-религиозная антитеза и оксюморонные словосочетания буквально пронизывают и рассказ «Молчание», где главный герой-священник – жесток и бессердечен, молчание слышимо и тактильно ощущаемо, в полдень под раскаленным солнечным диском священник чувствует мороз и стужу («*в самый жаркий день о. Игнатию становилось холодно...*»), где ночь всегда озарена светом, а «день был только освещенною но-

чью». Несмотря на привычное противопоставление тьмы свету (рассказы «В темную даль», «Тьма»), холода теплу, дня ночи, Леонид Андреев лишает лексем *холод/тепло*, *день/ночь* и концепты, ими названные, антонимичности («бессонные ночи», «нетускнеющая картина ночи») и рассматривает их как две крайности одного явления, пытающиеся вытеснить друг друга и входящие в биполярный художественный мегаконцепт «Жизнь». В.В. Заманская утверждает, что такая способность писателя работать на периферии осмысленных концептов свидетельствует о его предрасположенности к умению и желанию рассматривать явления на их сокровенной глубине [Заманская 2002, с. 119].

Используя такие приемы (противопоставления, усиление отрицательной коннотации отдельных лексем за счет их нагнетания и высокой концентрации, неожиданно окказиональные метафоры, сравнения, эпитеты), Л. Андреев воссоздает готический дух не только рассказа, но и всего своего художественного дискурса, усиливает восприимчивость читателя, порождает в адресате своих текстов тревогу и страх непонятного, непривычного, необъяснимого.

Не менее важную роль в образовании целостного образа рассказа «Молчание» играет и цвет, который, в свою очередь, является еще и инструментом развития сюжета. Интегрируя в хронотоп рассказа динамичную цветовую палитру, зависящую от господствующего настроения, Л. Андреев вкладывает в нее особое, метафорическое значение. Цвет здесь – способ разделения художественного пространства на две части. В мире холодной тишины, мрачного молчания дома отца Игнатия доминирует лишь черно-белый цветовой спектр (белые чехлы на креслах, белые доски в комнате Веры, в комнатах царит полумрак). Портретные детали (черная борода попа, белая сорочка и серые глаза попадьи) дополняют блеклый и тусклый интерьер дома священника. В мире же едва уловимых звуков, жары, света – на кладбище, – куда идет Игнатий узнать правду о смерти дочери, появляются желтые, зеле-

ные цвета – символы жизни и радости (пожелтевший дерн, зеленый бугорки, позеленевшие памятники, «на кладбище все зеленело»). Со смертью Веры контраст между двумя обозначаемыми мирами устанавливается еще отчетливее: это символизирует улетающая из «черно-белого дома» желтая певчая канарейка – символ беззаботности или, как считает кухарка Настасья, «душа Веры». И снова парадоксальность и свойственная Леониду Андрееву оксюморонность: цвета, символизирующие жизнь и силу молодости, упоминаются только в кладбищенском пейзаже. Так писатель неразрывно связывает между собой жизнь и смерть.

Художественный текст «Молчание» выстраивается писателем по радиальному типу ассоциативно-смыслового развертывания, при котором на одно слово-стимул даются разные слова-реакции, по образному выражению Н.С. Болотновой, «как веер, расходящиеся от слова-стимула и рождающие, в свою очередь, новые ассоциаты» [Болотнова 2016, с. 423]. Первичные слова-реакции на вынесенное в заглавие произведения слово-стимул (тишина, недосказанность, безмолвие) являются ремами, которые конкретизируются вторичными ассоциатами, приближающими читателя к постижению идеи текста. Динамический сюжет «Молчания» парадоксален: в реализации концепта «Жизнь» Л. Андреев идет по пути разрушения устоявшегося позитивного восприятия феномена «Жизнь священника». Опрос старшеклассников (17-19 лет) и педагогов общеобразовательного учреждения (26-46 лет), прочитавших андреевский текст (всего 35 человек), показал, что в качестве ассоциатов к словосочетанию-стимулу «Жизнь священника» выступают преимущественно слова положительной коннотации (см. табл. 2):

Таблица 2
 Ассоциаты положительной коннотации
 The associates are realized positive connotations

<i>Жизнь священника (ассоциативный пласт)</i>	Любовь 28
	Дух 14
	Праведность 31
	Целомудрие 15
	Служение 22
	Молитва 33
	Воздержание 17
	Прощение 15
	Смирение 29
	Тепло 7
	Смех 9
	Радость 13
	Дети 16
	Безгрешие 22
	Чистота 29
	Благодать 16
Добро 30	
Легкость 11	

Более того, респонденты отмечали, что жизнь священника полна трудностей и горестей, с которыми он в силу своей близости к Богу, должен и способен бороться. Поэтому они воспринимали текст Леонида Андреева как вербализацию оппозитивного дискурса. Действительно, писатель преднамеренно, желая обнажить неприглядные стороны человеческой жизни, с которыми он то и дело сталкивался, работая в суде, развенчивает сложившийся в культурной жизни православного народа образ концепта «Жизнь» и в качестве его вербализаторов использует следующие «мрачные» лексемы, некоторые из которых разрастаются до субконцептов (см. табл. 3):

Таблица 3
Ассоциаты негативной коннотации
The associates are realized negative connotations

<i>Жизнь священника (индивидуально-авторские ассоциации)</i>	Смерть 8
	Молчание 21
	Грех 26
	Самоубийство 20
	Ненависть 14
	Проклятие 14
	Разобщенность 29
	Тишина 23
	Гордыня 17
	Тьма 12
	Тяжесть 12
	Страх 20
	Одиночество 28
	Безумство 25
Нетерпимость 20	

Сравнивая данные двух таблиц, нетрудно заметить дискурсивные оппозиции «праведность-грех», «любовь-ненависть», «смирение-гордыня» и др. Они, являясь средством вербализации концепта «Жизнь», актуализируют его биполярную природу, которая и составляет когнитивный субстрат оппозитивного дискурса текстов Л. Андреева. Всё это превращает лингвопоэтическую архитектуру текста в оригинальный и самобытный способ манифестации биполярности индивидуально-авторской картины мира. Как убеждает осуществленный нами ранее анализ концептосферы произведений Леонида Андреева («Жизнь Василия Фивейского», «Молчание») и ассоциативно-семантических полей «Жизнь», «Молчание», в структуре оппозитивного дискурса Л. Андреева конструктивную роль играет семантическое наполнение концепта «Жизнь священника». Леонид Андреев стремится донести читателю идею о том, что перед лицом судьбы, рока, трагедий и лишений вера меркнет, слабеет, и человек уже не слышит голос Господа и сомневается в его царствии (не случайно в одном из рассказов присутствие метафорического выражения «горечь обманутой веры»). Леонид Андреев придает культурно

маркированным концептам «индивидуальные коннотации, нерелевантные для «практического языка», но значимые для художественной коммуникации» [Кузьмина 2007, с. 176] и постижение индивидуально-авторской картины мира. Кстати, в русской классической литературе образ жизни и мышления священников не раз подвергался сомнению. В сказке А.С. Пушкина «О попе и работнике его Балде» поп жадный и алчный, в эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир» священник обманывает Пьера, в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» священнослужители играют в карты и едят скоромную пищу, в эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон» поп Виссарион ведёт далеко не благопристойную жизнь, в романе Н.А. Островского «Как закалялась сталь» отец Василий возглавляет эсэровский комитет, хотя из истории известно, что эсэры были стопроцентные атеисты, поп из рассказа В.М. Шукшина «Верую» и вовсе поражает читателя своим кощунственным взглядом на жизнь. Однако «своих» священников Леонид Андреев поражает другими недугами: экзистенциальной тоской, одиночеством и сомнением в собственной вере. Подобно мечущемуся отцу Василию из повести «Жизнь Василия Фивейского», в смятении пребывает и отец Игнатий из рассказа «Молчание». Его состояние (волнения, тревоги и испуга) писатель передаёт особым речевым поведением. Поскольку феномен речевого поведения имеет в лингвопоэтике разное толкование, уточним его понимание в нашем исследовании. Речевое поведение – специфическая форма дискурсивно обусловленного бытия персонажа, в котором отображается вся гамма включенных в коммуникативный акт отношений, вербальная и невербальная информация, паралингвистические факторы, а также место и время речевого акта, дискурсивное пространство, в котором разворачивается данное коммуникативное событие. Оно включает также осознанные и неосознанные поступки (в том числе и речевые), раскрывающие характер и образ жизни персонажа.

В начале произведения священник почти проклинает дочь, затем вопрошает к ней с мольбой рассказать о мотивах самоубийства, плачет на ее постели и в глубоком отчаянии приходит на ее могилу. Не получив ответа,

о. Игнатий с ужасом ощущает, как вся тишина, что только есть в мире, тяжелым грузом ложится на его плечи: *«И ответом ему было молчание», «они были немые и молчали. И молчал весь темный опустевший дом»*. И хотя внешне, акустически, молчание тождественно тишине и означает отсутствие звуков, семантически молчание гораздо ближе к речевому акту, к диалогу и связано с интенциональной обращенностью сознания говорящего на что-то, а в нашем случае – с желанием отца Игнатия узнать причины самоубийства дочери. Ужас того, что священник обращается к уже умершей дочери, превращает диалогическую природу молчания в акт автокоммуникации. Подобную мысль мы находим в диссертационном исследовании Н.Б. Корниловой, которая пишет: «Общий фон повествования в данном случае сориентирован не на активное, реальное действие, а на рефлекслирующее сознание измученного чужим молчанием человека, стоящего на грани душевного срыва» [Корнилова 2002, с. 101].

Все это усиливает звучание другого характерного для оппозитивного дискурса Леонида Андреева субконцепта – «Одиночество/Обособленность», который входит в содержание мегаконцепта «Жизнь» и вносит свою лепту в проявление его биполярности. Леонид Андреев не случайно вводит в контекст художественного повествования символическую деталь – легкую пленку между глазами Веры на ее портрете и окружающим миром (*«как будто между глазами и тем, на что они смотрели, лежала тонкая, прозрачная пленка»*). Эта значимая подробность является способом экспликации биполярного концепта «Жизнь» и играет значимую роль в реализации идеи писателя о людской разобщенности, которая идет именно от распада семьи и конфликта поколений. Подтверждение своих мыслей находим в работах критика П. Соколова, который писал: «Распадение семьи – едва ли не самое болезненное современное переживание. Поэтому неудивительно, что его не пропустили писатели «трагического тона»: *Андреев («Молчание»)*, Горький (*«Мещане»*), Юшкевич (*«Распад»*). Расходятся все по одной причине: семья не имеет единых идеальных интересов. Это отсутствие влияет различно на

разных “детей”, но оно одинаково всех их отрывает от семьи, каждого по-своему» [Соколов 1903, с. 2]. Н.Б. Корнилова в своем диссертационном исследовании также говорит о том, что Молчание становится в произведении способом экспликации встроенного в концепт «Жизнь» субконцепта «Одиночество/Обособленность», что во многом определяет биполярную природу базисного в культурах всех народов концепта «Жизнь»: «Нагнетание «кругов молчания» (по принципу заклинания) позволяет последнему выйти за пределы данного рассказа и данной судьбы, «укрупнить» масштаб проблемы человеческого отчуждения, которая выросла из, казалось бы, совершенно обычного психологического состояния человека (когда тот не имеет единственного и необходимого ему в данный момент собеседника, ответа, пояснения)» [Корнилова 2002, с. 101]. М.П. Неведомский и вовсе считает, что тема распада семьи и общества утверждается в каждой работе писателя и является уникальным андреевским лейтмотивом, который ярко воплотился и в рассказе «Большой шлем», речь о котором шла ранее [Неведомский 1912]. Поясним, что биполярная природа концепта «Жизнь» («Жизнь/Смерть») проявляется за счет того, что в его содержание входят смыслы, отмеченные отрицательной оценочностью и отражающие специфику катахрезисного мышления писателя. Продуктами такого мышления становятся художественные образы, построенные по принципу остранения. Действительно, абсолютно неестественным и нетипичным выглядит тот факт, что внутри воцерковленной семьи живут непонимание, притворство, агрессия и греховность. Таким образом Л. Андреев проявляет биполярную природу и другого доминантного в идиоконцептосфере его текстов концепта «Вера/Неверие».

Это еще раз доказывает конфликтогенность доминантных в дискурсивном пространстве текстов Л. Андреева концептов и определяет «оппозитивность» этого пространства. Стоит также отметить косвенное сходство системы биполярных концептов в рассказе «Молчание» и в тексте рассказа И.С. Тургенева «Рассказ отца Алексея», написанном в 1877 году, чтобы явственнее ощутить экзистенциальную природу оппозитивного дискурса текстов Л.

Андреева. Основу тургеневского рассказа составляет оксюморонное с точки зрения христианской веры коммуникативное событие: подающий большие надежды сын отца Алексия Яков уверен в том, что видит дьявола, и поэтому умирает без покаяния. Несмотря на сюжетную близость, писатели радикально по-разному подходят к созданию образов священников: Леонид Андреев погружает своего героя в состояние онтологического одиночества, которое подчеркивается и явным визуальным контрастом образа Игнатия и окружающего мира. Такие портретные детали священнослужителя, как «*большая черная борода*», «*длинные волосы*», «*широкополая черная шляпа*» ярко контрастируют на фоне «белого одеяла», белой кофты жены, белой кожи Веры, а в сравнении с невысокой кладбищенской церковью и низенькими лавочками «*твердый и высокий*» о. Игнатий кажется нелепо громадным и даже лишним. Все это эксплицирует субконцепт «Одиночество/Обособленность», который состоит в потерянности, отчужденности отца Игнатия. Неслучайно присутствие лексемы *пропасть* в рассказе, которая в оппозитивном дискурсе Л. Андреева приобретает статус субконцепта (ср.: рассказы «Стена», «Бездна»). Между попадьей и мужем, и правда, находится стена непонимания, отчего и хочется ей провалиться в бездну: «*И она заплакала, часто моргая глазами, не видя ступенек и так опуская ногу, словно внизу была **пропасть**, в которую ей хотелось бы упасть*». Все это метафорически выражает одиночество и обособленность каждого из членов семьи и развенчивает устоявшуюся в православном дискурсе позитивную коннотацию концепта «Семья». Стремление попадьи, священника, Веры быть понятыми, услышанными, их тщетные попытки найти ответы на терзающие их вопросы («*...отчего умерла Вера?*», «*Ну, что же молчишь?*», «*Разве должно так быть?*», «*...что с тобой?*») определяют биполярную природу и концепта «Семья», который входит в структуру биполярного мегаконцепта «Жизнь/Смерть».

Таким образом, определяя идею «словности» и смысловой наполненности концепта «Молчание», Л. Андреев создает сложный в восприятии (синергично многоярусный и богатый по своему смысловому содержанию)

текст, который можно считать своеобразной манифестацией биполярной авторской картины мира. Леонид Андреев, глубоко переживая кризис веры на рубеже веков, переносит молчание мира, молчание Бога, ставшие главной темой XX столетия, в словесно-знаковую систему своих текстов. В рассказе «Молчание» умирает Вера – в мире умирает Бог Фридриха Ницше, грядет кризис сознания, который, как мы понимаем из анализа идиостиля прозы Леонида Андреева, настиг и его. Миллионы людей, словно обезумевший отец Игнатий, попадают в черно-белую Вселенную, взывают к Богу, а он молчит. Исторический контекст произведения – рубеж веков, ожидание смены власти, страхи, тревога, неопределенности – рождает проблему богоотверженности, развернувшуюся в рассказе «Молчание». В это время экзистенциальная традиция становится парадигмой русского и европейского художественного мышления, в рамках которой бытует и индивидуально-авторская картина мира Леонида Андреева.

Тексты ранних рассказов Леонида Андреева – это способ словесно-знакового воплощения «нестандартной» в своей противоречивости биполярной картины мира писателя, которая отразилась в художественном дискурсе рассказа Л. Андреева «Молчание». Доминантные для художественного мира Л. Андреева биполярные концепты формируют каркас «оппозитивного» дискурса художественных текстов, под которым мы понимаем отражение конфликтного содержания базовых концептов, показывающих социальное неприятие в языковом сознании писателя. Биполярность авторской концептосферы состоит в использовании энантиосемии, катахрезы и оксюморонности как ведущих механизмов концептуализации явлений и проявления контраста. «Оппозитивность» дискурса Л. Андреева определяется не только контрастной природой доминантных концептов, но и компонентами идиостиля писателя: нестандартной и неоднозначной коммуникативной ситуацией, положенной в основу сюжета текстов, оксюморонностью словосочетаний, неканоническим поведением героев, которое противоречит его сану, тревож-

ным и революционным культурно-историческим контекстом, в котором создавался рассказ «Молчание», его идейной спецификой.

Как показывает сравнение рассказа «Молчание» с другими сочинениями Леонида Андреева [Алефиренко, Прохорова 2017, с. 274], для идиостиля писателя в целом характерно сопряженное использование названных речевых и паралингвальных средств, в эксплицитной или имплицитной форме вызывающих особый диалоговый перлокутивный эффект. Его особенность создается воздействием, которое эти средства в устах одного персонажа оказывают на другого участника коммуникативной ситуации. Причем этот эффект вызывается не самим пониманием смысла соответствующего контекста, а теми душевными изменениями, которые происходят в сознании персонажа, когда он испытывает беспокойство, стресс, враждебность среды, испуг, отчаяние, предчувствие катастрофы и пр. Важнейшим отличительным признаком идиостиля Леонида Андреева является способность писателя в одном гештальте объединять, казалось бы, несовместимое, как в рассказе «Молчание» с одной стороны «Жизнь», «Семья», с другой «Одиночество/Обособленность», «Разобщенность».

Моделирование ассоциативных полей текстообразующих концептов в оппозитивном дискурсе текстов Л. Андреева показывает смысло- и текстопорождающую роль художественного биполярного концепта – важнейшего индивидуально-авторского средства нарративного представления художественной картины мира как доминантного признака когнитивной лингвоэтики писателя.

Идиостиль Л. Андреева, представляющий собой языковое средство реализации идиолектной личности автора, на всех уровнях (лексическом, синтаксическом, экстралингвистическом, композиционном и стилистическом) пронизан пафосом одиночества и людской разобщенности. Именно такое восприятие окружающей действительности определило особенности экспликации биполярного концепта «Жизнь/Смерть», доминантного в идиостиле Л. Андреева.

Для лексического уровня идиостиля характерно смещение смысловых акцентов слов с отрицательной коннотацией, которые либо определяют качество жизни героя, либо специфику его отношений с окружающими (*ярмо, кровь, слезы, стоны, пьянство и т.д.*). Не стремясь нивелировать ценность человеческой жизни как таковой, Л. Андреев размышляет над страшными последствиями духовной смерти. На этот нюанс обращал внимание Е. Аничков: Леонид Андреев, писал он, заставил нас проникнуться жутким, леденящим сознанием непроницаемой пропасти, лежащей между человеком и человеком.

Синтаксический уровень экспликации биполярного концепта «Жизнь/Смерть» представлен парцелляциями, фигурами умолчания, восклицательными предложениями, раскрывающими эмоциональное состояние людей, оказавшихся в ситуации, меняющей их жизнь.

Композиционный уровень отличается особой организацией художественного времени и пространства, всецело подчиненного авторскому мировосприятию (возрождение души героя происходит в канун Пасхи, людская разобщенность проявлена в замкнутом пространстве, которое, казалось бы, должно их объединять т.п.).

Таким образом, идиостиль Л. Андреева определяется как единство словесно-художественных средств, отражающих авторскую лингвопрагматику и эстетику контраста, обусловленную сюрреалистическим сознанием писателя репрезентацию мегаконцепта «Жизнь/Смерть».

2.3. Лексико-фразеологическая репрезентация контраста в художественном бинарном концепте «Свет-Тьма»

Доминирование в оппозитивном дискурсе Леонида Андреева контраста как способа организации компонентов поэтики текста не случайно, и навеяно оно особенностями эпохи, в которой жил и творил Леонид Андреев. Его индивидуально-авторская картина мира формировалась в условиях русско-

японской войны и революции 1905 года, первой мировой войны и двух революций 1917 года, когда не только разрушались прежние понятия, традиции, складывавшиеся веками, но и рушилось сознание нации. Очевидно, что у столь чуткого свидетеля этих катастроф, как Леонид Андреев, сформировалось представление о нескончаемой разобщенности людей: каждый находится один на один с этой разрушающей стихией и не надеется ни на чью помощь.

Учитывая эти экстралингвистические параметры, можно объяснить доминирование в концептосфере текстов Л. Андреева номинантов тьмы, ужаса, упаднических настроений, отсутствия надежды и веры в счастье (см. в приложении А). Приведем лишь некоторые статистические данные о частотности употребления слов отрицательной коннотации (См. Таблицу 4).

Таблица 4. Частотность употребления в рассказах Л. Андреева слов отрицательной коннотации

Рассказ	Слово	Количество
«В темную даль»	<i>Тьма</i>	4
	<i>Страх</i>	11
	<i>Ночь</i>	2
	<i>Черный</i>	2
	<i>Мрак</i>	4
	<i>Беспокойство</i>	1
	<i>Тревога</i>	2
	<i>Беда</i>	1
	<i>Смерть</i>	4
	<i>Смута</i>	2
<i>Ужас</i>	1	
«На реке»	<i>Ночь</i>	7
	<i>Тьма</i>	4
	<i>Дождь</i>	6
	<i>Черный</i>	6
	<i>Жуть</i>	2
	<i>Зло</i>	1
	<i>Одиночество</i>	1
	<i>Горе</i>	2

	<i>Бедa</i>	1
	<i>Страх</i>	8
	<i>Мрак</i>	2
«Тьма»	<i>Тьма</i>	5
	<i>Опасность</i>	2
	<i>Страх</i>	7
	<i>Черный</i>	17
	<i>Тень</i>	1
	<i>Мрак</i>	1
	<i>Ночь</i>	4
	<i>Неизвестность</i>	4
	<i>Зло</i>	5
	<i>Ужас</i>	4

«Толковый словарь русского языка» Д.Н. Ушакова раскрывает многозначную сущность слов *свет* и *тьма*. Они образуют антонимическую пару. Кроме обозначения денотативной противоположности (наличия или отсутствия освещения в прямом смысле), они противопоставляются и метафорически (ср.: *Ученье свет, а неученье – тьма*).

Концепты «Свет» и «Тьма» традиционно воспринимаются как диада, оппозиция двух жизнесмыслов, вербализация которых образует два антонимичных лексико-семантических поля. Многие исследователи отмечают, что в произведениях Л. Андреева света будто и нет, он либо вовсе лексически не представлен, либо представлен такими средствами, что не воспринимается как оппозиция тьме. По этому поводу примечательны слова А.В. Луначарского: «Чтобы тьма была тьмой, надо противопоставить ей свет. Андреев боится его». Безусловно, тенденциозность этих слов очевидна (А.В. Луначарский обвиняет писателя в неверии в светлое будущее рабочего класса), однако в них есть доля правды. Анализируя лексический состав текстов Л. Андреева, можно заметить, что количество слов, номинирующих свет, значительно ниже (хотя и не всегда, потому что, по Л. Андрееву, тьма не мыслима без света). Приведем некоторые статистические данные (См. Таблицу 5):

Таблица 5. Частотность употребления в рассказах Л. Андреева лексем *свет* и *тьма*

Произведение	Год издания	Кол-во номинантов концепта «Свет» (! только лексема <i>свет</i>)	Кол-во номинантов концепта «Тьма» (! только лексема <i>тьма</i>)
«В темную даль»	1900	4	2
«Жизнь Василия Фивейского»	1903	63	7
«Тьма»	1907	26	16
«Рассказ о семи повешенных»	1908	41	38
«Кусака»	1901	7	7
«Бездна»	1902	29	17
«Стена»	1901	4	2

Употребление лексемы *тьма* отличается высокой степенью концентрированности в пределах конкретного фрагмента текста (рассказ «На реке», 1900: «Он погружался во **тьму** чердаков, где натыкался на балки и ударялся головой о стропила, и снова на миг выглядывал на **свет**, нагруженный всяким тряпьем, и эти тряпки казались ему такими же ценными, как и самим бабам»; «Еще шире, еще полнее стал мир, и не виделось конца воде, уходившей в прозрачную **тьму**»; «Внезапно на верхушке горы, там, где должна была находиться соборная колокольня, блеснул яркий белый **свет**, и **тьму** прорезал столб электрического света, узкий в начале и широкий к концу, а куда он упал, там заблестели влажные крыши и засверкали штукатуренные сте-

ны»). Таким образом, Л. Андреев использует лексический повтор как средство передачи общей атмосферы тьмы и тревоги.

«Тьма» в текстах Л. Андреева может выступать в своей прямономинативной функции, обозначая пространство, лишённое света («Дневник сатаны», 1919: *«Ночь. Темнота. Воздух вежлив и тепел, и чем-то пахнет»*), в переносном значении, указывая на большое количество чего-либо («Мысль», 1902: *«Вспомните Раскольникова, этого так жалко и так нелепо погибшего человека, и тьму ему подобных»*) или указывая на необразованность человека («Тьма», 1907: *«Пей, темнота!»*). Чаще всего концепт «Тьма» в текстах Л. Андреева связан с безысходным состоянием, тупиком, из которого нельзя выйти ни при каких обстоятельствах.

Усиливает отрицательное содержание концепта «Тьма» и сопряженность с ним лексемы *ужас*, часто выполняющей атрибутивную функцию («Дневник сатаны», 1919: *«Кажется, Меня пугает эта темнота, которую они называют ночью и которая ложится над океаном: здесь еще светло от лампочек, но за тонким бортом лежит ужасная тьма, где совсем бессильны Мои глаза»*). В данном фрагменте ярко выражено, что лексема *тьма* выступает в своей традиционной функции – номинантом темного времени суток, то есть ночи.

Как уже можно было заметить по некоторым примерам, в текстах Л. Андреева всегда присутствует, наряду с концептом «Тьма», концепт «Свет» (рассказ «Вор», 1904: *«На площадке темно, и нигде нет намёка на свет, а то, что проносится перед глазами, бесформенно, мутно и непонятно»*; «Рассказ о семи повешенных», 1908: *«Широко машут крылами, и тьма их держит, как держит их и свет; и на выпуклых грудях, разрезающих воздух, отсвечивает снизу голубым сияющий город»*; «Дневник сатаны», 1919: *«И когда с последними словами Магнуса во мне погас последний свет и непроницаемая тьма объяла меня, я выхватил револьвер и несколько раз выстрелил в Магнуса»*).

«Свет» и «Тьма» обычно рассматриваются как своеобразная философская оппозиция, диада. Так, в мифологии «Свет» и «Тьма» воспринимаются как базисный элемент мифологического сознания, как способ познания мира для первобытного человека (в смене дня (свет) и ночи (тьма) древние люди видели сокровенный смысл, борьбу темных и светлых сил, добра и зла). В философии «Свет» и «Тьма» воспринимаются как условие и первопричина бытия (Свет) и добытийное состояние, хаос (Тьма); как символ красоты, радости, чистоты, святости, блага и, соответственно, как символ уродства, горя, безнравственности, зла; как источник знания, просвещения и, соответственно, незнания, культурной отсталости.

В текстах Л. Андреева не явно проявляется антонимичность концептов «Свет» и «Тьма», что вызвано ослаблением положительной коннотации концепта «Свет». Почти парадоксально выглядит сочетание репрезентантов концепта «Свет» с лексемами *смерть, ужас, мертвец* (рассказ «Ложь»: «*Над ним была тьма и вокруг него была тьма, густая, неподвижная, молчаливая, но оно сияло своим сокровенным светом, как лицо мертвеца во мраке*»), с образом падшей женщины (рассказ «Тьма»). Кроме того, концепт «Свет» у Л. Андреева вербализуется в значении 'весь земной шар' («Иго войны», 1916: «*Я бы весь свет заставил плакать о моей Лидочке*») и в составе устойчивых оборотов («Иго войны», 1916: «*Замутился белый свет!*»).

«Свет» и «Тьма» рассматриваются Л. Андреевым не просто как две борющиеся силы, а как две крайности одного явления, пытающиеся вытеснить друг друга:

- «*Лампа с синим колпаком бросала яркий свет на пеструю бархатную скатерть стола, но углы высокой комнаты были полны тихого, таинственного мрака*» («Валя», 1899)

- «*Он погружался во тьму чердаков, где натыкался на балки и ударялся головой о стропила, и снова на миг выглядывал на свет*» («На реке», 1900)



- «На террасе, с которой была снята парусина, отчего она казалась обширной и странно пустой, **свет** долго ещё боролся с **тьмой** и печально озарял следы грязных ног, но скоро уступил, и он» («Кусака», 1901)

- «И непонятно было, зачем этот сладкий и веселый запах, когда умер человек, обонявший его; зачем эти звезды и мягкая теплая **тьма**; зачем этот **свет** в окнах» («Весной», 1902)

- «У них была душа — они лишатся ее; у них была жизнь — они потеряют жизнь; у них был **свет** перед очами — вечная **тьма** и ужас покрывают их» («Иуда Искарот», 1907)

Таким образом, два концепта путем интегрирования их смыслов комбинируются в бинарный концепт, обладающий философско-метафорической значимостью и имеющий аксиологическую значимость для носителей языка. Вслед за Т.В. Григорьевой [Григорьева 2012, с. 39-42], можно обобщенно представить способность анализируемого бинарного концепта характеризовать различные сферы деятельности человека:

1) эмоциональной (**Свет** – символ радости, счастья, любви, надежды, приятного ожидания и т.п.; **тьма** – символ печали, грусти, горя, несчастья, безнадежности). Так, в повести «Губернатор» концепты «Свет» и «Тьма» вступают в антонимические отношения и сопутствуют, даже отчасти номинируют противоположные эмоциональные состояния: **а)** страхи, фобии и **б)** чувство защищенности, безопасность:

а)	«Вообрази, что и там, в городе, и везде, куда бы я ни пошел, меня подстерегают»		«Тьма становилась зловещей»
б)	«Но и страх, и уважение исчезли, когда попал он в освещенные керосином комнаты»		«Когда блеснул свет из окна»

2) гносеологической (*Свет* – символ знания, истины, просвещения, учения, понятности, ясности, ума, мудрости, способности к восприятию, науки, образования, известности; *тьма* – символ незнания, непонимания, невежества, культурной отсталости, необразованности, неясности, неспособности к пониманию, тупости, таинственности, необозримости, неизвестности);

3) этической (*Свет* – символ добра, нравственности, порядочности; *Тьма* – символ зла, безнравственности, подлости);

4) религиозной (*Свет* – символ Бога, божественного, святого, Иисуса, веры; *тьма* – символ темных, дьявольских сил, неверия);

5) онтологической (*Свет* – символ рождения, жизни, возрождения, начала; *тьма* – символ умирания, смерти, конца);

6) эстетической (*Свет* – символ красоты, прекрасного; *тьма* – символ некрасивого, безобразного);

7) социальной (*Свет* – просвещенные, образованные люди; *тьма* – чернь, низшие классы).

В повести «Губернатор», например, концепт «Свет-Тьма» разделяет жителей города и деревни: «И все они [солдаты] ушли в город, к свету, а деревня осталась все там же, под низким небом, среди темных, размытых, глинистых полей...»

Изучив тексты рассказов Л. Андреева, можно прийти к выводу, что писатель многоаспектно и разнопланово интерпретирует смысловое содержание бинарного концепта «Свет-Тьма» и ярко актуализирует образные и символические смыслы его субконцептов. Отметим, что идиостилистической особенностью Л. Андреева является вербализация этих смыслов в специфических конфигурациях разнообразных изобразительно-выразительных средств.

1. ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ: «*Свет* долго ещё боролся с тьмою и печально озарял следы грязных ног, но скоро уступил и он» («Кусака, 1901»). «Погас последний свет и непроницаемая *тьма* объяла меня» («Дневник сатаны», 1919).

Важно отметить, что свет и тьма персонифицируются автором, воспринимаются им как недоступная, властная стихия, стоящая над человеком, управляющая им и не поддающаяся разумному объяснению («Рожденное во тьме, само по себе неисследимая **тьма**, оно царило торжественно и грозно, и тщетно пытались люди осветить его свечами своего разума», «Губернатор», 1905). Такое восприятие вызвано не только отголоском мифологического мышления человека, но и исторической обстановкой в России начала XX века, когда разрушались привычные принципы жизни и, как следствие, человек ощущал себя никчемным и бессильным перед могущественной судьбой и роком. В подтверждение – суждение К.И. Арабажина из книги «Леонид Андреев» (1910): «Основная мысль писателя... человек одинок и сер среди общего **мрака**, и **тьмы**... а жить так хочется, потребность счастья, правды, смысла жизни не угасла...» (Семенов, Семенова 2001: 35).

2. ЭПИТЕТ: «Со всех сторон обнимает (ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ) его строгая, **девственная тьма полей**» («Вор», 1904). «Спокойная **тьма**», «ужасная **тьма**», «холодная **тьма**», «вечная **тьма**», «глупая **тьма**», «молчаливая и глухая **тьма**», «глубокая **тьма**» («Вор», 1904; «Тьма» 1907; «В темную даль», 1900).

В данном случае определяющее слово служит вербальным конкретизатором, который помогает понять, в какой форме концепт «Свет-Тьма» бытует в сознании писателя. Более того, порой создается впечатление, что автор характеризует не явления, а человека, наделенного определенными способностями разума («глупая **тьма**»). Прилагательное *молчаливая* («молчаливая и глухая **тьма**») отражает включенность в ассоциативно-семантическое поле «Тьма» концепта «Тишина».

3. ЛЕКИЧЕСКИЙ ПОВТОР: «Над ним была **тьма** и вокруг него была **тьма**, густая, неподвижная, молчаливая» («Ложь», 1900); «Он был защитником и тем, кто нападает, и он искал помощи у окружающего **леса и тьмы**, но **лес и тьма** не давали ее» («Бездна», 1902), «Она прихорашивалась и заигрывала с ним, но **ужас не сходил с его темного лица**; она мучительно

старалась снова стать той нежной и желанной, какой была десять лет назад, и делала скромное девичье лицо, и шептала наивные девичьи речи, но хмельной язык не слушался ее, сквозь опущенные ресницы еще ярче и понятнее сверкал огонь страстного желания, – и не сходил ужас с темного лица ее мужа» («Жизнь Василия Фивейского», 1903).

Повторение одного и того же слова или словосочетания углубляет содержательный и эмоциональный потенциал текста путем концентрации однокоренных слов. В данном случае повтор подчеркивает безысходность ситуации и всепоглощающую силу тьмы. Более того, Л. Андреев использует информативный потенциал концепта «Свет-Тьма» для характеристики внешности персонажа.

4. МЕТАФОРА: *«В глазах у ней темнота ночи», «Влажная темнота* мягко, но тепло и сильно ударила в лицо, в глаза, захватила дыхание, вдруг очищающее и нежно пронизала все вздрогнувшее тело», *«Свет* ее любви так могуч, чарующ и прекрасен» («Рассказ о семи повешенных», 1908).

Нельзя не заметить частотность включения вербализаторов концепта «Свет» в словосочетание *светлая жизнь* («*И жизнь у него будет большая, светлая, прекрасная*», «*А ведь есть где-то солнце, тепло, светлая жизнь под ясным небом*»). Важно отметить, что словосочетание «светлая жизнь» фигурирует в предложениях с глаголами будущего времени или сослагательного наклонения, что подчеркивает условность или даже невозможность реализации мечты о светлой жизни.

В 1907 году Л. Андреев создает рассказ «Тьма», в основе сюжета которого лежит мотив встречи скрывающегося террориста с девушкой легкого поведения в доме терпимости, и, как следствие, мотив духовного перерождения. В названии рассказа уже проявляется широкая степень обобщенности и абстрактности, а значит, и богатство информативного потенциала языковой единицы. На уровне автологического употребления языковых единиц концепт «Тьма» реализуется посредством концентрации однокоренных слов («тьма – темный – темнота»), которые рассредоточены по всему тексту. Вос-

принимая слово *тьма* в прямом значении, с точки зрения денотативной теории, читатель первоначально воспринимает темноту как место, лишенное света, в котором пребывают герои произведения. Однако свою прямоименную функцию слово *тьма* выполняет крайне редко: *«Говорили в темноте два голоса», «Был коридор, как всегда, темные неглубокие комнатки с открытыми дверями, и «в одну» комнатку, на двери которой было написано неровным почерком: «Люба», – они вошли.*

Впервые, не считая заглавия, концепт «Тьма» актуализируется эпитетом *темный* в составе окказионального (контаминированного автором) устойчивого оборота *«загоняя в темный замкнутый круг»*. И фразеологизм *замкнутый круг*, и фразеологизм *загонять в угол кого-либо*, связанные с обозначением безысходной ситуации, приобретают еще более драматическое звучание благодаря инкорпорированному в структуру контаминированного оборота прилагательного «темный». В толковом словаре Ушакова слово *тьма* в переносном значении толкуется и как неизвестность. Вот почему главный герой, не видя жизненной перспективы, размышляет: *«В темноту, так в темноту. А что дальше? Не знаю, темно»*. Лексический повтор как средство создания эмотивности налицо. Таким образом, «Тьма» и «Неопределенность» в данном контексте обозначают один и тот же денотат, одно и то же мироощущение, которое можно обозначить как «Состояние безысходности» (заметим, что *тьма* в сознании анкетированных ассоциируется с безысходностью и неопределенность (подробнее см. приложение Б).

В данном фрагменте текста речь идет о внутреннем смятении героя, его духовном надрыве. В одном функционально-семантическом поле (ФСП) интегративно представлены концепты «Тьма» – неизвестность – смятение – смута, которые вне этого контекста относятся к разным ЛСГ. Такого рода интеграции концептов способствует использование автором метафор, производных от лексических репрезентантов базовых концептов. В создаваемом писателем дискурсивном пространстве как вполне мотивированный троп воспринимается метафора *воздух мутно густел*. Являясь однокоренным сло-

ву *смута*, наречие «мутно» органично встраивается в ряд лексических репрезентантов макроконцепта «Тьма». Доминирование упаднических настроений в рассказе, связанное с концентрацией слов с негативной коннотацией (жизнь – «страшная азартная игра», «сумбур», «хаос» и т.д.), дискурсивно расширяет импликационал концепта «Тьма» и наделяет его способностью номинировать соответствующее состояние человека.

Концепт «Свет» в тексте произведения на лексическом уровне представлен менее развернуто, и как ни парадоксально, иногда даже отождествляется с вербализацией концепта «Тьма»: *«Время и пространство слились в одну пеструю грудю теней, мрака и света»*. В таком контексте «Свет» не воспринимается как антитеза концепту «Тьма». Наоборот, смысловые границы между денотативными полюсами двух концептов размываются. Этому способствует создание в данном контексте эффекта неопределенности, достигаемого максимальным ослаблением хронотопических координат. В этом и состоит индивидуально-авторское, новаторская репрезентация бинарного концепта «Свет-Тьма», когда концепты «Свет» и «Тьма» не воспринимаются как оппозиционные.

Слово *свет* в переносном смысле обретает статус символа «разума, просвещения или добра, счастья» (Кузнецов С.А. Современный толковый словарь русского языка), а в целом представлено исключительно в позитивном оценочном ракурсе. Этот уровень концепта хоть и не проявлен в тексте произведения, но подразумевается ввиду стремлений и надежд главного героя: находясь в мире тьмы и ужаса, он непременно стремится в мир гармонии и света, который часто в произведении представлен конкретными существительными: «лампочка», «фонарик». Включая их в контекст своего произведения, Л. Андреев отходит от автологического употребления и лишь единожды связывает их со «светом –надеждой», «светом – целью», «светом – счастьем», которые так и не обрел герой. «Если нашими фонариками не можем осветить всю тьму, так погасим же огни, и все полезем в тьму», – обреченно говорит скрывающийся террорист.

Кроме того, концепт «Свет» в тексте рассказа Л. Андреева «Тьма» сопряжен с образом падшей женщины, что не лишено парадоксальности. Именно она, продающая свою любовь за деньги, нервная и лживая, переворачивает внутренний мир героя. Именно ее автор, используя эпитеты, характеризует как светлую: «Она, светлая и улыбающаяся», «светла была ее улыбка». Но, давая портретную характеристику героине, автор намеренно не только расширяет денотативное пространство слова, но и переворачивает его с плюса на минус. В тексте говорится: «И так светла была ее улыбка, что, казалось, улыбалась сама темнота». Неожиданное, смелое сплетение двух бинарных концептов проявляет всю противоречивость сознания русского человека, стоящего на пути революции и переворота. Важно также отметить, что оппозиция «Свет-Тьма» носит и мифологизированный характер, отражая представления людей и смене дня и ночи, борьбы зла и добра. Примечательно, что события в произведении происходят ночью, что актуализирует смысловую концептов «Ночь» и «Тьма».

Таким образом, в качестве основных средств выражения предметно-понятийного значения концептов «Свет» и «Тьма» нами были рассмотрены слова знаменательной части речи, образованные от слов *свет*, *темный*, *тьма*. «Свет» и «Тьма» – два взаимообусловленных антонимических концепта, составляющие дискурсивно-когнитивную основу и смысловой центр дискурсивного пространства текстов Л. Андреева. В потенциальной сочетаемости языковых репрезентантов концепта «Свет и Тьма» достаточно рельефно проявляются образные, символистические слои этих концептов. Актуализируются они, как правило, с помощью таких средств образной выразительности, как метафора, эпитет, олицетворение. Важно отметить, что темнота часто персонифицируется автором, и герой даже обращается к ней: «*Пей, темнота!*» Основной особенностью реализации в текстах рассказов Л. Андреева бинарного концепта «Свет-Тьма» явилось стирание границ между концептами «Свет» и «Тьма» путём коннотативного интегрирования их в макроконцепт «Смятение».

В декабре 1900 года в газете «Курьер» появляется произведение Л. Андреева «В темную даль». Рассказ строится на традиционном мотиве для русской и зарубежной литературы – *мотив возвращения* в родной дом сына – революционера, которого после отчисления из Технологического института отсутствовал дома в течение семи лет («...только связи отца спасли его от большого наказания. При горячем объяснении с сыном вспыльчивый Александр Антонович ударил его, и в тот же вечер Николай ушел из дому и вернулся только сегодня»). М. Горький отметил в этом рассказе новые для Андреева ноты, свидетельствующие о дальнейшем сближении автора с революционным крылом русского освободительного движения. Действительно, в центре произведения находится образ молодого революционера, черты которого тем не менее не прорисованы конкретно. А. В. Луначарский в статье «О художнике вообще и некоторых художниках в частности» раскритиковал образ революционера Николая в рассказе «В темную даль» за схематизм и абстрактность: «Все черты крупного человека налицо, но чем занимается, что думает, что делает он – не видать» (Русская мысль, 1903, № 2, с. 62). Л. Н. Толстому рассказ Андреева понравился, и он оценил его высшим баллом: «5» (Библиотека Л. Н. Толстого, с. 39)» [Луначарский 1969].

В названии рассказа «В темную даль», где концепт «Тьма» вербализован прилагательным *темный*, проявляется широкая степень обобщенности и абстрактности, а значит, и богатство информативного потенциала языковой единицы. Ввиду высокой повторяемости слова в тексте, оно перестает восприниматься читателем лишь в прямо номинативном значении. На уровне автологического употребления языковых единиц концепт «Тьма» вербализуется посредством концентрации однокоренных слов («тьма» – «полутьма» – «темный» – «темно»), которые рассредоточены по всему тексту. Слово *тьма* в прямом значении, с точки зрения денотации, первоначально воспринимается как темнота, как место, лишенное света, в котором пребывают герои произведения (темные комнаты, темные углы). Однако свою прямономинативную функцию слово *тьма* выполняет только на первый взгляд.

Дело в том, что уже в названии рассказа на эмотивном уровне заложено ощущение неуверенности, страха, безысходности. Герой будто шагает в это лишенное света пространство, которое не имеет границ и пределов. В толковом словаре Ушакова лексему *тьма* в переносном значении толкуется и как неизвестность. Вот почему у главных героев, которые не видят жизненной перспективы, не знают, в каком направлении им идти по жизни, будущее вызывает опасение и подозрение. (« – Скажи отцу, что Николай, мол, Александрович велели кланяться и сказали, что они – ушли. – Куда? – Просто – ушли. Прощай»). Важно, что значение неизвестности, являющееся одним из компонентов концептуального пространства концепта «Тьма», прямономинативно реализуется в тексте частыми повторами синтаксических конструкций, как «не знала, что делать», «не знаю, что из него выйдет», «нельзя было догадаться». Весь мир героям видится будто во тьме, в которой ничего нельзя разглядеть и понять. Отсюда вполне закономерным видится присутствие в тексте концепта «Странность», под которым понимается нечто необычное, не соответствующее норме или ожиданиям, вызывающее недоумение. Таковым является и Николай, который в течение семи лет был вдали от дома, но никто не знает, где конкретно. Примечательно, что лексема *странный* имеет устаревшее значение – ‘странствующий’.

Органично встраивается в концептуальное поле «Тьма» и слова, номинирующие цвета. Художественное пространство текста окрашено в мрачные тона, или даже полутона, преимущественно серые («*пришел он в серый ноябрьский полдень...*»). Коннотация лексемы *серый* отрицательная и связана она с неопределенностью, промежуточным состоянием между добром и злом, неуверенностью и смятением. В таком состоянии находится каждый из героев не только рассказа «В темную даль», но и художественного текста «Тьма»: и напуганный, желающий верить проститутке беглый революционер, и не понимающая доброго слова падшая женщина, приходящая в ярость от того, что с ней вежливы. Сгущает темные краски в произведении «В темную даль» и такая пейзажная деталь, как «плотные тучи», заявленная в самом начале

текста: *«На дворе было холодно, и низко нависшие плотные тучи сеяли дождь, так что, несмотря на большие окна, в высоких комнатах было темно, а в некоторых горел даже огонь»* [Андреев 2010, с. 158].

Кроме лексики, своего рода идиостилевой чертой текстов Леонида Андреева выступают сложноподчиненные предложения с придаточными уступки, которые также создают эффект контрастности и неоднозначности, борьбы и беспокойства:

- *«А под пальто поддувало, а сюртук был широк, и все тело болталось в одежде, как желток в болтне – точно вдруг сразу похудел он. Ладони же рук, **несмотря на холод**, были потные»* (рассказ «Тьма»);

- *«Но раньше я расскажу о доме и о своей жизни среди этих странных и, **несмотря на веселость свою**, крайне неприятных и тяжелых людей»* (рассказ «Он»);

- *«Да, **несмотря на свою почтительность, несмотря на то, что он доставлял мне хлопот меньше, чем какой-либо из моих учеников**, настолько мало, что как будто его самого не было и совсем, он мне не нравился»* (рассказ «Он»);

- *«В жизни моей я испытал много тяжелого, видел своими глазами смерть горячо любимого отца, не раз думал, **несмотря на свою молодость, что сердце может не выдержать и разорвется от печали и горя**, но такой тоски я даже не мог представить себе до этой ночи, до первого прикосновения к моему лбу этой холодной и тяжелой руки»* (рассказ «Он»).

Несложно заметить, что доминирование упаднических настроений в рассказе связано не только с уступительными (контрастными) конструкциями, но в большей степени с высокой концентрацией слов с негативной коннотацией («смерть», «страх», «кошмар», «ужас», «зловещая даль»). Это дискурсивно расширяет импликационал слова *тьма* и наделяет его способностью номинировать соответствующее состояние человека.

Проведенный анализ показал, что «Тьма» – концепт отрицательной коннотации, восходящий к временам Золотой Орды и составляющий дискур-

сивно-когнитивную основу, и смысловой центр дискурсивного пространства текстов Л. Андреева. В потенциальной сочетаемости языковых репрезентантов концепта «Тьма» достаточно рельефно проявляются его образные, символистические слои. Актуализируются они, как правило, с помощью таких средств выразительности, как повтор и эпитет («темная зловещая даль»), но в анализируемом нами рассказе чаще всего употребляются автологически (*темные глаза, темный комнаты, темные впадины подмышек*). Основной особенностью реализации в текстах рассказов Л. Андреева концепта «Тьма» явилось стирание границ между концептами «Тьма», «Страх», «Неопределенность», «Смута», «Ужас» путём коннотативного интегрирования их в макроконцепт «Свет-Тьма».

Примечательно, что бинарный концепт «Свет-Тьма» связан и с концептом «Рок». Приведем пример из рассказа «Бездна», трагичность и абсурдность финала которого доведена до предела: оскверненную пьяными хулиганами почти бездыханную девушку следом насилует влюбленный в нее друг: «Ему показалось, что губы девушки дрогнули. На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним *черную бездну*. И *черная бездна* поглотила его». Колорема *черный* в сочетании с лексемой *сверкающий* (несколько связанной с колоремой *золотой* и следующим далее в тексте прилагательным *огненный*) отрицательно окрашенной лексемой *ужас* и атрибутивом *огненный*, отсылающим читателя к Библии (*гуена огненная*), становятся одновременно средством экспликации двух концептов – бинарного концепта «Свет-Тьма» и концепта «Грех», переходящих друг в друга и образующих мощный идейный импульс. Свет нежных первых чувств студента перекрывается бездной темных животных чувств, обуздать которые не в силах даже любовь.

В рассказе «Бездна» лексема *тьма* употребляется 18 раз, и такая высокая ее концентрация создает эффект того неотвратимого и рокового, что должно было случиться с героями. Молодые люди идут во тьму, которая на-

стигает их (*«темная туча уже расплзлась по небу, и наступила темная, тихая ночь»*).

Для идиостиля Л. Андреева характерна индивидуально-авторская экспликация бинарного концепта «Свет-Тьма» посредством мифологемы «черная бездна», своими корнями уходящая в библейский текст, вопросы мироздания и космогонии. Мифологема – в текстах Л. Андреева – это не просто фрагмент известного мифа, а самостоятельный авторский образ, воссоздаваемый на дискурсивной базе традиционной лингвокультуры, остовом которой служат древние мифологические представления, о которых емко пишет П.Н. Толстогузов: «доктринальное содержание бездны – утверждение непознаваемых глубин сущего и выражающей эти глубины смысловой темноты (бездна безымянна и безмолвна, а если она в поэтически экспрессивном облике получает имя и начинает звучать, то это темное имя и нечленораздельный звук – стон, вой, рыдание и т. п.). Как идея и образ бездна постулируется двумя основополагающими и в смысловом отношении противоположными моментами: предельной фундаментальностью и столь же предельной негативностью, инаковостью» [Толстогузов 2008, с.19]. Возможно, в этой антиномии и скрывается широкий метафорический потенциал лексем *тьма* и *бездна*, которые у Л. Андреева всегда сопряжены со светом и надеждой на избавление от мук. Так и Василий Фивейский, герой одноименного произведения, уходя от домашнего разлада и семейного горя, идет в темноту, и взгляд его устремляется в бездну: *«Шел он медленно и спокойно, тяжелым и мертвым шагом глубокой думы, и тьма разбегалась перед ним, длинными тенями забегала сзади и лукаво кралась по пятам. Лицо его ярко белело под светом лампы, и глаза пристально смотрели вперед, далеко вперед, в самую глубину бездонного пространства, – пока медленно и тяжело переступали ноги»*.

Таким образом, используя нетрадиционные средства вербализации бинарного концепта Л. Андреев актуализирует его ассоциативно-образный потенциал. К таким средствам средствам можно отнести и неопределенные ме-

стоимения, которые выполняют функцию *имплицитных наименований* бинарного концепта «Свет-Тьма».

Понятия *имплицитность* / *имплицитный* – ‘скрытый, неявный, подразумеваемый’, восходящие к концепции И.Р. Гальперина, разделяют информацию художественного текста на два типа: содержательно-концептуальную (эксплицитную) и содержательно-подтекстовую (имплицитную). Тексты рассказов Л. Андреева отличаются высокоорганизованной, многослойной и сложной структурой, обладающей такими фундаментальными свойствами, как информативность, когнитивность, коннотативность, интонация и коммуникативность. В словотворчестве Л. Андреева имплицитное содержание текста служит источником образования новых речевых смыслов вообще и неопределенных местоимений в частности. Таким образом, неопределенные местоимения вносят свою лепту в выражение смысловой имплицитности.

Традиционно к неопределенным местоимениям относят следующие: *некто, нечто, кто-то, что-то, кто-либо* и т.п. Чаще всего они репрезентируются на уровне автологического употребления (то есть на уровне употребления слов в прямом значении). Например, *Он всех любил и всех жалел и что-то говорил себе под нос...* («Кусака»). Кроме того, неопределенное местоимение *что-то*, в рассказах «Кусака», «Город», «Так было», «Вор», «Христиане» актуализирует все пять указанных в словаре значений: 1. Какой-то объект, неопределенная вещь (*В траве шурило что-то невидимое, маленькое*); 2. В некоторой степени, слегка, отчасти (*Было в этом многолюдии и громадности что-то упорное, непобедимое и равнодушно-жестокое*). 3. Почему-то, неясно как или почему (*Я что-то не припомню = я почему-то не припомню*). 4. Обозначение приблизительности (*В сплошном мраке стены вдруг вспыхнул огонь и погас – что-то похожее на сигнал*). 5. Выражение неуверенности, сомнения, необъяснимости (*Тут есть что-то ненормальное*). Это примеры реализации лишь узуального значения неопределенных местоимений. Однако в текстах других рассказов Л. Андреева («В темную даль» (1900), «Стена» (1901 год), «Бездна» (1902), «Красный смех»

(1904), «Губернатор» (1905), «Тьма» (1907), неопределенные местоимения активно участвуют в порождении имплицитных смыслов, что позволяет им выступать репрезентантами специфических для творчества Л. Андреева художественных концептов. Такими концептами выступают «Тьма», «Смятение» и «Неопределенность». Это становится возможным прежде всего из-за «семантической исключительности» неопределенных местоимений [Голуб 2001], которая выражается в том, что их значения никогда до конца в тексте не конкретизируются (*Были красивы и темные глаза, хотя во взгляде их было что-то слишком неподвижное* («Тьма»); *В скулах у него что-то двигалось...* («Красный смех»); *Было в нем что-то странное, не поддающееся определению* («В темную даль»).

Уже из приведенных примеров видно, что функция неопределенных местоимений сводится к субъективации авторского повествования и отдалению описываемых событий и явлений [Голуб 2001]. Отсюда – широкая степень обобщенности и абстрактности, а значит, и богатство информативного потенциала неопределенных местоимений – репрезентантов концепта «Тьма». Обобщенность и широта информативного потенциала позволила автору использовать в качестве названия рассказа концепт «Тьма». В его основе лежит мотив встречи девушки легкого поведения со скрывающимся террористом, который в результате диалогов с ней начинает сомневаться в правильности выбранного им жизненного пути: *Что-то произошло неожиданное и грозное. Что-то большое и важное случилось, пока он спал, – он понял это сразу, еще не проснувшись как следует....* Регулярное повторение неопределенных местоимений (как в нашем примере) заставляет усомниться в достоверности информации, настолько абстрактным представляется скрытое в них значение. Важно, что неопределенное местоимение «что-то» в данном контексте связано с безуспешной попыткой автора объяснить, охарактеризовать психическое состояние героя, находящегося в сложной ситуации выбора: быть революционером, террористом или не быть: *Пил он много, но не хмелел, а что-то другое происходило в нем....* В этом фрагменте неопреде-

ленным местоимением **что-то** подчеркивают смятение главного героя. Кстати в этом рассказе доминирующим является концепт «Тьма», который ассоциируется с неизвестностью и неопределенностью. Такое авторское представление концепта «Тьма» ориентировано на употребление репрезентирующих его слов в переносном значении, указанном в Толковом словаре Д.Н. Ушакова. Такая словесная репрезентация концепта «Тьма» подтверждается словами героя, который не видит жизненной перспективы: «В темноту, так в темноту. А что дальше? Не знаю, темно». Повтор лексемы **тьма** используется для выражения эмотивного слоя концепта. Семантические элементы концепта определяют денотативные семы в семантике слов, репрезентирующих этот концепт. Тем самым неопределенность главного героя, его смятение порождает «состояние безысходности». В одной лексико-семантической группе слов, актуализирующих концепт, «Тьма» оказываются такие его смысловые элементы, как ‘неизвестность’, ‘смятение’, ‘смута’, которые вне этого контекста относятся к разным ЛСГ.

Неопределенные местоимения способны выражать драматичность и напряженность текстов Л. Андреева. Это особенно явно просматривается в рассказе «Красный смех», который отмечен ослаблением фабульных связей и построен в духе модернизма как хаотичный, не всегда понятный поток мыслей главного героя, литератора, который призван в действующую армию.

Отсутствие содержательной конкретизации неопределенных местоимений в контексте способствует развитию у них разнообразных оценочных значений. Чаще всего они получают негативную окраску: *Губы его дергались, слясь выговорить слово, и в то же мгновение произошло **что-то** непонятное, чудовищное, сверхъестественное. В правую щеку мне дунуло теплым ветром, сильно качнуло меня – и только, а перед моими глазами на месте бледного лица было **что-то** короткое, тупое, красное, и оттуда лила кровь, словно из откупоренной бутылки, как их рисуют на плохих вывесках. И в этом коротком, красном, текущем продолжалась еще **какая-то** улыбка, беззубый смех – красный смех.*

Итак, в избранном направлении нами были проанализированы тексты рассказов Л. Андреева с 1900 по 1907 год. Следует отметить высокую степень частотности употребления неопределенных местоимений как на уровне автологического употребления слов, так и на уровне имплицитных смыслов. Нам удалось прийти к выводу, что неопределенные местоимения в рассказах Л. Андреева выступают в качестве репрезентантов концепта «Свет-Тьма» и наделены способностью указывать на состояние напряженности, смятения и неопределенности.

Исследование художественного бинарного концепта «Свет-Тьма» позволяет затронуть многие актуальные для современной лингвистики проблемы: вопросы взаимосвязи языка и мышления, саморазвития языка, континуальности в языке, типологии концептов, текстопорождающей функции бинарного художественного концепта и др. Когнитивный подход, дает возможность по-новому посмотреть на явление антонимии: как на диалектику противоположностей, существующую в сознании человека. «Свет» и «Тьма» рассматриваются в работе не как два антонимических универсальных концепта, получившие преломление в языке в виде двух вербальных миров – мира Света и мира Тьмы, – а как образовавшийся путем интеграции единый бинарный концепт «Свет-Тьма». Объяснить это можно не только ментальной значимостью двух взаимодополняющих элементов сознания, но и тем, что в личностном бытии Л. Андреева свет не мыслим без тьмы, как тьма не мыслима без света. Более того, Л. Андреев хоть и вербализует «Свет» и «Тьму» антонимичными лексическими средствами, не противопоставляет одно другому, так как, образно говоря, его свет темен на столько, на сколько светла тьма.

Ввиду того, что бинарный концепт «Свет-Тьма» является текстообразующим в художественной картине мира Л. Андреева, это когнитивное образование бицентрической структуры можно отнести к разряду художественных, так как он соответствует всем признакам концепта такого типа (подробнее см. гл. 1.2.). «Свет-Тьма» в семантике основных имен концепта, deriva-

тов имен, словосочетаний, а также в сочетаемости вербальных представителей данных концептов отражают представления людей о свете и тьме. Л. Андреев, с одной стороны, идет по традиционному пути экспликации бинарного концепта «Свет-Тьма»:

1. Соотносит эти языковые единицы с социальными процессами (борьба светлого, просвещенного класса с темным, необразованным; «Тьма», «В темную даль», «Бездна», «На реке», «Губернатор»).

2. Концепт «Свет-Тьма» соотносится с образно-ценностным восприятием мифологем «Рай» и «Ад» («Жизнь Василия Фивейского»).

3. Смысловое поле бинарного концепта «Свет-Тьма» такие субконцепты, как «Безысходность», «Страх», «Смятение» («Жизнь Василия Фивейского», «Бездна», «Стена»).

4. Л. Андреев традиционно воспринимает смену дня и ночи как борьбу тьмы и света.

5. Бинарный концепт «Свет-Тьма» отражает цикличность жизни человека, которая проявляется в движении от жизни к смерти, то есть от света к тьме («Жизнь Василия Фивейского», «Губернатор»). В свете такой когнитивной параллели (жизнь-свет/смерть-тьма) нельзя не сказать, что неопределенные местоимения выступают в роли имплицитных средств вербализации и концепта биполярного типа «Жизнь/Смерть». Так, в повести «Губернатор», образ «кого-то темного» становится символом смерти, которая находится в руках неведомых сил.

Все это позволило нам отнести художественный бинарный концепт к разряду общехудожественных, так как средства его экспликации схожи для большего числа писателей (антонимичные лексические средства: радость – горе, ад – рай, жизнь – смерть, уверенность – смятение и др.). Более того, это соответствует традиционному авторскому восприятию, что подтверждается опросом (см. в приложении Б). Однако Л. Андреев не воспринимает свет как оппозицию, острую противоположность. Свет и тьма – это две взаимодополняющие части одного целого (такое понимание света не характерно для язы-

ковой картины мира русского человека). Именно эти наблюдения и позволили нам выявить особый вид бинарного концепта: это не два противоположных концепта в их смысловом единстве, а единый художественный концепт энантиосемического характера.

Будучи универсально важными для языкового коллектива концептами, «Свет» и «Тьма» не только создают свои образы, но и выступают носителями глубокого символического смысла, возвышая эти образы до символов и перенося их в разные важные сферы жизни человека. Это подтверждается тем, что в ходе исследования был отмечен высокий уровень образного потенциала и языковой сочетаемости репрезентантов концепта. Основные способы вербализации художественного бинарного концепта – средства образной выразительности. Так, бинарный концепт «Свет-Тьма» репрезентируется посредством метафор, эпитетов, олицетворений (более того тьма у Л. Андреева персонифицирована), фразеологизмов, метонимий («*три пары глаз темнели*» (рассказ «Бездна»), слов-номинантов цвета (*черный, серый*). Интересным является и то, что лексемы *тьма* и *свет* выступают в атрибутивном значении при описании либо внешности человека, либо его внутреннего мира, либо картин природы, сопряженных с состоянием героя.

Дискурсивная природа художественного бинарного концепта «Свет-Тьма» зиждется на дуалистическом видении мира Л. Андреевым, его глубоким психологическим надломом, борьбой, которую он вел не столько с миром, сколько с собой. Утверждая идеалы праведной христианской жизни, по-своему интерпретируя библейские сюжеты, а порой и вовсе рискуя утверждать, что призывы к Богу враждебны человеку, Л. Андреев прибегает к контрасту, порождающему бинарный концепт как когнитивную модель художественного познания мира. Бинарный концепт в художественном мире Л. Андреева являет собой триединую констелляцию трех смысловых линий – композиционной, образной и смыслообразующей, предопределяющую лингво-поэтическую доминанту ментальной оппозиции «Свет»/ «Тьма» – «Добро» / «Зло».

2.4. Лексико-фразеологическая репрезентация художественного биполярного концепта «Вера/Неверие»

Когнитивно-культурологическое своеобразие художественного дискурса Л. Андреева предопределяется биполярностью его концептосферы. Основным средством раскрытия данного утверждения служит анализ содержания биполярных текстообразующих концептов. Природа и сущность данного вида художественного концепта отражается в его энантиосемическом смысловом содержании. Так, макроконцепт «Вера» связан с внутренним противопоставлением концептов «Жизнь», «Судьба» и «Рок».

Понятийный слой концепта «Вера» объективирован в словаре Д.Н. Ушакова как 'состояние сознания верующего' и 'убеждение в реальном существовании предметов религии или фантазии, а также в истинности того, что не доказано с несомненностью'. Когнитивно-дискурсивный взгляд на феномен Веры позволяет расширить понимание этой базовой для сознания русского человека константы. Об этом говорят результаты ассоциативного эксперимента, в котором приняли участие 75 респондентов в возрасте от 29 до 46 лет. Из них 82% в качестве ассоциатов Веры назвали добро, свет, будущее, доверие, поддержку. Таким образом, концепт «Вера» не только эксплицирует факт определения себя по отношению к Богу, но по сути своей закрепляет в слове и образе мышления акт самоопределения в мире.

Для биполярного концепта «Жизнь» как идиостилевого маркера дискурса Л. Андреева характерна когнитивно-текстуальная оксюморонность, поскольку воплощает взращённую на коллизиях начала XX века идею о бренности человека и его ничтожности перед лицом Вселенной. Когнитивно-текстуальная оксюморонность определяет своеобразие речевой архитектоники языковой личности писателя, в которой воплотилсяokkaзионально-вербализованный дух эпохи: концентрированное выражение противоречий, чаяния новых катастроф и мировоззренческих сдвигов.

Концепт «Жизнь» выступает в качестве ядра оппозитивного дискурса текстов Л. Андреева. Дух экзистенциализма, захвативший сознание Л. Андреева, делает концепты «Судьба» и «Рок» конкретизаторами мегаконцепта – «Жизнь». «Толковый словарь русского языка» Д.Н. Ушакова раскрывает многозначную сущность слова *жизнь*, которое предполагает действительное, физическое существование человека и всего с ним связанного. Всё это делает макроконцепт «Жизнь» культурно маркированным, поскольку его важнейшим православно-смысловым компонентом в повести выступает концепт «Вера». Это делает макроконцепт «Жизнь» идиостилевым маркером Л. Андреева, так как в дискурсах других авторов, рассматривавших это макроконцепт, данный компонент культурно маркированным не является. Кроме того, художественный концепт «Жизнь» в идостиле Л. Андреева вербализуется не тривиально: лексемами отрицательной коннотации, что противоречит православному восприятию дарованной Богом жизни. Такой лексемой в андреевской репрезентации концепта «Жизнь» трижды выступает лексема *рок*. Она чаще всего встречается в составе подчинительных образных словосочетаний, два из которых тождественны: *суровый и загадочный рок* к концу повествования превращается в *жестокый и загадочный*. Словарь Д.Н. Ушакова трактует *рок* как судьбу, стечение обстоятельств. Однако в языковом сознании носителей русского языка эти совпадающие по денотату слова не синонимичны, о чем свидетельствуют статистические данные, полученные в ходе свободного ассоциативного эксперимента по восприятию лексем *рок* и *судьба*, в котором приняли участие прочитавших повесть 75 респондентов в возрасте от 29 до 46 лет (См. Таблицу 6).

Таблица 6. Результаты ассоциативного эксперимента по восприятию лексем *рок* и *судьба*

Ассоциат		Слово- стимул «рок»	Слово- стимул «судьба»
Отрицательная коннотация	Предопределенность/ предначертанность	74	74
	Беда	68	11
	Горе	73	0
	Потусторонний мир	8	14
	Неведомые силы	34	2
	Случай (несчастный)	47	3
	Страх	63	0
	Темнота	29	0
	Участь	52	70
	Жребий	13	28
	Безысходность	65	9
	Крест = бремя	54	39
	Тьма	51	0
	Слезы	30	4
	Гром	1	0
	Трагизм	33	0
	Неизбежность	32	68
	Сумма	727	332
Положитель-	Небо	4	67
	Бог	1	41
	Вера	0	11
	Фортуна	0	39

	Везение	0	41
	Счастье	0	21
	Будущее	0	73
	Удача	0	32
	Любовь	0	19
	Сумма	5	344
Нейтральная коннотация	Линия	0	60
	Ладонь	0	31
	Путь	0	42
	Предсказание	0	32
	Музыка	73	0
	Рок-н-ролл	51	0
	Сумма	124	165

Судьба, как вытекает из обобщения данных проведенного эксперимента, показавшего особенности отображение этого концепта в сознании читателя, может быть разной: благосклонной и недоброжелательной. *Рок* – всегда враждебный. Ср. фразеологизм *злой рок*.

Семантика лексем *судьба* и *рок* имеет глубокие мифологические архетипы. Еще в древности люди подметили, что век у всякого человека складывается весьма своеобразно, не похоже на других. Обычно столь таинственное явление приписывали богам. Греки, например, полагали, что по жизни их за руку ведут три сестры Мойры: богини судьбы; символы рождения, жизни и смерти; прошлого, настоящего и будущего. Две из них, как полагали древние, благосклонны к человеку, а третья представлялась злой и жестокой, поскольку была способна прервать человеческую жизнь. Художники изображали их в триедином лунном облике в виде прядильщиц, вьющими нити наших судеб. Нить в этом контексте символизирует человеческую судьбу, то, что связывает Вселенную воедино, и из чего она соткана. Отсюда русский фразеологизм *нить жизни*.

Каждая из сестер (Лхесис, Клото и Атропос) отвечала за определенный участок этой непростой работы. Первая из сестер отвечала предшествующую изготовлению нити работу: за жребий – предначертание жизненного пути еще до рождения. Ср.: фразеологизмы *жребий брошен, жребий судьбы, слепой жребий, тянуть жребий*. У одних жребий вел к безбедной жизни, других приводил к славе. Однако большинство людей обрекал на тяжкую, трудную долю. В руках Лхесис гранитное веретено – не только приспособление для прядения, но и средство, с помощью которого каждому выделялся положенный кусочек нити – судьбы измерительный прибор. Его вращение символизирует движение Вселенной, прядение и ткачество – женское начало, программирующее человеческую судьбу.

После появления на свет человека сопровождала уже другая сестра по имени Клото. На редких изображениях она выглядит в образе пожилой женщины, изготавливающей на старой прялке шерстяную (обычно кривую, неровную, серую, непрочную) нить жизни. Ср.: *нить Ариадны, нить жизни, красная нить, потерять нить разговора; вытянуться в нитку; шито белыми нитками; на ниточке (висеть)*.

Контроль над этим процессом осуществляла третья сестра – Атропос, чтобы никто из смертных не получил лишнего. Поэтому в её руках книга и ножницы. В книгу жизни она записывает свои наблюдения за каждым из живущих, записывает в свою книгу все, что с ним случается, оценивая при этом его поступки. Ножницы служили не только средством ограничения, но и инструментом Смерти. Последнее вызывало у людей особый трепет, поскольку считалось, что третья сестра вольна в любой момент перерезать нить судьбы, оборвать нить жизни. Проявит человек непокорность, совершит ошибку – и она тут же предпримет решительный шаг: прекратит его земное бытие. Ср.: *Оборвать последнюю ниточку, оборвать нить жизни*.

В других культурах считалось: человеческой судьбой управляют довлеющие над ними неведомые силы. Они-то и вызывали у людей неодолимый страх, поскольку человек не в состоянии ни избавиться, ни повлиять на то,

что предначертано, было невозможным. Да и в наше время существует мнение, что судьба каждого человека предначертана еще до рождения и от его воли не зависит. Такая неведомая сила называется *роком*. Лексема эта праславянского происхождения: **rokъ* – ‘срок’. Она связана со словоформой *реку* (1 лицо общеславянского глагола **rekti* – ‘говорить’). Буквально слово означало ‘то, что предречено’. Иначе говоря, *рок* – дериват (с перегласовкой *e/o*) от **rekti*. Таким же производным от этого глагола является имя существительное *речь*. Это свидетельствует о его принадлежности к ЛСГ говорения: **rekti* – ‘говорить’ > предназначать, обречать, осуждать; **rokъ* – «предсказанное». Кстати, и латинская лексема *fatum* – ‘судьба’ также является отглагольным образованием от *fāri* – ‘говорить’. Отсюда *fābula* – ‘молва, толки’ [Schrader 1917–1929, с. 292].

Итак, лексемы *рок* и *судьба* в повести «Жизнь Василия Фивейского» являются даже не текстуальными, а, если можно так выразиться, парадоксальными синонимами. Их противоречащая здравому смыслу синонимичность выстраивается на противоположной коннотации. Синонимизируются они в силу своего смыслового родства: обе лексемы являются репрезентантами метафизических феноменов «Рок» и «Судьба» – субконцептов одного и того же макроконцепта «Жизнь», который содержит идею о предопределенности человеческого существования («*Один он был затерянный среди чистых колосьев, перед лицом высокого пламенного неба*») [Андреев 2010, с. 157]. Олицетворение неба, образ которого неразрывно связан с концептом «Вера», усиливает ощущение вмешательства в жизнь Василия неведомых, потусторонних, божественных сил. К тому же они ему неподвластны, от них избавиться он не может. Эта коммуникативно-прагматическая аура концепта «Вера» делает его в художественной картине мира Л. Андреева универсальным и базисным.

В 1907 году Л. Андреев создает повесть «Иуда Искариот», в основе которой лежит преломление Библейского сюжета. Более того, уже само название повести указывает на присутствие в художественном тексте христиан-

ских мотивов (интересно, что сама Библия является образцом текста, построенного по принципу контраста и исследовалась с этой точки зрения А.В. Ильченко) [Ильченко 2008]

Проведенное нами анкетирование показало, что в сознании человека собственное имя существительное Иуда вызывает устойчивый для большинства носителей русского языка ряд ассоциируемых концептов: «Иуда» – «предательство» – «малодушие» – «жадность» – «кровь» – «смерть» – «пропасть». Лексемы, вербализующие эти концепты, как убеждает контекстуальный анализ, органично включаются в лексико-семантическую группу «Зло». Концепт «Иуда», являясь для европейцев общекультурным, представлен Л. Андреевым традиционно. Встречаясь в анализируемом тексте аж 21 раз, он актуализируется исключительно в образе предателя. Народ так характеризует его: «злой, как... бес». Включение в сравнительный оборот сразу двух слов резко отрицательной коннотации усиливает негативную оценочность концепта «Иуда», который и видом своим «безобразнее всех жителей Иудеи». Важной составляющей внешнего облика Иуды становится характеристика его взгляда – «ЗЛОбный». Казалось бы, Л. Андреев традиционно включает в одну тематическую группу имя Иуды, номинативы зло и ложь. Однако неслучайно на протяжении всего текста рядом с образом худшего из всех людей стоит образ Христа как символ добра и веры. Анхель де Куатьэ в прологе к одной из своих книг пишет: «Иуда Искарот» Леонида Андреева – одно из величайших произведений русской и мировой литературы. Оно обращено к человеку. Оно заставляет задуматься – о том, что такое истинная любовь, подлинная вера и страх смерти. Леонид Андреев словно бы спрашивает – ничего ли мы здесь не путаем? Не прячется ли за нашей верой страх смерти? И много ли веры в нашей любви?»

Действительно, Л. Андреев то и дело заставляет сомневаться читателя, заставляет поверить в то, что концепт «Иуда» буквально вылит из контраста. Он трагичен, жалок и, как ни странно,... честен. Создавая речевой портрет героя, писатель неустанно подчёркивает его «злословную» речь («С той же

странной злобою Искарриот бросил отрывисто и резко: «Люблю»). Некоторые контексты предполагают связь злословия с ложью, которая действительно сопровождает Иуду на протяжении всего текста, но вдруг резко сменяется правдой в конце второй главы. Традиционно образу Иуды противопоставлен образ Христа, но в анализируемой нами повести Иуда противопоставляется не только добру, правде и вере, но и... самой лжи. Не правда ли неожиданный культурно-прагматический поворот в создании всей концептосферы художественного текста? Он как раз и порождает главную научную интригу.

С.А. Станиславская справедливо заметила, что контраст функционирует «как один из видов семантико-стилистической организации ... текста» и «находит свое выражение в системе разноуровневых оппозиций» [Станиславская 2001, с. 5]. Прежде всего, универсальной синтаксической моделью, с помощью которой Л. Андреев реализует контрастность образа Предателя и Спасителя становятся в тексте повести Л. Андреева сложносочиненные предложения с противительными союзами. Ср.: «Ученики волновались и сдержанно роптали, а он решительно принял Иуду и включил его в круг избранных», «Ученики волновались и сдержанно роптали, а он сидел тихо...» [Андреев 2010, с. 117]. Кроме того, средством связи многих предложений становится союз «а», словно усилия разрыв между двумя и так диаметрально противоположными краями одной диады. Но парадокс Л. Андреева заключается в том, что ложь Иуды – вовсе не ложь, а выдумка больного воображения. Не случайно словами, обозначающими один денотат, становятся речевые синонимы ложь и сказка. В сознании невольно возникает всем известная пословица: «Сказка – ложь, да в ней намек». Вот и ложь Иуды контекстуально воспринимается как намек на всеобщую низость и подлость, которой сначала и не веришь вовсе: «По рассказам Иуды выходило так, будто он знает всех людей, и каждый человек, которого он знает, совершил в своей жизни какой-нибудь дурной поступок или даже преступление». Но вдруг в конце второй главы оказывается, что ложь Иуды – правда. Оказывается, что люди, которых характеризуют такие лексемы, как «радость», «внимание» и даже

«любовь», посмели назвать Иисуса вором и обманщиком. И теперь уже негативные атрибуты по отношению к народу звучат из уст Фомы: концепт «любовь» противопоставляется «злости», «вера» – «камню» («...люди... встречали Христа и его друзей, окружали их вниманием и любовью и становились верующими» – «Это были люди злые и глупые, и на камень упало семя твоих слов»). Правда Иуды всегда сходит на нет, она то и дело сталкивается с «острыми шипами». Метафорически Л. Андреев устами самого Иуды сравнивает Христа с прекрасной розой, которая не нежна лишь для Иуды. Неужели писатель посмел обвинить самого Спасителя в предательстве Иуды? Любопытно, что Л. Андреев создает контрастные образы Иуды и Христа, но не Иуды и его учеников. Если взгляд Иуды «злобен», то и взгляд учеников Христа – «недружелюбен». Получается, что в дискурсивном пространстве текста Л. Андреева окказиональным становится противопоставление учеников Христа с самим Христом.

С.А. Станиславская выделила два типа контраста:

- лексико-семантический (он представлен в тексте повести Л. Андреева на уровне речевого антонимирования лексических единиц);
- стилистический контраст (соединение стилистически разноплановых единиц) [Станиславская 2001].

Говоря о тексте повести «Иуда Искариот» возникает необходимость выделить особый тип контраста – концептуально-дискурсивный, который выстраивается на противоречивости взглядов писателя, состоящей в художественном сопряжении культурно-религиозной антитезы – соединении несовместимых концептов («вера» + «Иуда»). Такой тип контрастности художественных концептов переносит дискурсивный контекст повести в область непостижимых метафизических категорий, воплощаемых в тексте через так называемый когнитивный диссонанс, воплощаемый в экспрессивном столкновении не только антонимичных слов и синтаксических моделей, но и противопоставленных художественных концептов, образующих конструктивные слоты целостного художественного фрейма. Слоты в составе художественно-

го фрейма представляют собой когерентные (сопряженные) позиции «участников» дискурсивной ситуации. Благодаря такому дискурсивному механизму когнитивный диссонанс перерастает из разрушительного противоречия в целостное и гармоничное словесно-художественное полотно, которым является и фреймовая структура повести «Жизнь Василия Фивейского», отмеченной богоборческими настроениями. Textoобразующим художественным средством в произведении является биполярный концепт «Вера/Неверие», содержание которого раскрывается в образной системе текста, центральное место в которой занимает священник Василий Фивейский, поступки которого заставляют читателя задуматься о вере истинной и вере ложной, фанатично неистовой. Дискурсивное пространство повести встроено в православный контекст, так как ключевое коммуникативное событие (чередa бед, страданий, с которыми сталкивается служитель Бога Василий) содержит аллюзию на древний сюжет книги Иова, идея которого состоит в безусловном смирении верующего перед лицом судьбы и божественных сил, в способности не поддавать аналитике и истолкованию действия всевышнего. Поступки же андреевского героя противоречат этой христианской концепции: он бунтует, требует у Бога объяснений причин своей горестной судьбы (*«Так зачем же я верил? Так зачем же ты дал мне любовь к людям и жалость - чтобы посмеяться надо мною? Так зачем же всю жизнь мою ты держал меня в плену в рабстве, в оковах? Ни мысли свободной! Ни чувства! Ни вздоха! Все одним тобою, все для тебя. Один ты!»*), ждет чуда как награду за свою слепую веру (*«Ну, явись же - я жду!»*). Такой художественный ход Л. Андреева деформирует культурно-маркированный образно-ассоциативный слой концепта «Вера», связанный с предметно-чувственным представлением православных о правильности свершаемой Божьей воли, стирает границы концептов «Вера» и «Неверие» и стимулирует контаминацию их смыслов.

Для Василия Фивейского вера в начале жизненного пути была той силой, которая укрепляла его дух, несмотря на испытания, выпавшие на долю его семьи. Пусть отношения с прихожанами не всегда складывались любовно

(что тоже противоречит образу жизни священника и вносит свою лепту с разрушение образно-ассоциативного и оценочного слоев концепта «Вера»: *«О. Василия не любил никто»*), все-таки отец Василий был человеком с незлобивой душой. Однако читатель становится свидетелем того, как несчастья, обрушившиеся на его семью, постепенно убивают его веру, хотя он со всей силою души старается сохранить внутреннюю твердость и преданность Богу, справляясь с его суровым промыслом: *«А вернувшись домой, снова, хворостинка за хворостинкой, принялся восстанавливать свой разрушенный муравейник: наблюдал, как доили коров, сам расчесал угрюмой Насте длинные жесткие волосы и, несмотря на поздний час, поехал за десять верст к земскому врачу посоветоваться о болезни жены»*.

Вера отца Василия основательно подрывается именно в тот момент, когда в первый раз увидел пьяную жену, когда он *«весь сжался и захохотал тихим, бессмысленным хохотком»*. Этот смех противоречит канонам православной веры, что дает нам понять: с этого момента священник утрачивает веру в целительную силу божественного вмешательства, в возрождение его семьи. В русской народной традиции смех ассоциируется с освобождением от грусти и отчаяния, радостью, однако «хохоток» отца Василия свидетельствует о тяжелом духовном состоянии, внутреннем надрыве. Фивейский пытается противостоять терзающим его душу черным мыслям. Он в одиночестве выходит в поле и произносит «молитвенный вопль так безумно похожий на вызов»: *«Я - верю»*. Удивительно, что полная твердости установка, адресованная самому себе, звучит в контексте повести так неубедительно, что приобретает оттенок бессмысленной попытки обмануть себя. Это проявляется и в построенном по принципу психологизма фрагменте: *«...скрипнув зубами, поп с силою развел их, - и с этим движением уст его, похожим на судорожную зевоту, прозвучали громкие, отчетливые слова»*. Так начинается тягостная духовная борьба в душе отца Василия и отчуждение его от основы прежней жизни - веры в силу христианской религии. Разрушению понятийного слоя концепта «Вера» и его интеграции с концептом «Неверие» способ-

ствуется и другая поведенческая деталь священника – неспособность противостоять плотской страсти измученной страданием жены. И здесь Л. Андреев идет дальше: он, действительно, превращает Бога в глазах своих героев и читателей в безжалостного судью, который посылает отцу Василию в знак своего неодобрения больного ребенка, зачатого в пьяном безумии. Библейский сюжет о чудесном воскресении обретает в произведении обратное оценочное звучание: рождение ребенка – это вовсе не чудесное знамение, не божественный дар. Наоборот, появление на свет существа без разума и мысли будет продолжать мучения Фивейского и его жены. Новорожденный, названный Василием, является символом духовной гибели семьи и входит в образно-оценочный слой биполярного концепта «Вера/Неверие». Вновь и вновь оказываются обманутыми надежды и грезы священника, потерял смысл жизни, и в этот драматический момент звучит голос попа, *«надломленный, придуренный и глухой, как стон самой великой бесприютности»*: «Я - верю».

Все, чему Василий Фивейский посвятил свою жизнь, оказалось призрачным, ложным и ненадежным. Ему кажется, что страдает он во имя людей, их счастья и благополучия. Его не устраивает мир, где страдают все и ждут благословения Всевышнего слепо и безропотно, не пытаясь найти истину, объединяющую небо и землю. И в итоге Василий в тяжелую, предсмертную минуту жизни остается один, потому что люди, испуганные его безумием и кощунством, бегут из храма.

В заключении повести мотив одиночества человека перед Вселенной принимает всеобъемлющее значение, становится ведущей в круге других проблем. Василий Фивейский умер в трех верстах от села, но «в своей позе сохранил он стремительность бега <... > – как будто и мертвый продолжал он бежать». Именно в том, что Василий Фивейским всей своей жизнью отрицает присутствие Бога на земле, и определяется биполярность художественного концепта «Вера/Неверие», содержание которого связано со сложным и противоречивым отношением писателя к Богу.

2.5. Бинарные и биполярные концепты – дискурсообразующие слоты текстов Л. Андреева

Бинарные и биполярные концепты в роли дискурсообразующих слотов в творческом процессе текстопорождения являются, на и наш взгляд, одним из предметов когнитивно-поэтической семиологии. Это одно из перспективных направлений находящейся на этапе становления когнитивной лингвопоэтики, поскольку пытается перевести данный блок лингвокогнитивистики из теоретически ориентированной ментальной науки в собственно языковедческое русло когнитивно-дискурсивной семасиологии. Возможность такого перевода базируется на убеждении, что семантика слова по сути своей выступает отражением и объективирующим репрезентантом когнитивно-художественных слотов – особых структур лингвопоэтического мышления, дискурсивного сознания и художественно-словесного познания. Лингвопоэтическая значимость когнитивно-дискурсивной семасиологии, в частности её значение для понимания идиостиля Л. Андреева, обуславливается возможностью экстраполяции функционального потенциала художественных концептов – бинарного и биполярного типа – на формирование слотов художественного фрейма, служащего когнитивным конструктом смысловой структуры художественных текстов Л. Андреева.

Когнитивно-дискурсивная семасиология зиждется на четырех базовых категориях когнитивной лингвопоэтики – мышлении, сознании, значении и смысле, – которые пересекаются в одной точке – дискурсивном мышлении писателя. Сам термин *дискурсивное мышление* давно бытует в психологии и предполагает форму мышления, при которой происходит последовательный перебор разнообразных вариантов решения какой-либо задачи. Однако в лингвистике суть этого понятия уточняется и дополняется с несколько иных позиций, когда дискурс понимается как «синергетическое по своей сути коммуникативно-когнитивное явление» [Алефиренко 2007, с. 146], которое включает в себя не только текст, но и различные экстралингвистические кон-

тексты, конситуации, пресуппозиции и постесуппозиции. Хотя еще в конце 1990-х и в начале 2000-х годов многими дискурс понимался как речь или текст, погруженные в конкретную ситуацию общения: «как процесс или результат речепроизводства, как синхронно осуществляемый процесс порождения текста или же его восприятия, в конечном счете, как явление процессуальное, деятельностное» [Гурочкина 1999, с. 13]. М. Ю. Олешков под дискурсом предлагал понимать «процесс речевой деятельности говорящего (монолог) / говорящих (диалог), в котором представлен набор субъективных, социокультурных, в том числе стереотипных, прецедентных и т. п. смыслов; фактически, дискурс – это форма (способ) реализации текста» [Олешков 2006]. Такие толкования сводят понимание дискурса до формулы «текст плюс ситуация», в то время как текст, соответственно, определялся как «дискурс минус ситуация» [Ostman, Virtanen 1995, с. 240]. Нельзя не сказать, что еще в конце 1980-х годов нидерландский лингвист Т.А. ван Дейк определил дискурс как «коммуникативное событие», в котором сегодня представители московской школы выделяют три аспекта: креативный, референтный, рецептивный [Тюпа 2001]. В этом плане перспективным представляется определение поэтического дискурса, предложенное И.И. Чумак-Жунь. Автор рассматривает художественный дискурс как сложную, нелинейно организованную систему [...] текстов, образно-речевые элементы которой представляют собой интегративное и системно связанное единство их языковых, прагматических, социокультурных, психических и паралингвистических свойств. Понимание художественного дискурса как системы включает одновременно и динамический процесс образно-речевой деятельности, вписанной в соответствующий метаконтекст, и его результат – текст [Чумак-Жунь 2009, с. 26]. В результате преломления такого истолкования природы дискурса в плоскость теории художественного нарратива любой формы (поэтической, прозаической) [Арутюнова 1990] получаем следующую модель дискурса (См. Рисунок 7):

ДИСКУРС

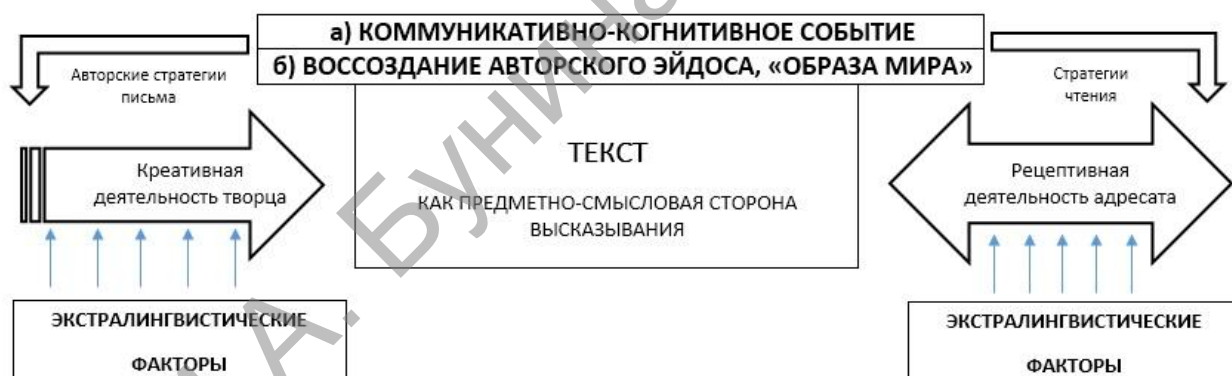


Рисунок 7. Модель художественного дискурса

Адресант, то есть автор высказывания (текста), а в нашем случае мастер художественного слова, вступает во взаимодействие с окружающей его действительностью и в процессе жизнедеятельности приобретает определенный опыт – социокультурный, психологический, интеллектуальный и др.. Эти экстралингвистические факторы порождают смысловое содержание текста. Для понимания глубинных истоков идиостиля Леонида Андреева подробнее остановимся лишь на нескольких мировоззренческих аспектах его языкового сознания, которые, на наш взгляд, и определили оппозитивность дискурса его рассказов, которая состоит, в том числе, и в непринятии конфликтной действительности (см. Рисунок 8). Как видно из разработанной нами схемы, внеязыковые факторы (прежде всего, жизненный опыт во всей его многогранности) запускает такие лингвокогнитивные и собственно психические процессы, которые некоторым образом определяют и специфику авторских стратегий текстопорождения. Тем самым опыт создателя художественного нарратива, предшествующий созданию текста (дотекстовый этап художественной деятельности) – это, как отметил Н.Ф. Алефиренко, «коммуникативно-прагматическая деятельность, направленная на «подготовку» и порождение непосредственного текста (речи)» [Алефиренко 2015, с. 6]. Леонида Андреева справедливо метафорически называют «речевым самопис-

цем» эпохи кризиса, отражающим все самое болезненное через специфику энантиосемичного идиолекта своих произведений.

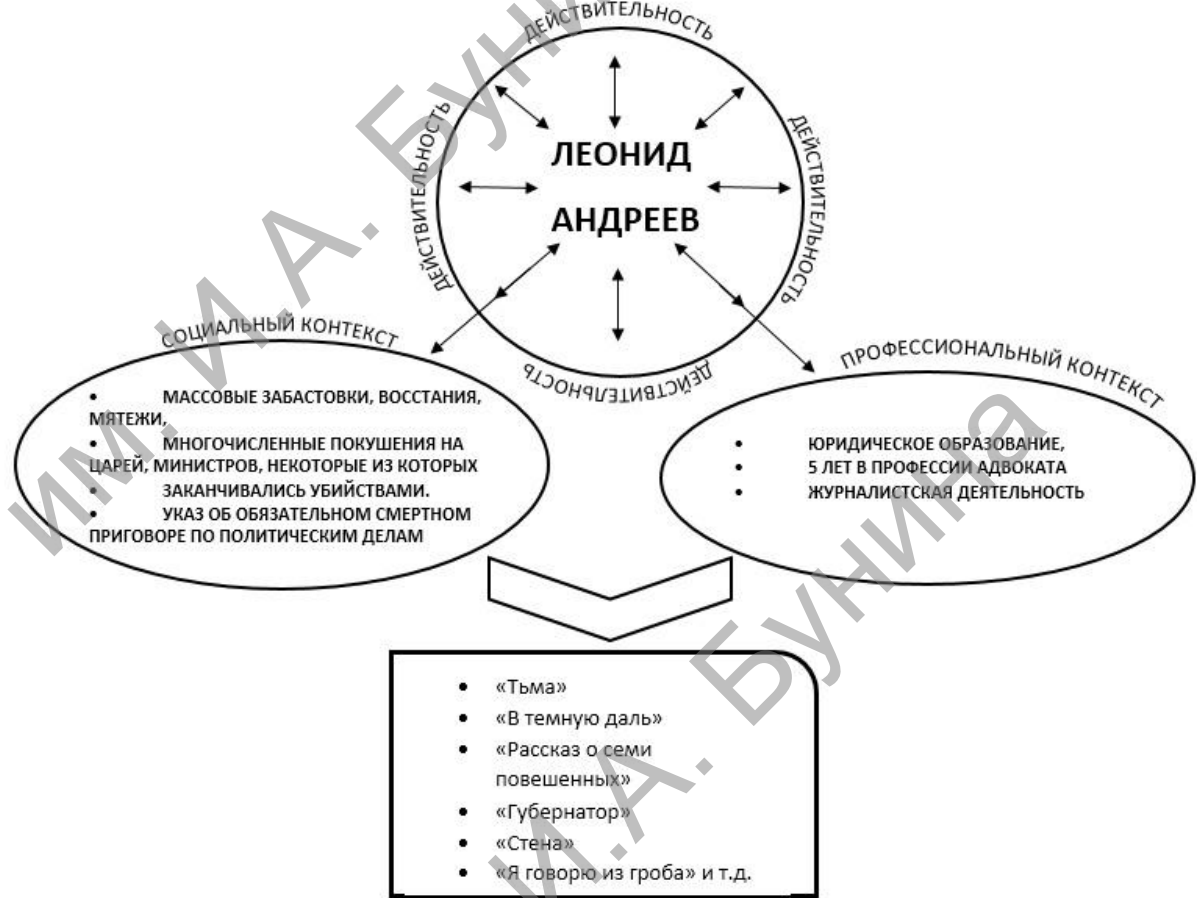


Рисунок 8. Модель влияния культурно-исторического контекста на содержательный аспект художественного текста

Так, как известно, большинство текстов произведений Леонида Андреева наполнены неким невротическим духом, пафосом, мятежной интонацией. Вероятно, поэтому, как утверждал сам автор, писал он «запойми», до изнеможения, в сжатые сроки и преимущественно по ночам. Такие авторские стратегии, наполняющие креативную деятельность писателя, и определяют специфику его идиостиля, который является своеобразным маркером авторского почерка и делает его узнаваемым. А как известно, в одной из концепции дискурса под ним понимается как раз-таки совокупность текстов, объе-

диненных одной стилевой архитектоникой. Как пример, создавая образы священников, Леонид Андреев наделяет их чертами, не характерными для людей такого чина, или даже правильнее сказать, недопустимыми для них. Вспомним сурового Василия Фивейского, бескомпромиссного и алчного Игнатия, «противного и жалкого» старика-попа, который «бесцельно лжет перед своим Богом».

Анализируя идиостиль автора (что и было представлено во второй главе нашего диссертационного исследования), дробя их на элементы поэтики, важно впоследствии собрать их в единый семантический гештальт, под которым мы понимаем целостное представление о тексте, впечатление о нем, оценки, отклик и интенцию – все то, что свидетельствует об эффективности рецептивной деятельности адресата, на которую также влияют экстралингвистические факторы. И здесь важно понимать, что по обе стороны текста (см. модель ранее) они неравнозначны, потому что факторы, сопровождающие рецептивную деятельность адресата обременены еще постсуппозициями и пресуппозициями.

Пресуппозиция, как отметил Г.В. Колшанский, – это фактор, определяющий успешность коммуникации [Колшанский 1959, с. 59]. Значение этого фактора состоит в том, что говорящий (автор) для того, чтобы быть понятым, реализовать свой замысел, должен учитывать знания партнера по коммуникации, и общностью тезауруса эти знания ограничиваться не могут. Очевидно, что писатель не имеет представления о своем будущем собеседнике, его знаниях и опыте, а значит, ответственность за успешную коммуникацию ложится на реципиента, который должен мастерски владеть стратегиями чтения. Только тогда, как образно отметил религиозный философ XX века Иван Ильин, «состоится желанная встреча между обоими и читателю откроется то важное и значительное, чем болел и над чем трудился писатель». Как пример, 20% читателей рассказа «Бездна» (из 30) не поняли финал произведения: *«Он крепче прижал к себе мягкое, безвольное тело, своей*

безжизненной податливостью будившее дикую страсть, ломал руки и беззвучно шептал, сохранив от человека одну способность лгать:

– Я люблю тебя. Мы никому не скажем, и никто не узнает. И я жеманюсь на тебе, завтра, когда хочешь. Я люблю тебя. Я поцелую тебя, и ты мне ответишь -- хорошо? Зиночка...

И с силой он прижался к ее губам, чувствуя, как зубы вдавливаются в тело, и в боли и крепости поцелуя теряя последние проблески мысли. Ему показалось, что губы девушки дрогнули. На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну. И черная бездна поглотила его».

Им он и вовсе показался открытым, а последующее уточнение, что студент все-таки изнасиловал возлюбленную, их вовсе повергло в шок. Этот факт особенно значим в контексте нашего исследования, потому что художественный дискурс всегда многомерен, а результатов совместной дискурсивной деятельности автора и читателя может быть бесконечное множество.

Дискурсивная деятельность зиждется на когнитивном/ментальном механизме превращения когнитивно значимого события в смысловую программу будущего сообщения (высказывания, речи, текста), и Леонид Андреев в качестве таких когнитивно значимых событий избирает самые неприглядные стороны человеческой жизни, фактически обнуляя ценностный аспект одноименного концепта «Жизнь» и обнажая его биполярную природу. Так, основу сюжетов, рассмотренных нами рассказов составляют преимущественно такие коммуникативные события, которые говорят о безотрадности человеческого существования (См. Таблицу 7). Может быть, такое пристальное внимание к несправедливости и страданиям определено профессиональной деятельностью писателя как юриста, некоторое время проработавшего в суде и напрямую связанного с беззаконием, страхом и горем.

Таблица 7. Сюжетообразующие коммуникативные события рассказов Л. Андреева

№	Название рассказа	Сюжетообразующее коммуникативное событие	Позитивный/пессимистичный пафос (+/-)
1.	«Алеша-дурачок»	Полная страданий жизнь больного Алеши	-
2.	«Памятник»	Исповедь падшей женщине непризнанного писателя	-
3.	«Баргамот и Гараська»	Чудесное духовное преображение в канун Пасхи	+
4.	«Петька на даче»	Безотрадное детство мальчика Пети	-
5.	«Большой шлем»	Игра в карты старых приятелей, ничего не знающих друг о друге	-
6.	«В темную даль»	Разлад в семье молодого революционера	-
7.	«На реке»	Обретение душевной гармонии через прощение обидчиков на фоне потопа и смерти	+/-
8.	«Молчание»	Самоубийство в семье священника	-
9.	«Стена»	Тщетные попытки Прокаженных преодолеть стену – символ гнета	-
10.	«Город»	Равнодушие людей друг к другу, муки одиночества	-
11.	«Бездна»	Изнасилование девушки влюбленным в нее юношей	-
12.	«Жизнь Василия Фивейского»	Череда бед (смерть сына, сумасшествие жены) в семье священника	-
13.	«Губернатор»	Массовое убийство губернатором рабочих и последующие мытарства	-
14.	«Тьма»	Безуспешная попытка революционера скрыться в публичном доме	-
15.	«Иуда Искариот»	Неспособность Иисуса узреть чистоту намерений Иуды	-
16.	«Рассказ о семи повешенных»	Предсмертная агония арестованных революционеров-террористов	-
17.	«Я говорю из гроба»	Исповедь приговоренного к казни	-

Источником формирования оппозитивного дискурса являются бинарные и биполярные художественные концепты. От них радиально отходят все смысловые точки дискурсивного пространства, представляющего коммуникативное событие. Именно бинарные и биполярные концепты проецирует собой оппозитивный дискурс со всеми составляющими его компонентами.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Во второй главе диссертационного исследования представлен анализ средств экспликации базовых в художественном пространстве Л. Андреева бинарных и биполярных художественных концептов как идиостилевого и текстопорождающего средства словесно-художественного мышления писателя.

Оппозитивно-художественный дискурс текстов Л. Андреева как коммуникативно-когнитивное событие представляет собой процесс воссоздания и постижения индивидуально-авторской картины мира писателя. Характеризуется он наличием множественности имплицитно выраженных контрастных смыслов, для выявления биполярной природы которых языковая личность читателя вживается в метасистему художественного текста, порожденного другой языковой личностью – автором. Этот процесс лингвокультурной интерпретации можно считать со-творческим, и в этой диалогичности возникает многоуровневая парадигма, имеющая креативно-перцептивную природу: «дискурсивная деятельность автора – предметно-смысловое (словесно-знаковое) воплощение идеи о мире – дискурсивная деятельность читателя».

Фундаментом дискурсивной деятельности является когнитивный/ментальный механизм превращения когнитивно значимого события в смысловую программу будущего сообщения (высказывания, речи, текста). В связи с тем, что Леонид Андреев в качестве когнитивно значимых событий, составляющих художественно-эстетический центр его художественных текстов, избирает самые неприглядные стороны человеческой жизни (насилие, смерть, казнь, самоубийство, одиночество, забвение) и пограничные состоя-

ния человека в ней (отчаяние/надежда, любовь/жестокость, желание добра/зло и т.п.). Все это порождает оппозитивность, контрастность, энантиосемичность базовых в дискурсивном пространстве текстов Л. Андреева концептов, к которым мы относим биполярные концепты «Жизнь/Смерть», «Вера/Неверие» и бинарный концепт «Свет-Тьма».

Особенности вербализации указанных концептов закреплены в идиостиле Л. Андреева, представляющем собой языковое средство реализации противоречивой, мечущейся и страждущей личности автора. Идиостиль на всех уровнях (лексическом, синтаксическом, экстралингвистическом, композиционном и стилистическом) пронизан идеями беспрестанного человеческого страдания, истоки которого – в болезненной психике людей (герои «Рассказа о семи повешенных») и их духовно-нравственной ограниченности (герои рассказа «Большой шлем»). Именно такое восприятие окружающей действительности определило особенности экспликации бинарного художественного концепта «Свет-Тьма» и биполярных художественных концептов «Жизнь/Смерть», «Вера/Неверие».

Для лексического уровня идиостиля Л. Андреева характерно смещение смысловых акцентов на слова с отрицательной коннотацией, которые либо определяют качество жизни героя, либо специфику его отношений с окружающими (*ярмо, кровь, слезы, стоны, пьянство и т.д.*). Высокая концентрация слов с отрицательной коннотацией и их смелые комбинации выражают мысль о необратимости смерти духовной, которая для Л7 Андреева страшнее смерти физической.

Синтаксический уровень экспликации базовых в оппозитивно-художественном дискурсе текстов Л. Андреева представлен парцелляциями – выделениями в отдельное предложение эмотивно значимых фрагментов высказывания для повышения его экспрессивности (*«Солнце было так огромно, так огненно и страшно, как будто земля приблизилась к нему и скоро сгорит в этом беспощадном огне. И не смотрели глаза»*), фигурами умолчания (*«...безумие и ужас»*), восклицательными

предложениями («У всех зрачки сужены –и а у него расплылись они во весь глаз; какое море огня должен видеть он сквозь эти огромные черные окна!»), синтаксическим параллелизмом (диалоги героев рассказа «Город»), авторской пунктуацией (как со знаком тире в рассказе «Он»), раскрывающими эмоциональное состояние андреевских героев и во многом самого Л. Андреева.

Композиционный уровень отличается особой организацией художественного времени и пространства, всецело подчиненного авторскому мировосприятию (возрождение души героя происходит в канун Пасхи, людская разобщенность проявлена в замкнутом пространстве, которое, казалось бы, должно их объединять, дом для героя уже не крепость, где спокойно и уютно т.п.). Реализации биполярности мира Л. Андреева служат и особенности сюжета, в основе которого чаще всего лежит мрачное, «патологическое» ключевое событие.

Таким образом, идиостиль Л. Андреева обуславливается единством словесно-художественных средств, отражающих авторскую лингвопрагматику и эстетику контраста, обусловленную сюрреалистическим сознанием писателя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Усиление позиций когнитивной лингвистики и ее сопряжение с лингвокультурологией и психолингвистикой дает возможность проникнуть в один из самых сокровенных уголков языкового сознания писателя, определяющего специфику идиостиля Л. Андреева. Прагмалингвистика дает возможность выявить этнокультурологические аспекты художественного мышления Л. Андреева; психолингвистика высвечивает универсальные для русского народа механизмы порождения и восприятия речи, кодирования и декодирования этнокультурной картины мира на рубеже XIX – XX веков; элементы социолингвистического анализа подчинены осмыслению общественно-исторических условий, которые влияют на становление, развитие языковой личности писателя, на формирование национально-культурного компонента в смысловом пространстве художественного текста и составляют тот экстралингвистический контекст, который определяет информативный эстетический потенциал художественного слова.

В недрах данной парадигмы укрепляются позиции когнитивно-прагматического подхода, воплощающего идеи о речепорождающей функции дискурсивной деятельности писателя. Объектом особого интереса когнитивно-дискурсивного вектора современной когнитивной лингвопоэтики становится творческая деятельность нестандартной, креативной языковой личности Л. Андреева – истинного мастера художественного слова, который в процессе творческой деятельности сумел воссоздать самобытно интерпретированную картину жизни России начала XX века. Художественный текст, как показывает анализ нарратива Л. Андреева, переходит из эстетической категории в разряд отправной точки в процессе порождения художественного дискурсивного пространства. Это объясняет возросший среди исследователей интерес к взаимосвязи формы и содержания литературных текстов, что и составляет основу еще одного актуального направления современной лин-

гвистики, в русле которого и выполнено данное диссертационное исследование, – лингвопоэтики.

Анализ разноплановой информации о языковой личности Леонида Андреева и, самое главное, интерпретация его художественных текстов малой и средней прозы с точки зрения когнитивной лингвопоэтики дают основание говорить об уникальном и трагичном в то же время даре Леонида Андреева не только распознавать несправедливость и несовершенство жизни, но и оригинально интерпретировать их через порождение и вербализацию бинарных и биполярных художественных концептов, лежащих в основании неповторимого камертона его идиостиля – оппозитивного дискурса. Измученный собственной пытливостью и запредельной, даже патологической чуткостью/чувственностью, он признавался близким, что страдает от своего вездельного ума и необузданного желания дойти до самой сути. «...как начал думать, ...начались страдания», – писал Л. Андреев в дневнике. Хотя его мрачная самобытность уходит своими корнями в детство, в котором он был «необыкновенно серьезным ребенком, хмурым, недоступным. Хмурая сосредоточенность «приняла позднее характер тяжелых меланхолических настроений, которые сменялись бурными взрывами ребяческой веселости» [Галант 1927, с. 148]. Такая сложная в своей противоречивости и мрачной задумчивости личность Леонида Андреева воплотилась в идиостиле его художественных текстов, компоненты которого отмечены духом противоречивости и воплощают в словесно-знаковой форме оппозитивный дискурс.

ИТОГОВОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. **Художественные бинарные концепты** отличаются ярко выраженным контрастным бицентризмом. Они репрезентируются посредством разнообразных контаминированных автором лексических средств (оказиональными эпитетами – *глупая, молчаливая, спокойная тьма*; когнитивными метафорами – «Свет долго ещё боролся с тьмою и печально озарял следы грязных ног, но скоро уступил и он» («Кусака, 1901»), олицетворений – «свет, который молчаливо стоял в разных концах черного неба» («Красный смех», 1904), трансформированных фразеологизмов – «загонять в **темный замкнутый круг**», повторов), стимулирующих приращения смысла концепта, раскрывающих богатство его содержания в системе ценностей автора и служащих основной формой выражения художественного образа, что позволяет отнести указанные концепты к разряду индивидуально-авторских. Благодаря этому свойству лексем, репрезентирующие бинарные концепты, отличаются следующими особенностями:

1) Высокой частотностью употребления в идиолекте Л. Андреева (как пример, в повести «Красный смех», в центре которой описание иррациональности некой абстрактной войны, лексема *ужас* встречается 39 раз, а лексема *безумие* – 45; иногда они объединены в мощные по своей отрицательной энергетике словосочетания – «*безумный ужас*»);

2) В языковой картине мира русского человека находятся в отношениях антонимии (например, традиционно свет – символ радости, счастья, а тьма – грусти и печали; *светлыми* мы именуем добрые, божественные силы, а *темными* – силы, приносящие горе и беды; противопоставление этих концептов закреплено и во всем известных словах Александра Суворова: *ученье – свет, а неученье – тьма*);

3) Выполняют в художественном тексте роль ключевых слов, так как обычно занимают сильную позицию (например, вынесены в название: рассказы «Тьма», «В темную даль» и т.д.);

4) Зачастую репрезентантами художественных бинарных концептов становятся не словарные, а контекстуальные антонимы, выражающие смысловые полутона и возникающие в окказиональных контекстах (например, *багровый свет, призрачный свет, легкая рука сгоревшей в пожаре героини*, интересен и следующий сравнительный оборот: *мгла, казавшаяся светом и ничего не освещавшая*).

2. Художественный биполярный концепт – это единый двухкомпонентный концепт энантиосемического смыслового содержания, компоненты которого, полярные на первый взгляд, образуют контаминированный смысл. Отличительным признаком является то, что понятийный ярус компонентов биполярного концепта трансформируется, их границы разрушаются и происходит их слияние. Например, в «Рассказе о семи повешенных» звучит мысль о том, что жизни – это лишь незнание смерти, страшный маскарад, бессмысленная игра. Ядро концепта «Жизнь», закрепленное в словарной дефиниции («физиологическое существование всего живого»), разрушается, и акцент делается на периферии содержания концепта, его интерпретационном поле, связанном с внутренними ощущениями человека, со способностью понимать смысл своей жизни (пример: «О каком же еще бессмертии, о какой еще смерти можно говорить, когда уже сейчас она мертва и бессмертна, жива в смерти, как была жива в жизни?»). Важно, что биполярную природу концепта «Жизнь/Смерть» определяет и то, что его репрезентанты объединены в оксюморонные сочетания (например, воскресшее в ожидании смерти сердце Вернера или «холодные, как лед, и горячие, как огонь» руки приговоренных к казни).

3. Оппозитивный художественный дискурс – это коммуникативно-событийная амальгама языковой формы (идиостиля Л. Андреева), смыслов (концептосфера текстов писателя) и мысленного диалога автора и читателя. Такого рода единство являет собой способ существования нестандартной в своей противоречивости языковой личности писателя, который в своих произведениях окказионально зафиксировал и воплотил мятежный дух эпохи

рубежа веков. Так, оппозитивный дискурс, служащий когнитивным субстратом рассказа «Бездна», содержит противопоставление нежного чувства первой влюбленности и животной, жестокой страсти, которые живут в одном человеке. А в рассказе «Молчание» противопоставлены христианские представления о семье и любви к ближнему и бытовая плоскость, стерильность отношений отца, матери и дочери, которая оказывается не в состоянии вынести муки одиночества.

Оппозитивность художественного дискурса определяют следующие его признаки:

1. Ядро оппозитивного дискурса Л. Андреева составляет конфигурация бинарных и биполярных концептов энантиосемического характера (например, ядро дискурса повести «Губернатор» составляет биполярный концепт «Жизнь/Смерть», который включает в себя бинарный концепт «Свет-Тьма», субконцепты «Страх», «Смятение», «Неопределенность»; в рассказе «Молчание» текстообразующую функцию выполняет биполярный концепт «Жизнь/Смерть», который радиально притягивает к себе концепты «Семья», «Одиночества», «Молчание» и обнажает космизм Л. Андреева.

2. Принципом организации ключевых лексических единиц, репрезентирующих базовые концепты, является оксюморонность (в рассказе «Молчание» цвета, символизирующие жизнь и силу молодости (белый, золотистый), упоминаются только в кладбищенском пейзаже; в одном гештальте Л. Андреев объединяет, казалось бы, несовместимое, как в рассказе «Молчание» с одной стороны «Жизнь», «Семья», причем семья священника, а с другой - «Одиночество/Обособленность», «Разобщенность», «Непонимание» и «Грех самоубийства»). Такой лингвопоэтический «оксюморон» позволяет автору не только показать мятежное состояние заблудших душ своих героев, но и драматичное восприятие им всего окружающего мира; по принципу оксюморонности построены и некоторые метафоры (например, об ожидающем своей участи губернаторе Андреев пишет как о форме, лишенной содержания, словно указывая на его прижизненную смерть; контрастные сочетания слов

«живой труп», «жива в смерти», «прижизненная смерть» становятся идиостилевой приметой оппозитивного дискурса текстов Л. Андреева, который строит по принципу оксюморонности и целые образы. Например, в рассказе «Молчание» сказано: «*В самый жаркий день о. Игнатию становилось холодно...*»

3. Ключевое коммуникативное событие художественного нарратива отличается особой драматичностью, которая вызывается в тексте оппозитивными смысловыми отношениями, нередко порождающими оксюморонность (основу сюжета р-за «Большой шлем» составляет игра в карты старых приятелей, при этом ничего не знающих друг о друге; в центре р-за «Он» - мистические визиты призрака; сюжет повести «Жизнь Василия Фивейского» составляет череда бед, выпавших на долю священника; событийный эпицентр р-за «Бездна» составляет полный животного инстинкта поступок влюбленного в несчастную Зиночку юноши; основу сюжета повести «Губернатор» составляет массовое убийство бастующих рабочих, и из этого мрачного перечня выбивается светлый пасхальный рассказ «Баргамот и Гараська», дискурс которого, однако, тоже оппозитивен: герои испытывают состояние духовного перерождения и впускают в свою душу добро и всепрощение).

4. Оппозитивный дискурс Л. Андреева отличает высокая концентрация слов отрицательной коннотации, эстетическая жизнь которых направлена на создание художественного эффекта и реализацию писательского коммуникативного замысла (в рассказе «Он» лексема мертвый встречается 10 раз, а лексема темный – 37 раз; в повести «Губернатор» лексема смерть встречается 45 раз, а в «Рассказе о семи повешенных» – 97 раз, и ряд этот можно продолжать).

5. Оппозитивный дискурс тестов Л. Андреева вырастает из сложного культурно-исторического и автобиографического контекстов (произведения Андреева вышли из атмосферы массовых забастовок, казней – именно в эту пору было принято решение приговаривать к казни всех осужденных по по-

литическим делам, из атмосферы личных неудач и неоднократных попыток свести счеты с жизнью).

6. Самобытная в своей противоречивости языковая личность Л. Андреева воплощается в идиостиле как системе способов речевой репрезентации доминантных личностных смыслов, то есть концептосферы писателя, основополагающее место в которой занимает дискурсивная контрастность, которая является способом вербализации биполярной картины мира Леонида Андреева.

7. Дискурсивно-смысловое пространство текстов Л. Андреева формировалось в условиях общей атмосферы страха и смятения (1900-1917), что обусловило доминирование в идиолекте писателя слов отрицательной коннотации (*рок, горе, беда, смерть, ужас, мрак и др.*), которые чаще всего являются средствами вербализации именно бинарных и биполярных концептов и усиления их отрицательной оценочности. Высокая степень концентрации слов отрицательной коннотации и их смелые, неожиданные, порой оксюморонные сочетания являются маркером писательского идиостиля, которым отмечены все компоненты формы художественных текстов Леонида Андреева.

8. Не только биполярные концепты «Жизнь/Смерть», «Вера/Неверие», но и бинарные концепты в текстах Л. Андреева вербализуются не антонимичными средствами, как можно было бы предположить, а языковыми единицами с более «мягкими смысловыми полутонами»: либо смысловые границы между традиционно противопоставляемыми явлениями размыты («Тяжесть — Легкость»), либо, наоборот, строго очерчены («Бездна — Бесконечность», «Город — Дача»). Все они являются интегральными смысловыми оппозициями, встроенными в сложноорганизованный мегаконцепт «Жизнь», который как и базовые бинарные и биполярные концепты принадлежит общечеловеческой культуре.

Сопряжение биполярных концептов, таких, как «Жизнь/Смерть», «Вера/Безбожье», и бинарных концептов «Свет — Тьма», «Город — Дача», «Тя-

жесть – Легкость», «Бездна – Бесконечность» определяет биполярность авторской концептосферы, которая состоит в использовании «оксюморонности» (одной из разновидностей контраста) как ведущего механизма концептуализации явлений и становится импульсом для порождения «оппозитивного» дискурсивного пространства. Своеобразие и ключевой статус таких концептов в когнитивно-дискурсивном пространстве авторских текстов проявляется в том, что они порождают и радиально организуют вокруг себя прочие концепты («Страх», «Смятение», «Ужас», «Одиночество», «Семья»).

Таким образом, доминантные для художественного мира Л. Андреева биполярные и бинарные художественные концепты формируют ядро «оппозитивного» дискурса который является, с одной стороны, самобытно вербализованным духом мятежной эпохи, обусловившей узнаваемую художественную картину мира Л. Андреева, а с другой – способом существования и проявления нестандартной в своей неоднозначности языковой личности писателя, диалектика души которого нашла свое воплощение в идиостилистической архитектонике его текстов.

В качестве перспектив исследования можно наметить несколько направлений становления когнитивной лингвопоэтики:

а) перспективным является комплексное изучение идиостиля писателя и феноменом его языковой личности;

б) исследование когнитивного субстрата, проецирующего тропеический рисунок художественного мира писателя, открывает новые перспективы в осмыслении таких популярных, но всё ещё пребывающих в зоне научной метафорики, как «языковая картина мира», «языковой образ мира», «языковая модель мира»;

в) экспликация взаимосвязи лингвоментальности писателя и его идиостиля, в частности понимания обусловленности идиолекта энантиосемическим, катахрезисным и оксюморонным типами художественного мышления Л. Андреева;

г) заслуживает пристального внимания лингвопоэтическая значимость драматического речевого жанра в структуре идиостиля Л. Андреева (в данном речевом жанре он считается лучшим во всей русской литературе).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аглеева, З. Р. Фразеологизация сложноподчиненных предложений разноструктурных языков как когнитивно-синтаксическая проблема: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / З.Р. Аглеева. — Белгород, 2012. — 49 с.
2. Акетина, О.С. Концептуальный анализ художественного текста и художественный концепт / О.С. Акетина // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. Вып. № 2 (121), 2013. — С. 13–18.
3. Алефиренко, Н. Ф. Проблемы вербализации концепта: теоретическое исследование / Н.Ф. Алефиренко. — Волгоград: Перемена, 2003. — 112 с.
4. Алефиренко, Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры / Н.Ф. Алефиренко. — М.: Academia, 2002. — 394 с.
5. Алефиренко, Н.Ф. «Живое» слово: проблемы функциональной лексикологии / Н.Ф. Алефиренко. — М.: Флинта: Наука, 2009. — 344 с.
6. Алефиренко, Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка / Н.Ф. Алефиренко. — М.: Флинта, 2010. — 288 с.
7. Алефиренко, Н.Ф. Особенности лирикопрозаического текстопорождения поэтической прозы / Н.Ф. Алефиренко, Е.Г. Озерова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова, №2, 2011. — С. 123-127.
8. Алефиренко, Н.Ф. Текст и дискурс: учебное пособие для магистрантов. 2-е изд. // Н. Ф. Алефиренко, М. А. Голованева, Е. Г. Озерова, И. И. Чумак-Жунь. — М.: Флинта: Наука, 2012. — 232 с.
9. Алефиренко, Н.Ф. Культурно-прагматическая аура знаков косвенной номинации / Алефиренко Н.Ф., Жилина Я.С., Магомедова (Прохорова А.В.) // Гуманитарные исследования, 2013. № 2 (46). — С. 61-70.
10. Алефиренко, Н.Ф. Славяно-византийская доминанта «веры» и «судьбы» в русском дискурсивном сознании (на материале повести Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского») / Н.Ф. Алефиренко, А.В. Прохорова

// Славянский вклад в мировую цивилизацию: материалы междунар. конф. Волгоград: «Перемена», 2017. – 274-280.

11. Алефиренко, Н.Ф. Когнитивно-прагматическая перспектива художественного текста / Н. Ф. Алефиренко, И. А. Ярощук; под общ. ред. Н.Ф. Алефиренко. – Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2015. – 137 с.

12. Анисимова, Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация: (на материале креолизованных текстов) / Е.Е. Анисимова. – М.: Академия, 2003. – 128 с.

13. Античные риторика; под ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Изд-во Московского гос. ун-та, 1978. – 351 с.

14. Антология мировой философии. В 4-х томах. Т. 1. Философия древности и средневековья. Часть 1. Ред. коллегия: В. В. Соколов и др. – М.: Мысль, 1969. – 576 с.

15. Апресян, Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира / Ю.Д. Апресян // Семиотика и информатика. –1986. – Вып. 28. – с. 5-33.

16. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник научных статей / И.В. Арнольд. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. – 243 с.

17. Арнольд, И.В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика / И.В. Арнольд // Интертекстуальные связи в художественном тексте: Межвузовский сборник научных трудов / отв. ред. И. В. Арнольд. – СПб.: Изд-во Образование, 1993. – 148 с.

18. Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 5-32.

19. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / под общ. ред. В.П. Нерознака. – М.: Академия, 1997. – С. 67-279.

20. Атаева, Е. А. Лингвистическая природа и стилистические функции оксюморона: автореферат дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Атаева. – М., 1975. – 29 с.

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

22. Балли, Ш. Французская стилистика / Ш. Балли. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1961. – 394 с.

23. Баранов, А.Н. Очерк когнитивной теории метафоры / А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов // Русская политическая метафора. Материалы к словарю. – М.: Институт русского языка АН СССР, 1991. – С. 184-192.

24. Баркова, Т. П. Текстовое ассоциативное поле и моделирование структуры концепта / Т.П. Баркова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». № 11 (ноябрь), 2015. – С. 151–155.

25. Бахтин, М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М. Бахтин. – СПб: Азбука, 2000. – 336 с.

26. Бессонова, О.М. Референция, метафора и критерий метафоричности / О.М. Бессонова // Логико-семантический анализ структур знания: Основания и применение. – Новосибирск, 1989. – С. 31-63.

27. Бердяев, Н. А. Душа России. 1915 / Н.А. Бердяев // Русская идея / Сост. М. А. Маслин. – М., 1992. – С. 295-312.

28. Бикмухаметова, Р.М. Концепты «жизнь» и «смерть» в русском и башкирском языках (на материале паремиологических и фразеологических единиц) / Р.М. Бикмухаметова // Вестник Челябинского государственного университета, 2013. Вып. 35 (326). – С. 19–22.

29. Бирюкова, Т.Г. Анализ и синтез текста: учебное пособие / Т.Г. Бирюкова. – Елец: ЕГУ, 2007. – 98 с.

30. Боева, Г.Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепция, творческие взаимосвязи: автореф. дис. ... док. фил. наук / Г.Н. Боева. – Санкт-Петербург, 2016. – 510 с.

31. Болдырев, Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. Изд. 3-е. стереотип. / Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во Тамбов. ун-та, 2002. – 302 с.

32. Болотнова, Н.С. Поэтическая картина мира и её изучение в коммуникативной стилистике текста / Н.С. Болотнова // Сибирский филологический журнал. – Новосибирск, 2003. № 3-4. – С. 198-207.

33. Болотнова, Н.С. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль. / Н.С. Болотнова, И.И. Бабенко, А.А. Васильева. – Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2001. – 331 с.

34. Болотнова, Н.С. Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте / Н.С. Болотнова // Вестник ТГПУ, 2005. Выпуск 3 (47). Серия: гуманитарные науки (филология). – Томск, 2005. – С. 18-24.

35. Болотнова, Н.С. Филологический анализ текста: учебное пособие / Н.С. Болотнова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2009. – 520 с.

36. Борботько, В. Г. Элементы теории дискурса: учеб. пособие / В. Г. Борботько. – Грозный : ЧИТУ, 1981. – 303 с.

37. Бочина, Т.Г. Контраст как лингвокогнитивный принцип русской пословицы: дис. ... д-ра филол. наук / Т.Г. Бочина. – Казань, 2003. – 449 с.

38. Будагов, Р. А. Введение в науку о языке / Р. А. Будагов. – М.: Просвещение, 1965. – 492 с.

39. Булаховский, Л. А. Энантиосемия. Развитие противоположных значений / Л.А. Булаховский. – М.: Русская речь, 1988. № 2. – С. 68–70.

40. Бурцев, В.А. Дискурс русской православной проповеди: способы производства высказываний: автореф. дис. ... док. фил. наук / А.В. Бурцев. – Елец, 2012. – 52 с.

41. Бутакова, Л.О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование / Л.О. Бутакова. – Барнаул: изд-во Алтайского ун-та, 2001. – 283 с.

42. Василюк, Ф.Е. Психология переживания / Ф.Е. Василюк. – М.: МГУ, 1984. – 240 с.

43. Величковский, Б.М. Когнитивная наука: Основы психологии познания. Т. 2 / Б.М. Величковский. – М.: Смысл: Академия, 2006. – 448 с.

44. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Госполитиздат, 1959. – 654 с.
45. Воркачев, С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии / С.Г. Воркачев // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. – Воронеж, 2002. – С. 79-95.
46. Воркачев, С. Г. Культурный концепт и значение / С.Г. Воркачев // Труды Кубанского государственного технологического университета. Сер. Гуманитарные науки. Т. 17, Вып. 2. – Краснодар, 2003. – С. 268-276.
47. Воробьев, В. В. Лингвокультурология (теория и методы) / В.В. Воробьев. – М.: Изд-во РУДН, 1997. – 331 с.
48. Воровский, В.В. Литературно-критические статьи. Леонид Андреев / В.В. Воровский. – М.: Госиздат, 1956. – 480 с.
49. Галант, И. Б. Психопатологический образ Леонида Андреева / И.Б. Галант // Клинический архив гениальности и одаренности. – Екатеринбург, 1927. Вып. 2. Т. III. – С. 147-165.
50. Гаспаров, М.Л. Владимир Маяковский / М.Л. Гаспаров // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей.— М., 1995.— С. 363-395.
51. Голуб, И.Б. Стилистика русского языка / И.Б. Голуб. – М.: Рольф, 2001. – 448 с.
52. Голякова, А.А. Подтекст как полидетерминированное явление: монография / А.А. Голякова. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1999. – 383 с.
53. Гумбольдт, В. фон Избранные труды по языкознанию: Пер. с нем. / В. Гумбольдт.— М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2000. – 400 с.
54. Гуо, Х. Особенности дискурса художественного произведения / Х. Гуо. – Молодой ученый, 2017. – №20. – С. 483-486.
55. Григорьев, В.П. Грамматика идиостиля / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1983. — 225 с.
56. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. Дейк; под ред. В. И. Грасимова. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.

57. Демецкая, В.В. Адаптация в переводе: теоретический аспект / В.В. Демецкая // IX Международной научной конференции по переводоведению «Федоровские чтения» 18-20 октября 2007 г.: тезисы докладов. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2007. – С. 25–26

58. Демьянков, В.З. Понятие и концепт в художественной литературе и научном языке / В.З. Демьянков // Вопросы филологии, 2001. № 1. – С. 35–47.

59. Дзюба, Е.В. Концепты Жизнь и Смерть в поэзии М.И. Цветаевой / Е.В. Дзюба // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2005. Вып. 15. – С. 181–189.

60. Дзюба, Е.В. Концепт и исторический концепт / Е.В. Дзюба // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2011. № 3 (37). – С. 194–201.

61. Егидес, А.П. Лабиринты общения / А.П. Егидес. – 2-е изд., стер. – М.: Рилант: Филинь, 2001. – 386 с.

62. Зализняк, А.А. От авторов / А.А. Зализняк, И.Б. Левонтина, А.Д. Шмелёв // Ключевые идеи русской языковой картины мира. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 9–13.

63. Заманская, В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: учебное пособие / В.В. Заманская. – Москва: ФЛИНТА: Наука, 2002. – 304 с.

64. Звегинцев, В.А. Новое в лингвистике / В.А. Звегинцев. – М.: Иностранная литература, 1960. Вып. 1 – 464 с.

65. Звегинцев, В. А. Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звегинцев. – М. : Изд. МГУ, 1976. – 308 с.

66. Золотых, Л.Г. Антиномическая природа концепта «Жизнь» / Л.Г. Золотых, И.В. Бочарникова // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания, 2012. Вып. 3. – С. 12–18.

67. Ивин, А.А. Философия: Энциклопедический словарь / А.А. Ивин. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.

68. Ильин, И.А. Что такое искусство / Ильин И.А. // Одинокий художник. М., 1993. – С. 243-249.

69. Ильченко, А.В. Библия как образец текста, построенного по принципу контраста: дис. ... канд. филол. наук / А.В. Ильченко. – Ростов-н/Д, 2008. – 179 с.

70. Иноземцева, Е. Пьяненькие. Образы алкоголиков в русской литературе на примере Мармеладова и Венички [Электронный ресурс] / Е. Иноземцева. – Режим доступа: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=9879>.

71. Ипанова, О.А. Концепт «Жизнь» в русской языковой картине мира: дис. ... канд. фил. наук. / О.А. Ипанова. – СПб., 2005. – 223 с.

72. Карасик, В.И. О типах дискурса / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. Волгоград, 2000. С. 5-20.

73. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.

74. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский, науч. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 376 с.

75. Келдыш, В.А. Русский реализм начала XX века / В.А. Келдыш. – М.: Наука, 1975. – 280 с.

76. Кожина, М.Н. Дискурсивный анализ и функциональная стилистика с речеведческих позиций / М.Н. Кожина // Текст – Дискурс – Стилль: сб. науч. статей. СПб., 2004. – с. 9-33.

77. Колшанский, Г. В. Коммуникативная функция и структура языка / Отв. ред. Т.В. Булыгина. – М.: Наука, 1984. – 175 с.

78. Корнилова, Н.Б. Онтология молчания: на примере ранней прозы Леонида Андреева: автореф. дис. ... канд. фил. наук / Н.Б. Корнилова. – Ярославль, 2002. – 164 с.

79. Костомаров, В. Г. Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа / В. Г. Костомаров. – 3-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург: Златоуст, 1999. – 319 с.

80. Костомаров, В. Г. Субъективная модальность как начало дискурса / В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова // Международ. юбил. сессия, посвящ. 100-летию со дня рожд. В.В. Виноградова. – М., 1995. – С. 233-234.

81. Кошарная, С.А. В зеркале лексикона: Введение в лингвокультурологию / С.А. Кошарная. – Белгород: Изд-во БелГУ, 1999. – 142 с.

82. Кошарная, С.А. Лингвокультурологическая реконструкция мифологического комплекса «Человек – Природа» в русской языковой картине мира: дис. ... д-ра филол. наук / С.А. Кошарная. – Белгород, 2003. – 452 с.

83. Краснова, Т.И. Феномен оппозитивности газетного дискурса русского зарубежья 1917-1920 (22) гг.: автореф. дис. ... док. фил. наук / Т.И. Краснова. – Екатеринбург, 2015. – 504 с.

84. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина. – М.: КомКнига, 2007. – 272 с.

85. Кубрякова, Е. С. Виды пространств текста и дискурса / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Категоризация мира: пространство и время : материалы науч. конф. — М. : МГУ, 1997. — С. 19.

86. Кубрякова, Е. С. О современном понимании термина «концепт» в лингвистике и культурологии / Е.С. Кубрякова// Реальность, язык и сознание: междунар. межвуз. сб. науч. тр. Вып.2. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2002. – С. 5-15.

87. Кубрякова, Е. С. Сознание человека и его связь с языком и языковой картиной мира / Е.С. Кубрякова// Филология и культура: материалы IV Междунар. науч. конф. 16-18 апреля 2003. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2003. – С. 32-34.

88. Кубрякова, Е. С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики / Е.С. Кубрякова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004а. № 1. – С. 6-17.

89. Купина, Н.А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа / Н.А. Купина. – Красноярск: Красноярский ун-т, 1983. – 160 с.

90. Ладо, Р. Лингвистика поверх границ культур / Р. Ладо // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. XXV: Контрастивная лингвистика. – М.: 1989. – С. 34-35.

91. Штейнталь, Лацарус. Мысли о нар. психологии, перед. П.А. Гильтебрандтом / Лацарус, Штейнталь. – Воронеж: тип. В. Гольдштейна, 1865. – 41 с..

92. Либерман, Я.Л. Идиостиль и идеостиль, как объекты художественного перевода [Электронный ресурс]/ Я.Л. Либерман. — Режим доступа: <http://philology.snauka.ru/2012/05/240>

93. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев. – ИАН СЛЯ, 1993. Т. 52, № 1. – С. 3–9.

94. Лихачев, Д. С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого / Д.С. Лихачев // Избранные труды по русской и мировой культуре. – СПб.: СПбГУП, 2006. – С. 156.

95. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров. – СПб: Искусства-СПб, 1996. – 846 с.

96. Луначарский, А.В. Русская литература. Восьмитомное собрание сочинений / А.В. Луначарский. – М., 1963. Том 1.. – 194 с.

97. Львов, М. Р. Словарь антонимов русского языка: 2 000 антоним. пар. Под ред. Л. А. Новикова. / Л.А. Новиков. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Рус. яз., 1984. – 384 с.

98. Ляпин, С. Х. Концептология: к становлению подхода / С.Х. Ляпин // Концепты. Вып. I. – Архангельск, 1997. – С. 11–35.

99. Магомедова (Прохорова), А.В. Коннотативно-смысловое поле бинарного концепта «СВЕТ/ТЬМА» / А.В. Магомедова (Прохорова) // Славянские чтения-2011: Материалы регионального конкурса-фестиваля заочной научно-исследовательской конференции. – Старый Оскол: Изд-во «Оскол-Инворм» / СОФ БелГУ, 2011. – С.131–135.

100. Магомедова (Прохорова), А.В. Вербализация бинарного концепта «Свет/Тьма» в текстах рассказов Л. Андреева [Электронный ресурс] /

А.В. Магомедова (Прохорова). – Режим доступа: <http://russian-scientists.ru/communication/forum/forum102/>

101. Магомедова (Прохорова), А.В. В поисках утраченной веры: контрастность как коммуникативно-прагматическая доминанта повести Л. Андреева «Иуда Искарот» [Электронный ресурс] / А.В. Магомедова (Прохорова). – Режим доступа: <http://www.scienceforum.ru/2014/767/3297>

102. Магомедова (Прохорова), А.В. Местоименные наименования в текстах рассказов Л. Андреева / А.В. Магомедова // Русский язык как государственный язык Российской Федерации: лингвистический, ценностный, эстетический, социальный, историко-культурный статус. Материалы Межрегиональной конференции по вопросам функционального развития русского языка как государственного языка как государственного языка РФ. – Москва-Арзамас, 2012. – с. 400-404.

103. Магомедова (Прохорова), А.В. Коннотативное пространство концепта «Тьма» и способы его вербализации в тексте рассказа Л. Андреева «В темную даль» / А.В. Магомедова // Русское слово: прошлое, настоящее, будущее: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием 17-18 мая 2012г. – Арзамас: АГПИ, 2012. – с. 248-252.

104. Магомедова (Прохорова), А.В. Когнитивно-прагматическая природа бинарного концепта / А.В. Магомедова (Прохорова) // Когнитивно-дискурсивные стратегии развития языка: Сборник научных трудов по итогам Международной научной конференции, приуроченной к юбилею Заслуженного деятеля науки Российской Федерации, доктора филологических наук, профессора Белгородского государственного национального исследовательского университета Николая Фёдоровича Алефиренко (11-12 января 2016 г.) / Сост. д.ф.н., доц. Е.Г. Озерова, к.ф.н. К.К. Стебунова, д.ф.н., доц. И.И. Чумак-Жунь. – Белгород: ООО «Эпицентр», 2016. – С. 479-785.

105. Мандельштам, О. Сочинения: В 2. / О. Мандельштам // О. Мандельштам. – М., 1990. – 327 с.

106. Марченко, К.Н. Контраст у Горького / К.Н. Марченко // Словообразование и стиль писателя. – СПб.: Узд-во С.-Петербур. ун-та, 1995. – С. 62-73.

107. Маслова, В.А. Лингвокультурология / В.А. Маслова. – М., 2001. – 208 с.

108. Мещерякова, О.А. Художественный перцептивный концепт как ментальное образование особого типа / О.А. Мещерякова // Когнитивные исследования языка. Выпуск XIV. Когнитивная лингвистика: итоги, перспективы: мат-лы Всеросс. науч.конф. 11-12 апреля 2013 г. / отв.ред.выпуска Л.А. Фурс. – М., Тамбов, 2013. – С. 811-815.

109. Миллер, Л.В. Когнитивные механизмы формирования художественной картины мира (на материале русской литературы): автореф. дис. ... д-ра филолог. наук / Л.В. Миллер. – СПб., 2004. – 303 с.

110. Минский, М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного / М. Минский // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. – С. 41–67.

111. Мисонжеников, Б. Я. От «сущностного смысла» – к тексту, погруженному в жизнь / Б. Я. Мисонжеников // Логос. Общество. Знак (К исследованию проблемы феноменологии дискурса) : сб. науч. тр. — СПб : ООО Выставочный ред. изд. комп. БРИГ-ЭКСПО, 1997. — С. 187 — 212.

112. Митрофанова, О.И. Базовые концепты русской ментальности в поэтическом языке П.А. Вяземского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.И. Митрофанова. – Казань, 2006. – 25 с.

113. Михайловский, Н.К. О Л.Н. Андрееве. Воспоминания и исследования. / И.Ф. Анненский, С.А. Венгеров, М.А. Волошин, Н.К. Михайловский, Н.К. Рерих. – М.: Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 114 с.

114. Михеичева Е.А. Феномен самоубийства в «раннем» творчестве Л. Андреева // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия : гуманитарные и социальные науки. 2012. №2. – С. 149–154.

115. Моисеева, С.А. Семантическое поле глаголов восприятия в западно-романских языках: монография / С.А.Моисеева. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2005. – 248 с.

116. Маяковский, В.В. Стихотворения, поэмы, статьи 1912-1917 / В.В. Маяковский. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 395 с.

117. Морозов, М. «Океан» Леонида Андреева / М. Морозов // Всеобщий ежемесячник, 1911. № 4 (апр.). – С. 141-145

118. Некрасова, Е. А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания / Е.А. Некрасова. – М.: Наука, 1991. – С. 123.

119. Нечаев, А. А. Источники и виды энантиосемии / А.А. Нечаев // Молодой ученый. – 2014. – №6. – С. 638-641.

120. Новиков, Л.А. Антонимия в русском языке: семантический анализ противоположности в лексике / Л.А. Новиков – М., Высшая школа, 1973, – 290 с.

121. Огнева, Е.А. Когнитивно-дискурсивное пространство текста при переводе / Огнева Е.А. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания, 2012. – С. 88-96.

122. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., – М.: ОНИКС, 1997. – 944 с.

123. Озерова, Е.Г. Русский лирикопрозаический текст: дискурсивно-когнитивный аспект / Е.Г. Озерова. – Белгород: Изд-во НИУ «БелГУ». – 276 с.

124. Озерова, Е.Г. Культурные коды лирикопрозаического текста: монография / Е.Г. Озерова. – М.: Эдитус, 2016. – 118 с.

125. Одинцов, В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М.: Наука, 1980. – 263 с.

126. Олешков, М.Ю. Основы функциональной лингвистики: дискурсивный аспект / М.Ю. Олешков. – Нижний Тагил, 2006. – 146 с.

127. Орлова, Е.Г. Методология и методики современной лингвоконцептологии / Е.Г. Орлова // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология», 2013. Вып. 2. – С. 166-172.

128. Осипова, А.А. Концепты «Жизнь» и «Смерть» в художественной картине мира В.П. Астафьева: монография / А.А. Осипова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. – 200 с.

129. Печагина, Т.В. «Категориальные концепты «Добро» и «Зло» в детской фэнтези» [Электронный ресурс] / Т.В. Печагина. – Режим доступа: http://www.lib.csu.ru/texts/diss/PechaginaTV_ar.pdf

130. Пименова, М.В. Языковая картина мира / М.В. Пименова. — М.: ФЛИНТА, 2014. – с. 108.

131. Пинг, Ли Джиан Концепты Жизнь и Смерть в русском языке / Ли Джиан Пинг, Е.В. Чернцова // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Сер.: Філологія, 2010. Вип. 60, част. I. – С. 114-119.

132. Полежаев Д.В. Идея менталитета в русской философии «золотого века». – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2003. – С. 360.

133. Пономарева, Е.Ю. Концептуальная оппозиция «Жизнь – Смерть» в поэтическом дискурсе (на материале поэзии Д. Томаса и В. Брюсова): автореф. ... дис. канд. филол. наук / Е.Ю. Пономарева. – Тюмень, 2008. – 22 с.

134. Попова, З.Д. Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат / З.Д. Попова // Язык и национальное сознание. Вопросы методики и методологии. – Воронеж: ВГУ, 2002. – С. 8-49.

135. Попова, З.Д. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1999. – 30 с.

136. Попова, З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2001. – 192 с.

137. Постоловская, Н.А. Использование контраста в авторских отступлениях в романах Торнтон Уайлдера / Н.А. Постоловская // Интерпретации

художественного текста в языковом вузе: Межвузовский сборник научных трудов. – Л., 1981. – С. 71-81.

138. Потебня, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: Изд-во Искусство, 1967. – 615 с.

139. Поцепня, Д.М. Образ мира в слове писателя / Д.М. Поцепня. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1997. – 264 с.

140. Прохорова, А.В. Биполярность концепта «Жизнь/Смерть» в дискурсивном пространстве ранних рассказов Л. Андреева / А.В. Прохорова // Вестник РУДН. Серия: Русский и иностранные языки и методика их преподавания, 2018. Т. 16. No 2. – С. 224-241.

141. Прохорова, О.Н. Концепты ЖИЗНЬ и СМЕРТЬ как отражение высших ценностей в языке и речи / О.Н. Прохорова, И.В. Чекулай // Единство системного и функционального анализа языковых единиц: материалы междунар. науч. конф., 11-13 апр. 2006 г.: в 2 ч. Под ред. О.Н. Прохоровой, С.А. Моисеевой. – Белгород, 2006. Вып. 9, ч.1. – С. 209–216.

142. Рогальская, Н.П. Понятие «менталитет»: особенности определения / Н.П. Рогальская // Рукописный журнал общества ревнителей русской философии, 2006. – Вып. 9. – С. 51 – 57.

143. Рылова, Е.В. Когнитивный аспект исследования языкового сознания / Е.В. Рылова // XII Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. «Языковое сознание и образ мира». Москва, 2-4 июня 1997 г. – М., 1997. – С. 137-138.

144. Самарская, Т.Б. Художественный дискурс: специфика составляющих и особенности организации художественного текста / Т.Б. Самарская, Е.Г. Мартиросьян // Сфера услуг: инновации и качество. – 2012. –№10. – С. 20.

145. Сахарова, Е.А. Изобразительно-выразительный потенциал когнитивной метафоры (на материале художественной прозы Д. Рубиной): дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Сахарова. – Белгород, 2015. – 215 с.

146. Седых, Э. В. Контраст в поэзии как один из типов выдвижения (на примере циклов стихотворений «Песни Неведения» и «Песни Познания» Уильяма Блейка): дисс. ... канд. филол. наук / Э.В. Седых. – СПб., 1997. – 208 с.

147. Семенов, А.Н. Русская литература XX века в вопросах и заданиях: 11 кл.: В 2ч. / А.Н. Семенов, В.В. Семенов – М.: ВЛАДОС, 2001. – Ч.1. – 368 с.

148. Сергеева, Е.В. Бог и человек в русском религиознофилософском дискурсе / Е.В. Сергеева. -СПб. : Наука, САГА, 2002. – 187 с.

149. Сергеева, Е.В. К вопросу о классификации концептов в художественном тексте / Е.В. Сергеева // Вестник ТГПУ. – Гуманитарные науки, 2006. – С. 98-102.

150. Сидоренков, В.А. От слова – к образу, от словаря – к художественному тексту / В.А. Сидоренков // Слово и грамматические законы языка: Глагол. – М.: Наука, 1989. – С. 221-222.

151. Симоненко, Е.И. Прагматический потенциал фразеологизмов в ценностно-смысловом пространстве художественного дискурса (на материале русской литературы XIX-XXI веков) : диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук / 10.02.01 – русский язык. – Белгород, 2013. – С. 18.

152. Сковородников, А.П. Катахреза / А.П. Сковородников // Речевое общение: специализированный вестник: филологические дисциплины в высшей школе. – Краснояр. гос. ун-т; под ред. А. П. Сковородникова и Л. В. Фарисенковой. – Красноярск, 2005. – С. 119-128.

153. Сковородников, А.П. О катахрезе / А.П. Сковородников // Русская речь. – 2005. – № 3. – С. 68-74.

154. Сковородников, А.П. О катахрезе и смежных явлениях / А.П. Сковородников // М. В. Ломоносов и современные стилистика и риторика. – М.: Флинта: Наука, 2008. – С. 245-258.

155. Соколова, Н.К. Слово в русской лирике начала XX века / Н.К. Соколова. – Воронеж, 1980. – 160 с.

156. Станиславская, С.А. Контраст как принцип организации поэтического текста (на материале ранней поэзии А. Ахматовой и Н. Гумилёва): дис. ... канд. филол. наук / С.А. Станиславская. – Саратов, 2001. – 195 с.

157. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. – М., 1997. – С. 40-76.

158. Степин, В.С. Новая философская энциклопедия / В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – Т. 1-4. – 2816 с.

159. Стернин, С.А. Когнитивная лингвистика: учебное издание / С.А. Стернин, З.Д. Попова. – М.: Наука, 1985. – 365 с.

160. Талицкая, А.А. «Концепты «Жизнь» и «Смерть» в лирике Н.А. Заболоцкого» [Электронный ресурс] / А.А. Талицкая. – Режим доступа: <http://inf.yspu.org/documents-open/dis/583/auto.pdf>

161. Толстогузов, П.Н. «Бездна» как раздел концептуального словаря поэзии Тютчева / П.Н. Толстогузов // Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2008. – С. 18-22.

162. Толстой, Л.Н. Том 36. Произведения 1904-1906 гг. / Л.Н. Толстой // Полное собрание сочинений в 90 томах. – М.: «Художественная литература», 1950. – 712 с.

163. Трубецкой, Н.С. Основы филологии / Н.С. Трубецкой. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 352 с.

164. Туктангулова, Е.В. Ключевое слово – словообраз – художественный концепт как универсальные текстообразующие константы художественного текста / Е.В. Туктангулова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение – Челябинск, изд-во ЧелГУ, 2007. – № 8. – С. 105-109.

165. Тюпа, В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В.И. Тюпа. – М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. – 192 с.

166. Уфимцева, Н.В. Культура и проблема заимствования / Н.В. Уфимцева // Встречи этнических культур в зеркале языка : В сопоставительном лингвокультурном аспекте. Под ред. Г. П. Нещименко. – М., 2002. – С. 152–170.

167. Ушаков, Д.Н. Большой толковый словарь русского языка / Д.Н. Ушаков. – М.: Славянский Дом Книги, 2014. – с. 960.

168. Фатеева, Н.А. Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля: дис. ... д-ра филол. наук / Н.А. Фатеева. – М., 1996. – 607 с.

169. Флоренский, П.А. Антиномия языка / П.А. Флоренский // Вопросы языкознания. – 1988. – № 6. – С. 88–125.

170. Фурсова, Е.В. Когнитивно-дискурсивный анализ стилистического приема антитезы (на материале англоязычной художественной прозы) / Е.В. Фурсова // Теория и практика лексикологических исследований. – М.: Рема, 2007. – 276 с. (Вестн. Моск. гос. лингв. ун-та; вып. 532; сер. Лингвистика). – С. 239-259.

171. Хайруллина, Д.Д. Бинарные концепты «Огонь» и «Вода» как фрагмент языковой картины мира: дис. ... канд. фил. наук / Д.Д. Хайруллина. – Казань, 2009. – 237 с.

172. Хутова, Э.Р. Бинарная оппозиция «Бинарная оппозиция «Любовь/Ненависть» в разносистемных языках: лингвокультурологический аспект» (на материале русского, английского и кабардино-черкесского языков) [Электронный ресурс] / Э.Р. Хутова. – Режим доступа: <http://do.gendocs.ru/docs/index-78348.html>

173. Чаадаев, П.Я. Полное собрание сочинений и писем. Т. 1 [Электронный ресурс] / П.Я. Чаадаев. – Режим доступа: <http://psi.webzone.ru/st/200704.htm>

174. Чейф, У. Память и вербализация прошлого опыта / У. Чейф // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 12. Прикладная лингвистика. – М., 1983. – С. 35-73.

175. Чуковский, К.И. Воспоминания о писателях [Электронный ресурс] / К.И. Чуковский. – Режим доступа: <http://modernproblems.org.ru/memo/238-2013-12-12-03-10-22.html?start=2>

176. Чумак-Жунь, И. И. Дискурсивное пространство поэтического текста: образное слово в русской лирике конца XVIII – начала XXI веков: автореф. ... д-ра филол. н. / И.И. Чумак-Жунь. – Белгород, 2009. – 37 с.

177. Чурилина, Л.Н. Актуальные проблемы современной лингвистики: учеб. пособие. 4-е издание / Л.Н. Чурилина. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 416 с.

178. Шаклеин, В.М. Лингвокультурная ситуация в современной России: Монография. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 152 с.

179. Шаклеин, В. М. Лингвокультурология: традиции и инновации [Электронный ресурс]: монография / В. М. Шаклеин. – М.: Флинта, 2012. – 301 с.

180. Шерцель, В.И. О словах с противоположными значениями (или о так называемой энантиосемии): учеб. пособие для филол. специальностей ун-тов и пед. ин-тов; под ред. Ф.П. Филина / В.И. Шерцель // Хрестоматия по истории русского языкознания. – М.: Высшая школа, 1973. – С. 259-264.

181. Шишкина, Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века: монография / Л.И. Шишкина. – СПб.: Изд-во СЗАГС, 2009. – 219 с.

182. Шишкина, Т. И. Комбинаторно-семантические особенности атрибутивных оксюморонных сочетаний (на материале английского языка.): дис. ... канд. филол, наук / Т.И. Шишкина. – Л., 1982. – 151 с.

183. Щерба. Л.В. Современный русский литературный язык / Л.В. Щерба // Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1957. – С. 186.

184. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 343 с.

185. Якобсон, Р. Язык и бессознательное / Пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе. В. Шеворошкина; составл., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. – Ф. Успенский. М.: Гнозис, 1996. – 248 с.

186. Ярошук, И.А. Когнитивно-прагматические свойства метафоры (на материале художественной прозы писателей Черноземья) / И.А. Ярошук // Вести Волгогр. гос. ун-та, Сер.2, Языкознание, 2012. №2. – С. 181-184.

187. Cook, G. The Discourse of Advertising / G. Cook. – London and New York: Routledge, 1992. – 250 p.

188. Garzanti italiano (Italian Language) (2004). Milano: Garzanti linguistica (In. Italian).

189. Fauconnier Gilles. Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in natural Language. – Cambridge UK: Cambridge University Press, 1994. – 190 p.

190. Fauconnier Gilles, Turner Mark. Blending as a Central Process of Grammar Conceptual Structure // Discourse and Language. / Ed. by A. Goldberg. – Stanford, CA: CSLI, 1996.

191. Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover. – Penguin Books, 1997. – 314 p.

192. Ostman J., Virtanen T. Discourse analysis // Handbook of Pragmatics: Manual. – Amsterdam, Philadelphia, 1995. – P. 239-253.

193. Sexl M. Einfuehrung in die Literaturtheorie. Wien: WUV, 2004. – 260 p.

194. Schrader, Otto. Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde. Grundzüge einer Kultur- und Völkergeschichte Alteuropas. 2-е изд. / O. Schrader. – Berlin, Leipzig, 1917–1929.

195. Turner Mark, Gilles Fauconnier. Conceptual Integration Networks // Cognitive Science. – 1988. – № 22. – P. 133-187.

ИСТОЧНИКИ

1. Андреев, Л.Н. Избранное / Л.Н. Андреев. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1979. – 302 с.
2. Андреев, Л.Н. Литературное наследство. Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка. – М. : Наука, 1965. – 630 с.
3. Письма Л. Н. Андреева к Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому / Публ. и коммент. Н. Балатовой // Вопросы театра. – 1966. – С. 275–301.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Частотность употребление слов отрицательной коннотации в рассказах писателя

Рассказ	Слово	Количество
«В темную даль»	<i>Тьма</i>	4
	<i>Страх</i>	11
	<i>Ночь</i>	2
	<i>Черный</i>	2
	<i>Мрак</i>	4
	<i>Беспокойство</i>	1
	<i>Тревога</i>	2
	<i>Беда</i>	1
	<i>Смерть</i>	4
	<i>Смута</i>	2
	<i>Ужас</i>	1
«На реке»	<i>Ночь</i>	7
	<i>Тьма</i>	4
	<i>Дождь</i>	6
	<i>Черный</i>	6
	<i>Жуть</i>	2
	<i>Зло</i>	1
	<i>Одиночество</i>	1
	<i>Горе</i>	2
	<i>Беда</i>	1
	<i>Страх</i>	8
	<i>Мрак</i>	2
	«Тьма»	<i>Тьма</i>
<i>Опасность</i>		2
<i>Страх</i>		7
<i>Черный</i>		17
<i>Тень</i>		1
<i>Мрак</i>		1
<i>Ночь</i>		4
<i>Неизвестность</i>		4
<i>Зло</i>		5
<i>Ужас</i>		4
«Губернатор»	<i>Тьма</i>	
	<i>Опасность</i>	
	<i>Страх</i>	
	<i>Черный</i>	

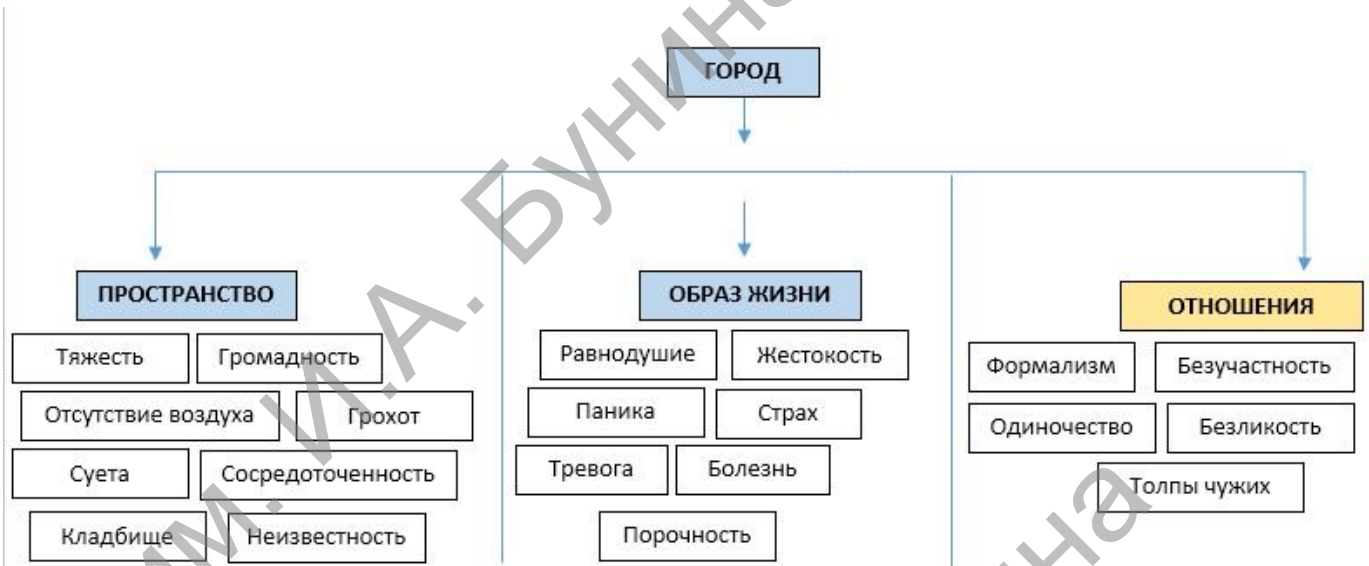
	<i>Тень</i>	
	<i>Мрак</i>	
	<i>Ночь</i>	
	<i>Неизвестность</i>	
	<i>Зло</i>	
	<i>Ужас</i>	
«Жизнь Василия Фивейского»	<i>Тьма</i>	
	<i>Опасность</i>	
	<i>Страх</i>	
	<i>Черный</i>	
	<i>Тень</i>	
	<i>Мрак</i>	
	<i>Ночь</i>	
	<i>Неизвестность</i>	
	<i>Зло</i>	
	<i>Ужас</i>	
«Молчание»	<i>Тьма</i>	
	<i>Опасность</i>	
	<i>Страх</i>	
	<i>Черный</i>	
	<i>Тень</i>	
	<i>Мрак</i>	
	<i>Ночь</i>	
	<i>Неизвестность</i>	
	<i>Зло</i>	
	<i>Ужас</i>	

Результаты анкетирования на восприятия лексем *свет* и *тьма*
Ассоциативная таблица

Концепт	Ассоциация	Частота
Тьма	Мрак	
	Ночь	10
	Ужас	3
	Ад	8
	Дьявол	4
	Бесы	4
	Предательство	2
	Ненависть	2
	Чернота	2
	Отчаяние	2
	Беспомощность	4
	Дезориентация	7
	Темнота	11
	Безысходность	3
	Мрак	5
	Холод	3
	Зло	4
	Тяжесть	1
	Неудача	3
	Необразованность	9
	Глупость	12
	Сумерки	2
	Туман	3
	Неопределенность	6
	Кошка	1
	Летучая мышь	1
	Яма	2
	Луна	2
	Лес	1
	Страх	3
	Смерть	6
	Мгла	2
	Дождь	3
Одиночество	4	
Тень	7	
Слезы	3	

	Вампиры	2
	Серость	2
	Атеизм	1
	Неверие	2
	Бедность	3
	Жуть	3
	Кошмар	7
Свет	Бог	8
	Ангелы	4
	Рай	9
	Любовь	5
	Взаимовыручка	2
	Веселье	4
	Надежда	11
	Жизнь	13
	Вера	8
	Радость	5
	Покой	1
	Хорошее настроение	1
	Красота	3
	Уют	2
	Дом	2
	Учение	10
	Успех	6
	Удача	6
	Мир	11
	Добро	7
	Солнце	12
	День	9
	Утро	1
	Улыбка	3

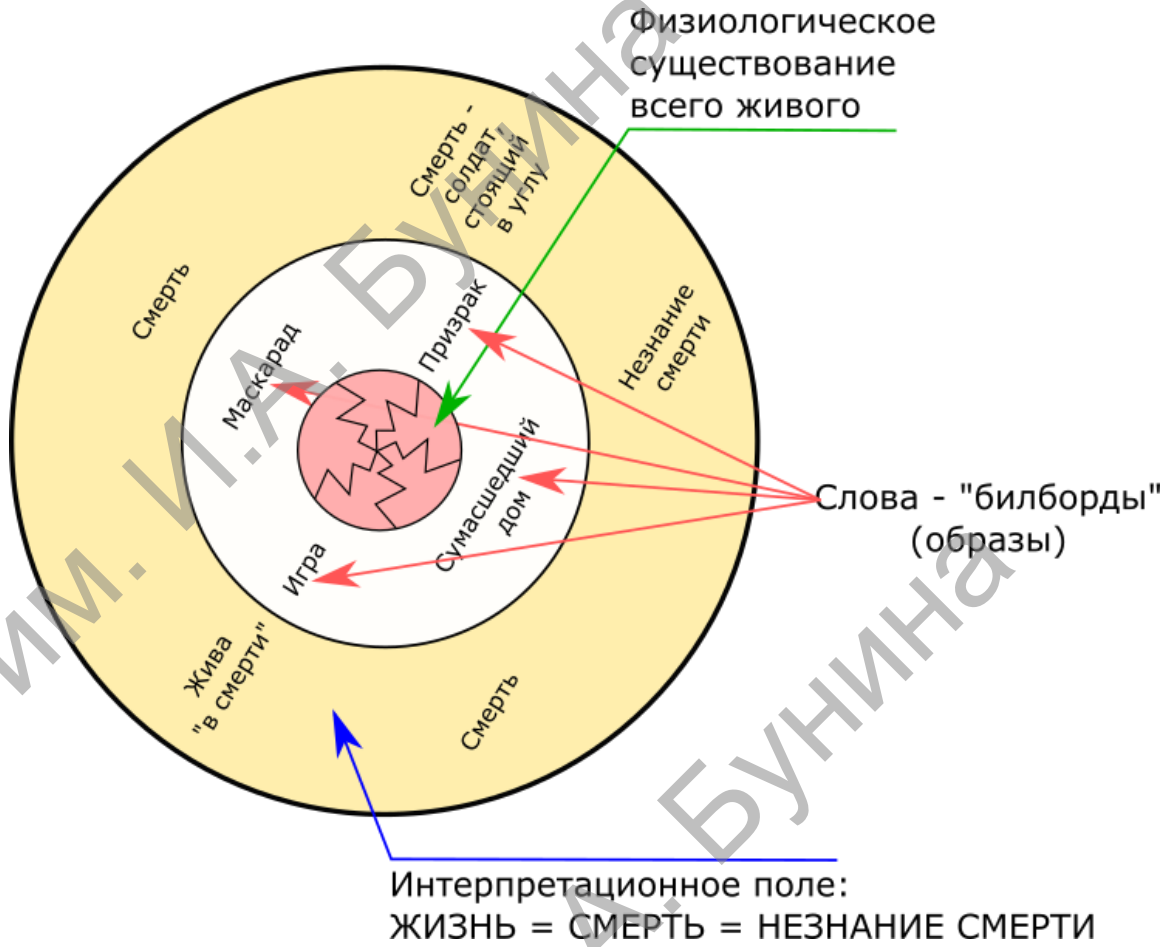
Модель ассоциативно-смыслового поля «Город»



Структура концепта «Город»



Структура биполярного концепта «Жизнь/Смерть»



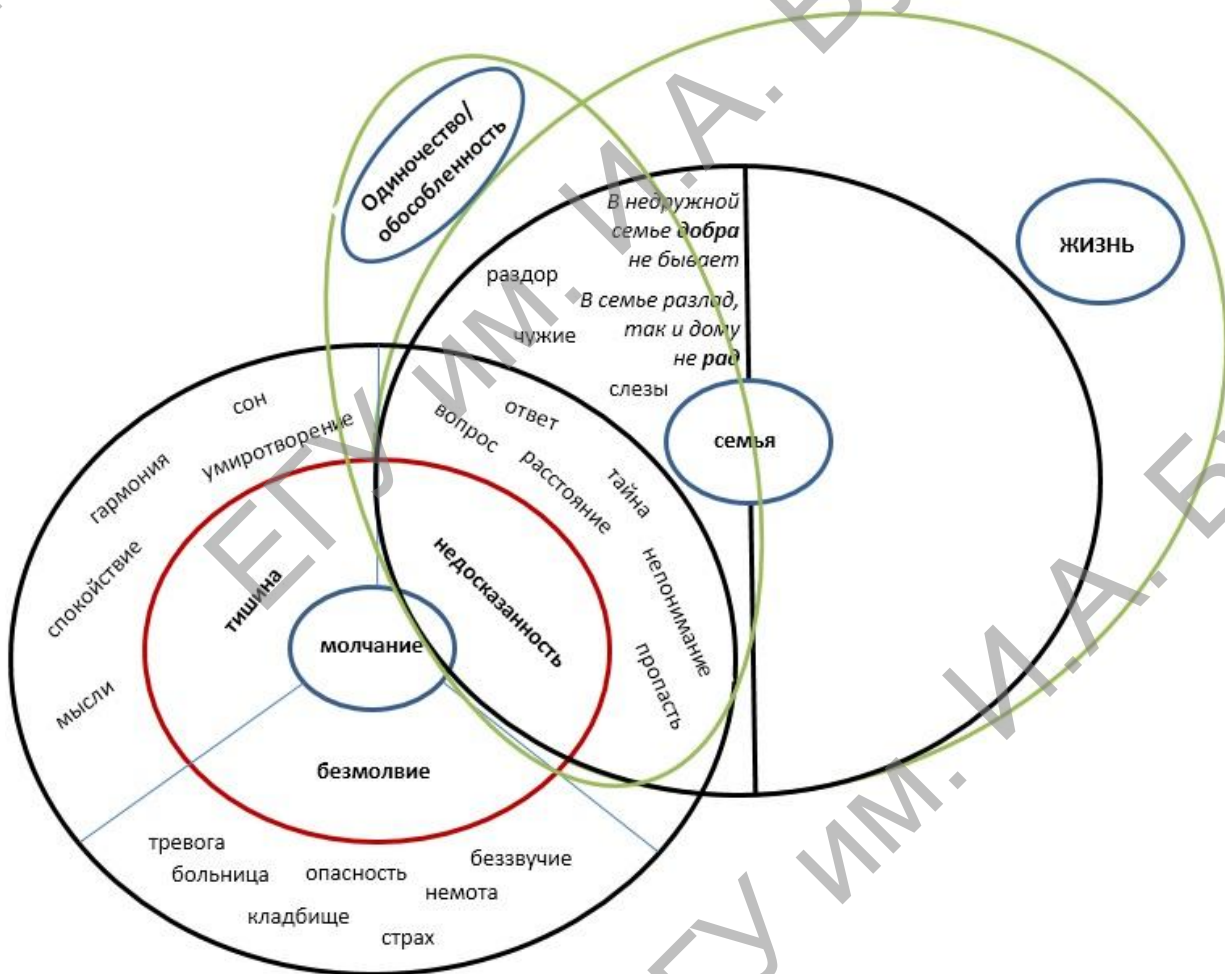
Модель интеграции концептов «Жизнь/Смерть» в единый биполярный концепт



Структура ассоциативно-смыслового поля «Молчание»



Модель ассоциативно-смыслового поля «Молчание»





Модель влияния культурно-исторического контекста на содержательный аспект художественного текста

