

Санкт-Петербургский государственный университет

**Ли Вэйкан**

**Выпускная квалификационная работа**

**Национально-культурная специфика символов в художественном тексте**

**(на материале "Стихотворений в прозе" И. С. Тургенева)**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5622. «Русский язык и русская

культура в аспекте русского языка как иностранного»

Профиль «Русский язык и русская культура

в аспекте русского языка как иностранного»

Научный руководитель:

К. ф. н., доц. кафедры русского языка как иностранного  
и методики его преподавания

Д. В. Колесова

Рецензент:

к. ф. н., доц. кафедры русского языка

Военной академии связи им. С.М.Буденного

Е.М. Марутина-Катрецкая

Санкт-Петербург

2022

## Оглавление

Введение.....	4
Глава1: Теоретические основы изучения национально-культурной специфики символов в художественном тексте.....	8
1.1 Функционирование символа в художественном тексте.....	8
1.1.1 Символ как один из элементов художественной системы произведения.....	8
1.1.2 Способы актуализации семантики символов в художественном тексте.....	12
1.1.3. Символ как смыслообразующий элемент художественного текста.....	17
1.2 Символ как стереотипизированное явление культуры.....	19
1.2.1. Символ как единица лингвокультуры.....	19
1.2.2. Национально-культурная специфика символов.....	25
Выводы.....	32
Глава 2. Анализ национально-культурной специфики символов в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева.....	34
2.1 Принципы отбора материала и методология анализа.....	34
2.2 Комплексный анализ символов в тексте И. С. Тургенева.....	36

2.2.1 Символическое значение слова в тексте добавляет значения к имеющимся в языке и культуре.....	36
2.2.2 Символическое значение слова реализуется только в контексте.....	51
2.2.3 Символическое значение слова в тексте совпадает с общеязыковым символическим значением.....	53
Выводы.....	68
Заключение.....	71
Литература.....	73
Приложение1: Тексты из «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева.....	80

## Введение

Любая культура национальна, ее национальный характер выражен в языке посредством особого видения мира. Особую роль в трансляции национально-культурного самосознания народа и его идентификации играет слово (слово — это коллективная память носителей языка, «памятник культуры», зеркало жизни нации; усваиваемое слово является ключом к образу жизни соответствующего народа, ключом к знаниям [Верещагин, Костомаров 1980: 7]). Одна из важных функций языка - обеспечивать культурный код нации [Маслова 2001: 3].

С другой стороны, как лингвистические, так и культурные характеристики собирают в себе различные знаки, которые формируют человеческое мышление. Одним из важнейших таких знаков является символ. В современной лингвистике он изучается с различных позиций, мы принимаем такое определение как рабочее: символ – это комплексный языковой знак, состоящий из двух равноправных элементов: 1) из конкретного значения, представляющего либо образную сторону символа, либо выражающего конкретное понятие (отвлеченное значение), агент символа; 2) из абстрактного значения, носящего первично-архетипический (отражающий поэтику синкретизма), культурно-стереотипный (традиционный, отражающий эйдетику поэтику) или субъективно-авторский (отражающий поэтику художественной модальности) характер, референт символа [Айснер 2009, 26].

Важно отметить, что связанные с символами ассоциации, стереотипные коннотации, национальные образы способствуют адекватному восприятию художественного текста, восприятию его эмоционального настроя, имплицитной информации, содержащейся в тексте. Всей совокупностью затрагиваемых проблем определяется **актуальность** исследования.

**Новизна** же исследования заключается в нашем намерении конкретно разобраться в национально-культурной специфике «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева и анализировать содержание творения с точки зрения лингвокультурологии, чтобы позволить современным читателям понять мировоззрение писателя. При изучении художественного текста, отражающего мировоззрение и ощущения автора, мы сможем обобщить национально-культурную специфику, которая постигается благодаря текстам «Стихотворений в прозе».

**Объектом** исследования является функционирование национально-окрашенных символов в авторитетном для русской культуры художественном тексте.

**Предметом** исследования выступает национально-культурная специфика символов в текстах «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева.

**Цель** работы заключается в выявлении содержания и лингвокультурологической особенности национально-культурной специфики символов в тексте И. С. Тургенева.

Чтобы достигнуть цели, надо решить следующие **задачи**.

- 1) Создать теоретическую базу исследования,
- 2) Выбрать из текстов «Стихотворений в прозе» символы,
- 3) Классифицировать отобранные единицы с точки зрения отражения национально-культурной специфики,
- 4) Обобщить выявленные особенности.

**Материалом** для исследования являются тексты «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева: «Деревня », «Старуха», «Услышишь суд глупца», «Конец цвета», «Маша», «Воробей », «Черепка», «Роза», «Порог», «NECESSITAS, VIS, LIBERTAS», «Старик», «Сфинкс», «Камень», «Как хороши, как свежи были розы», «Мы ещё повоюем», «Мне жаль», «Без гнезда», «Гад», и «Мои деревья».

**Методы** исследования: описательный метод, метод компонентного анализа, метод полной и частичной выборки материала, стилистический анализ, прием культурологического и страноведческого комментирования.

**Гипотеза** исследования заключается в том, что символы, на которые опирается авторитетный для национальной культуры текст, имеют национально-культурную специфику. Эта специфика важна, с одной стороны, для глубинного понимания текстов, а с другой стороны – для эффективной коммуникации с носителями данного языка и культуры.

**Теоретическая значимость** исследования: данная работа вносит вклад в

описание функционирования национально-культурных символов русской культуры в художественном тексте.

**Практическая значимость** работы определяется тем, что результаты, полученные в ходе исследования, могут использоваться в практике анализа художественного текста, перевода, а также в практике преподавания РКИ.

На защиту выносятся следующие положения:

- 1) Для полноценного понимания художественного текста необходимо понимать символические значения, присущие использованным в нем лексическим единицам.
- 2) Автор художественного текста может использовать как символы, принадлежащие общему национальному языковому сознанию, так и символы, обретающие свое значение в конкретном тексте.
- 3) Сравнение символического компонента значения лексических единиц в разных языках дает возможность увидеть различие между национальными культурами, а значит, выявить те символы, которые нуждаются в комментировании при чтении текста в иностранной аудитории.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной научной и справочной литературы и приложения. Во введении указаны цель, задачи работы, ее предмет и объект, отражена актуальность темы исследования. В приложении приводятся анализируемые тексты И. С. Тургенева.

# **Глава 1. Теоретические основы изучения национально-культурной специфики символов в художественном тексте**

## **1.1. Функционирование символа в художественном тексте**

### **1.1.1. Символ как один из элементов художественной системы произведения**

В первую очередь нам необходимо уточнить, что такое символ. Однако до сих пор символ видится как один из самых неопределенных терминов в науке, поскольку центр нашего исследования - символ трактуется в разных областях знаний и исследователи в разных областях гуманитарного знания понимают символы по-разному. По мнению А. Ф. Лосева, «понятие символа и в литературе и в искусстве является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий» [Лосев 1976, 5], а М.Ю. Лотман определяет его как «одно из самых многозначных в системе семиотических наук» [Лотман 1992, 191].

Термин «символ» происходит от греческого слова и переводится как «знак, опознавательная примета». В искусстве «символ» трактуется как универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление с одной стороны-со смежными категориями художественного образа, с другой стороны-со знака и аллегории. В широком смысле можно сказать, «художественный образ сам по себе является знаком (ибо он имеет

материальное означающее - продукт творческой деятельности), правда, не символическим, а иконическим - для него свойственно сходство между означаемым и означающим. Взаимодействие плана содержания и выражения в нем не условное, а "органическое"» [Арутюнова 1990, 22]. Основными свойствами такого образа являются расширение и обобщение первичного чувственного содержания. По утверждению С.Д. Кацнельсона, художественный образ сходен с содержательным понятием, которое «идет дальше формального (т. е., минимума общих характерных признаков, необходимых для распознавания предмета) и охватывает все новые стороны предмета его свойства и связи с другими предметами» [Кацнельсон 1965, 18]. Многие ученые апеллируют к понятию символ через образ: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа... Предметный образ и глубинный смысл выступают в его структуре как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа... Переходя в символ, образ становится «прозрачным», смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» [Аверинцев 2001, 156].

Различие между символами и метафорами и аллегорией является сложной проблемой в лингвистических исследованиях. По мнению Шувалова,

символ отличается от метафоры тем, что «символ более многомерен, стабилен и менее контекстозависим, причем от многократного повторения он лишь выигрывает, в то время как метафора может со временем «стираться» и терять свою образность, переходя в разряд прямых наименований» [Шувалов 2017, 349]. О. В. Воронушкина определяет разницу между символом и аллегорией: «Символ, в отличие от аллегии, может реализоваться только на уровне слова или словосочетания... В символе, в отличие от аллегии, трудно разграничить образ и скрытую идею, так как они образуют единое целое.» [Воронушкина 2016, 56].

«Смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, в него надо "вжиться". Именно в этом состоит принципиальное отличие символа от аллегии: смысл символа не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно "вложить" в образ и затем извлечь из образа.» [Аверинцев 1971, 6]. Соотношение между означающим и означаемым в символе есть диалектическое соотношение тождества в нетождестве: «...каждый образ должен быть понят как то, что он есть, и лишь благодаря этому он берется как то, что он обозначает» [Шеллинг 1966, 11]. Вслед за ним С. С. Аверинцев подчёркивает, что здесь приходится искать специфику символа по отношению к категории знака. Если для чисто утилитарной знаковой системы, многозначность (полисемия) есть бессодержательная помеха, вредящая рациональному функционированию знака, чем богаче содержание символа, тем более он многозначен. Сама структура символа направлена на то, чтобы

погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира [Аверинцев 2001, 156.]

Семантика символов всегда многозначная и многоуровневая. «Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция; он не дан, а задан. Этот смысл, строго говоря, нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий.» [ЛЭС 1987, 378–379].

В искусстве различают символы с устоявшимися, понятными всем значениями (например, чёрный цвет символизирует печаль, скорбь, утрату, смерть) и авторские, смысловое содержание которых имеет значение в контексте творчества одного автора или одного произведения.

Символ отображается в литературных произведениях разных периодов и областей. Он привносит в художественный образ экспрессивность и глубину, связывают разные планы текста (сюжетный, подтекстовый, реальный, мифологический, исторический).

С иной, философской точки зрения, подходит к символу В. В. Бычков, он подробно представляет роль символа в художественном произведении. По его мнению, символ как глубинное завершение образа, его сущностное художественно-эстетическое (невербализуемое) содержание свидетельствует о высокой художественно-эстетической значимости произведения, высоком

таланте или даже гениальности создавшего его мастера. Он характерен только для высокого искусства [Бычков 2012, 78].

Символ является неотделимым компонентом художественной литературы, так как символ создаёт её художественность. Образы и символы передают скрытую информацию, которые хотел сообщить автор, то есть используя символы, автор не прямо показывает вещи, а намекает на них (например, лампа и огонь в прозе М. Булгакова имеют символическое значение первостепенной значимости Дома - точки пересечения бытового и бытийного; свет в прозе М. А. Булгакова являются способом выражения авторского взгляда на бытийные проблемы в аспекте взаимосвязи и взаимозависимости человека и времени). Образы-символы широко используются в литературных произведениях. Правильное толкование символов способствует глубокому и верному прочтению художественных текстов. «Писатели используют символизацию (создание образов-символов) для того, чтобы разрушить иллюзию жизнеподобия, нередко возникающую у читателей, подчеркнуть многозначность, большую смысловую глубину создаваемых ими образов.» [Лосев 1983, 23].

### **1.1.2. Способы актуализации семантики символов в художественном тексте**

Мотивированность символа затрагивает отношения между абстрактным и

конкретным элементами символического содержания и представляет собой его отличительную особенность по сопоставлению с языковыми знаками, в котором связь между означающим и означаемым произвольна и конвенциональна. Она соединяет символ с другими тропами - метафорой и метонимией. Гегель определяет, что в знаке «связь между значением и его выражением представляет собою связь, установленную только совершенно произвольным их соединением. ...Выражение, знак вызывают в представлении некоторое чуждое ему содержание, с которым он отнюдь не должен находиться в какой-то необходимой специфической связи...». В символах же нет «безразличия друг к другу значения и его обозначения, так же как искусство состоит.. в связи, родственности и конкретной сплетенности значения и облика» [Гегель 1938, 313].

Аналогия рассматривается как основное звено между конкретным и абстрактным понятиями в символическом содержании. На взгляд И. Канта, символ появляется как представление по одной только аналогии [Кант 1995, 278]. В отношении символа аналогию следует представить как уподобление понятий (значений) на основе общности их семантических признаков, благодаря чему возможен перенос (транспозиция) имени конкретного, частного понятия (значения) на абстрактное, общее. Это сближает символ с другими мотивированными семиотическими явлениями - тропами, прежде всего, с метафорой.

Много исследователей отмечают роль метафоры в символическом

конструировании реальности. По мнению Э. Кассирера, «изоморфизм символических форм, представительство символа в разных модальностях возможно благодаря "радикальной метафоре", переносу "энергии духа" с одной конкретной формы на другую» [цит.по: Шелестюк 1997, 4].

Ф. Уилрайт утверждает, что символ есть "стабилизированная метафора". Он разделяет символ на два типа: стено-символ и экспрессивный символ [Уилрайт 1990, 7].

«Революционный переворот» в понимании роли тропов, особенно метафоры, начавшийся в конце пятидесятих годов прошлого века, оказал заметное влияние на развитие представления о символе. Р. Якобсон, исследовавший два типа афазии, заметил, что основные нарушения ассоциирования (по сходству и по смежности/включению) отражаются в речи в виде метонимии (включая синекдоху) и метафоры. Р. Якобсон сделал вывод об универсальности метафоры и метонимии как важнейших семиотических механизмов, происходящих на разных осях языка (парадигматической и синтагматической). [Якобсон 1983].

Эти два выделенные основные механизмы ассоциирования - метафоры и метонимии имеют большое значение для анализа символа, представляют собой "динамический" подход к описанию символа. Следуя за Р. Якобсоном, П. Рикер отмечает, что символ есть феноменологическое (речевое) проявление языковой полисемии. Символическая амбивалентность возникает в комбинации двух фактов - лексического (полисемии) и контекстуального, когда контекст

допускает реализацию «нескольких различных и даже противоположных значимостей с одним и тем же именем» [цит.по: Шелестюк 1997, 4].

Важнейшим качеством символа является комплексность его содержания. Его комплексность проявляется в соединении эквивалентных знаний. "Если в схеме «идея» отождествляется с «явлением» так, что последнее механически следует за ней, ничего не принося нового..., а в аллегории «явление» и «образ» так отождествляются с «идеей», что последняя механически следует за явлением, ничего не принося нового...,то в символе и «идея» приносит новое в «образ», и «образ» приносит новое, небывалое в «идею»...»[Лосев 1994: 40]. Благодаря концепции А. Ф. Лосева мы можем очевидно отличать символ от схемы, аллегорий и от других понятий, которые могут быть близки к символу. Содержание символа соответствует существованию двух понятий. Комплексность символа связана с его единством. Образ и идея символа неделимы, так как «идея» отождествляется не с простой «образностью», но с тождеством «образа» и «идеи», как и «образ» отождествляется не с простой отвлеченной «идеей», но с тождеством «идеи» и «образа»»[Лосев 1994: 40]. Таким образом, с точки зрения структуры содержания символа, сложный комплекс содержания символа актуализируется взаимодействием знаний (сложение и совмещение).

Комплексность содержания символа основана на том, что ему свойственна имманентная многозначность в семантике. Многозначность символа заключается в том, что в процессе отдаления от исходного значения, значения символа становится более абстрактными, и мы не можем постигнуть его

последний, главный смысл. Имманентная многозначность символа происходит в основном из сферы религии.

Среди многих символистов символ рассматривается как способ понятия истины, на взгляд символистов, имманентная многозначность символа характеризуется мистичностью и эзотеричностью, то есть не все могут понять семантику символа. А.Ф. Лосев уподобил имманентную многозначность символа функции « с возможным разложением этой исходной функции в бесконечный ряд членов, из которых каждый, ввиду своей закономерной связи с другими членами ряда и с исходной функцией, является как эквивалентным всякому другому члену ряда и самой функции, так и амбивалентным по самой своей природе» [Лосев 1976: 325].

Итак, благодаря этим теориям, мы можем обобщить идеи следующим образом: не надо искать главное, последнее значение символа, а надо обратить внимание на производные значения, полученные из исходного значения. Имманентная многозначность символа характеризуется комплементарностью - наличие противоположных значений в семантике символа (так, курение трубки в индийской культуре символизирует не только войну, но и мир).

В художественном тексте, благодаря приему олицетворения, изображенные природные явления и предметы становятся носителями некой идеи и эмоции индивидуального автора и их значения выражаются символами. Автор наделяет их человекоподобными чертами. Индивидуально-авторский символ

характеризуется эмоциональностью и экспрессивностью. Не только олицетворение актуализирует семантику символа в художественном тексте, "Метафора и сравнение - стилистические основания для большинства романтических символов - являются главными, обладающими повышенной суггестивностью, способами организации речевого материала с целью отображения различных внутренних состояний человека путем превращения явлений и предметов внешнего мира в средство объективации романтической духовности." [Шкуратова 2001, 202].

### **1.1.3. Символ как смыслообразующий элемент художественного текста**

Е. В. Тархова утверждает, что классификация символа следует двум стандартам: содержание символа и структура содержания символа. По первому стандарту, символы делятся на архетипические, культурно-стереотипные, индивидуально-авторские. Архетип связан с тем, что существуют укорененные в культуре идеи и воспоминания, которые побуждают людей воспринимать, переживать, и реагировать на события определенным образом. Культурно-стереотипные символы тоже называются традиционными, так как традиционные символы происходят из явлений и стереотипов культуры. Такие виды подразделяются на классические (ромб обозначает землю), национальные (фрагменты, праздник) и библейские (голубь-символ Святого Духа;

феникс-символ воскресенья). Среди культурно-стереотипных символов выделяются простые и сложные. Простые символы как центр языкового создания, имеют глубинное смысловое содержание, таким образом, они широко используются в творчестве художественных текстов и легко воспринимаются. Обычно, простые символы интерпретируются одинаково в разных культурах. А сложные символы имеют разные понимания в разных культурах, и не так обширно употребляются, как простые символы. Индивидуально-авторские символы тесно связаны с культурно-стереотипными символами. Тогда автор воплощает в символе личные мнения и мировоззрение, содержание культурно-стереотипных символов изменяется и образуются индивидуально-авторские символы. В этом случае, базой системы художественных символов конкретного произведения является ее происхождение.

По второму критерию, художественные символы можно разделить на метафорические и метонимические, которые в дальнейшем подразделяются на авторские, архетипические, стереотипные, синекдохальные, гипо-гиперонимические и синестезические. В данной ситуации действует когнитивный механизм формирования символа, в котором при интеграции идеи и образа возникает новый смысл, наполняющий символическое содержание и его интерпретанты. [Тархова 2017, 109–111].

Символы придают произведениям художественность, экспрессию и образность. В символах существуют скрытые источники информации, которую

автор хотел передать читателю. Правильная интерпретация символов позволяет читателям глубоко и точно понимать содержание художественного текста. Наоборот, искаженное понимание символов художественных текстов не позволяет понять замыслы автора.

## **1.2 Символ как стереотипизированное явление культуры**

### **1.2.1. Символ как единица лингвокультуры**

В. фон Гумбольдт был одним из первых ученых, которые занимаются взаимоотношением языка и культуры в рамках их соотносительности и неотъемлемой связи. Он считает, всякая культура национальна, её национальной характер выражается в языке путём особого видения мира, и язык каждого народа с точки зрения внутренней формы специфический. Идея внутренней формы языка заключается в выражении культуры народа (народного духа). Язык напрямую связан с культурой [Гумбольдт 1986, 452].

В конце XX века в лингвистической области стало возможным принять следующую идею: язык теснейшим образом связан с культурой; он прорастает в нее, развивается в ней и выражает ее. На основе этой идеи возникла новая наука – лингвокультурология. Данную науку можно считать самостоятельным направлением лингвистики, которое сформировалось в 90-е годы XX века.

Термин «лингвокультурология» появился в связи с работой фразеологической школы, возглавляемой В.Н. Телия, работами Ю. С. Степанова,

А.Д. Арутюновой, В.А. Масловой и других исследователей. «Лингвокультурология как научное направление активно развивается в российской лингвистике, его теоретические положения в настоящее время реализованы и получили практическое применение в представительном количестве диссертационных исследований, монографий, учебников и словарей, написанных на материале различных языков» [Зиновьева 2016, 9].

С точки зрения разных лингвистических исследователей, лингвокультурология определяется по-разному. По мнению В. Н. Телии, лингвокультурология—это «часть этнолингвистики, которая посвящена изучению и описанию корреспонденции языка и культуры в синхронном их взаимодействии» [Телия 1996, 217] ; «наука, которая занимается «исследованием и описанием взаимодействия языка и культуры в диапазоне современного культурно—национального самосознания и его знаковой презентации» [Телия 1999:16]. В. В. Воробьев отмечает, что лингвокультурология —«комплекс научная дисциплина синтезирующего типа, изучающая взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка в его функционировании и отражающая этот процесс как целостную структуру единиц в единстве их языкового и внеязыкового (культурного) содержания при помощи системных методов и с ориентацией на современные приоритеты и культурные установления (система норм и общечеловеческих ценностей)» [Воробьев 2008, 37]. В. А. Маслова утверждает, что лингвокультурология является наукой, возникшей на стыке лингвистики и культурологии и

исследующая проявления культуры народа, которые отразились и закрепились в языке [Маслова 2001, 28]. Кроме того, она пишет, хотя лингвокультурология возникла сравнительно недавно, но развивается быстро, и сразу появились 4 лингвистические школы: школа лингвокультурологии Ю. С. Степанова, школа Н. Д. Арутюновой, школа В. Н.Телия и школа, созданная В. В. Воробьевым при РУДН [Маслова 2001, 30].

Лингвокультурологическими единицами являются понятия лингвокультурема, символ, стереотип, эталоны, установка культуры. В данной работе будут рассмотрены символы.

Символ - ключ к природе человека. Его появление полностью меняет человеческую жизнь. Э. Кассирер в своей работе «Опыт к человеку. Введение в философию человеческой культуры» подтверждает, «У человека между системой рецепторов и эффекторов, которые есть у всех видов животных, есть и третье звено, которое можно назвать символической системой. Это новое приобретение целиком преобразовало всю человеческую жизнь. По сравнению с животными человек живет не просто в более широкой реальности – он живет как бы в новом измерении реальности», – так интерпретирует ученый кантовское представление о культуре в природе, «как если бы она имела нравственную цель» [Кассирер 1988, 28]. Это идея совпадает с концепцией В.А.Масловой. Она видит символ как продукт человеческого сознания. Самого символа не существует. Человек не только живет в физическом мире, но и живет в символической вселенной [Маслова 2001, 128]. Символ появился в

древнегреческой эпохе. Древние греки обозначали этим словом черепок, служивший знаком дружеских отношений. Хозяин дал гостям половину черепка, и вторую половину он оставлял у себя. Таким образом, первоначальным смыслом символа в античности является «удостоверение личности».

Анализ символа производят не только в лингвистике, но и в философии, семиотике, психологии, литературоведении, культурологии и других гуманитарных науках. Вследствие этого А. А. Потебня пишет, «только с точки зрения языка можно привести символы в порядок, согласный с воззрениями народа, а не с произволом пишущего» [Потебня 1914, 6].

Результатом исследования символа стало несколько независимых определений символа. 1) символ - понятие, тождественное знаку (в искусственных формализованных языках); 2) универсальная категория, отражающая специфику образного освоения жизни искусством (в эстетике и философии искусства); 3) некоторый культурный объект, значение которого является конвенциональным (т.е. закрепленным в словарях) аналогом значения иного объекта (в культурологии, социологии и ряде других гуманитарных наук); 4) символ как знак, который предполагает использование своего первичного содержания в качестве формы для другого содержания (широкое понимание символа, существующее во многих гуманитарных науках - философии, лингвистике, семиотике и т.д.). Наиболее подходящим понятием для лингвокультурологии является четвертое.

Первичное содержание выступает формой вторичного содержания в символе. В этом случае, для понимания символа «принципиальным является соотнесение его с содержанием передаваемой им культурной информации... с точки зрения культуры символ может быть отнесен к стереотипизированным явлениям, характерным для любой культуры. Символ, закодированный в контекст разных культур, имеет в них различный смысл» [Маслова 2001, 129]. А. Ф. Лосев отмечает, что «символ заключает в себе обобщенный принцип дальнейшего развертывания свернутого в нем смыслового содержания, т.е. символ может рассматриваться как специфический фактор социокультурного кодирования информации и одновременно - как механизм передачи этой информации» [Лосев 1970, 382]. Следуя за этим, Ю. М. Лотман подчёркивает, «культура всегда, с одной стороны, - определенное количество унаследованных текстов, а с другой - унаследованных символов» [Лотман 1994, 8].

Лингвисты понимают по-разному, что именно следует вкладывать в понятие «символ». По словам Ю. С. Степанова, символ не представляет собой научное понятие, а поэтическое понятие, так как он всякий раз значим лишь в рамках определенной поэтической системы, и в ней он истинен [Степанов 1985, 85]. В своей работе «Лингвокультурология» В. А. Маслова приводит пример такого вида символа из произведений русских поэтов: дорога у Н. Гоголя, сад - у А. Чехова, пустыня - у М. Лермонтова, метель - у А. Пушкина, дым - у Тютчева, и т.д. Такие символы видятся как центр сюжета («ген сюжета» с точки зрения Ю. М. Лотмана). Однако наряду с ними есть языковые символы, которые

порождаются в процессе эволюции и функционирования языка. Такие символы имеют мифологическую, а точнее, архетипическую природу. Например, радуга для русских - символ надежды, благополучия, мечты, т. е. она имеет резко позитивное значение; отсюда выражения радужные мечты, радужное настроение, радужные надежды и т. д. Этот символ берет свое начало из библейской легенды: после всемирного потопа Бог в знак договора с людьми, что потопа больше не будет, оставил на земле радугу [Маслова 2001, 130].

С точки зрения Ю. М. Лотмана, наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило культурно более ценного, содержания. При этом символ следует отличать от реминисценции или цитаты, поскольку в них "внешний" план содержания—выражения не самостоятелен, а является своего рода знаком-индексом, указывающим на некоторый более обширный текст, к которому он находится в метонимическом отношении [Лотман 1999, 148]. Далее, он рассматривает символ как механизм памяти. В этом случае, «символ переносит тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой». Можно сказать, символ выполняет функцию механизмов единства: «осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. <...> Единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур» [Лотман 1999, 148].

Если знак является конвенциональным, под которым подразумевается какая-либо конкретная мысль, то символ является абстрактным, в нем есть глубокий смысл. Согласно Н. В. Иванову, «для знака характерна предельная простота функционального содержательного определения, которая выражается в значении. В символе, наоборот, главное - смысл. Бесконечная сложность внутреннего смыслового определения - важнейшая черта символа, противостоящая его исходной знаковой простоте» [Иванов 2002, 51]. в Словаре лингвистических терминов О.С. Ахмановой указано, что знак -- «показатель, выразитель данного языкового значения» [Ахманова 2004, 158], а символ -- «знак, связь (связанность) которого с данным референтом является мотивированной» [Ахманова 2004, 404]. Символ по существу является иконичным элементом. Ф. де Соссюр подчёркивает, что «весы могут быть символом справедливости, поскольку они иконически содержат идею равновесия, а телега - нет» [Маслова 2001, 134]. То есть символ не прямо указывает на обозначаемое, но он сохраняет в себе внешнее или внутреннее сходство символизируемых предметов.

### **1.2.2. Национально-культурная специфика символов**

По мнению Ю. Е. Прохорова, конечной целью исследования национально-культурной специфики служит получение ответа следующих вопросов: 1) каковы параметры отличия речевого общения одной

национально-культурной общности от другой? 2) каково значение этого отличия для общения разных национально-культурных общностей на языке одной из них? 3) каковы принципы выделения и описания этого отличия? 4) каковы способы элиминирования этого отличия [Прохоров 1996, 51].

За разные виды национальной специфики семантики, как утверждает И. А. Стернин, отвечают разные макрокомпоненты значения. Национально-культурная специфика, обнаруживаясь в случаях полной (мотивированной) безэквивалентности или отсутствия/наличия определенных компонентов значения, обусловленном отсутствием/наличием соответствующих признаков в называемых словом объектах материальной и духовной культуры, сосредоточена в денотативном и эмпирическом компонентах значения; национально-концептуальная специфика, выявляемая в случае немотивированных лакун и межъязыковых родовидовых несовпадениях, сосредоточена в денотативном компоненте; национально-оценочная и национально-эмоциональная - в коннотативном; национально-языковая специфика, отражающая различия между единицами двух языков, связанные с исторически сложившейся системой языков и не связанные с культурой или особенностями мышления народа, представлена в структурном макрокомпоненте значения [Стернин 1987, 116].

Одни из первых исследований национально-культурной специфики проводились на фразеологическом материале. В.Н. Телия предложила макрокомпонентную модель описания фразеологической единицы, в число

компонентов которой входила культурная коннотация. Культурная коннотация возникает как «результат интерпретации ассоциативно-образного основания фразеологической единицы посредством соотнесения его с культурно-национальными эталонами и стереотипами» [Телия 1993, 308]. Таким образом, культурная коннотация, соотносит две разные семиотические системы, язык и культуру, и позволяет описать их взаимодействие.

Категориями культуры являются архетипы, мифологемы, ритуалы, стереотипы, эталоны, символы и другие знаки национальной и общечеловеческой культуры. Символ как одна часть категории культуры, в котором есть национально-культурная специфика. Например, в китайской культуре, заяц символизирует миловидность и остроумие, а в российской культуре этот символ имеет другой смысл - слабость, что показывает большую разницу между национальными культурами.

Символ — это вещи, награждённые смыслом. По мнению В. Н. Телии, языковой символ меняет значение языковой сущности на функцию символическую. «Словозначение в этом случае награждается смыслом, указывающим не на собственный референт слова, а ассоциативно "замещающим" некоторую идею. И материальным экспонентом этого замещения является не реальность как таковая, а имя» [Телия 1996, 243]. А. Ф. Лосев формирует понятие символа вещи: «Символ вещи есть ее структура, но не уединенная или изолированная, а заряженная конечным или бесконечным рядом соответствующих единичных проявлений этой структуры. Символ вещи

есть знак... рождающий собою многочисленные, а может быть, и бесчисленные закономерные и единичные структуры, обозначенные им в общем виде как отвлеченно данная идейная образность» [Лосев 1991, 273].

Носителями символа могут быть разные предметы, явления, артефакты, персоны. У символа нет адресата, он обращен ко всем носителям языка. Он выполняет функцию сохранения в свернутом виде целых текстов.

Как отметил Э. Фромм, значение символа не надо учить, его распространение не ограничивается какими-то группами людей, потому что символ имеет архетипическую природу и передается нам на бессознательном уровне [Маслова 2001, 137].

Архетипичность символа рассматривается с двух сторон: с одной стороны, в символе отражаются «образы бессознательных содержаний», значительную часть которых составляют архетипы, понимаемые как генетически фиксированные древние образы и социо-культурные идеи, которые являются достоянием «коллективного бессознательного» и лежат в основе творчества. Такие образы бессознательных содержаний понимаются как «генетически фиксированные древние образы и социо-культурные идеи, которые являются достоянием «коллективного бессознательного» [Шелестюк 1997, 10]. С другой стороны, вербально выраженное означающее древних символов обнаруживает архетипичность этимона - древнюю, первичную языковую форму (по этимологическому определению архетип - исходная для последующих

образований языковая форма, реконструируемая на основе закономерных соответствий в родственных языках» [ЛЭС 1988]).

В соответствии с двумя пониманиями архетипа выделяются два подхода к исследованию архетипичности символа:

1) психоаналитическая/мифологическая/филологическая классификация архетипических символов в духе К. Г. Юнга, продолженная М. Элиаде, Н. Фраем, Ф. Уилрайтом, Дж. Стрелкой, В. Хиндерером и др.

2) классификация символов-архетипов на основе выявления зависимостей между внутренней формой слова и мифологемой и анализа древних номинаций в духе М. Мюллера.

Архетипы, это изначальные врождённые психические структуры, составляющие содержание «коллективного бессознательного». Психоаналитическая классификация архетипов была начата К. Г. Юнгом. По мнению К. Г. Юнга, значения архетипов в первую очередь представляет собой «гипотетическую модель, бессознательное устремление, по проявлениям которой можно судить о ее существовании, также "мифологическая фигура" <...> они знаменуют важнейшие фазы индивидуализмы.» при более тщательном анализе - «обобщенная равнодействующая бесчисленных типовых опытов ряда поколений». Архетип во втором значении - изначальные образы бессознательного, совпадающие повсеместно и на протяжении всей истории повторяющимися мотивами [Юнг 1991, 57]. Главные характеристики архетипов,

это нуминозность (непроизвольность), бессознательность, автономность, а также генетическая обусловленность.

Н. Фрай рассматривает литературу как «единый организм», Этот организм состоит из разных частей - образы выражения, мифы, жанры, символы. В этом случае символы предстают как архетипические фразы [Фрай 1987].

Л. В. Бундарук утверждает связь символа с архетипом. На его взгляд, «художественный символ, первоначально как словесная форма и как архетипный символ». Он служит важнейшим агентом формирования картины мира и художественно-творческого ее осмысления. «Переход от архетипного символа к индивидуальному символу происходит путем сложных образно-семантических трансформаций и зависит от стереотипного национального набора поведенческих и оценочных характеристик» [Бундарук 2013, 17]. Таким образом, символ выполняет такую функцию в произведении: выражать коллективное, национальное, индивидуальное восприятие мира.

С нашей точки зрения, архетипичность является важным свойством всех древних символов. Представления древних весьма отличались от современных понятий, и ядро этих представлений составляли те образы и первичные идеи, которые называются «архетипами». Мы предполагаем, что историческая судьба интенционала понятия (или ядра допонятийного представления) такова, что с эволюцией мышления происходит движение многих ядерных сем к периферии. Благодаря этому движению, вокруг ядра сосредотачиваются «символические»

семы, определяющие представления пралогического и мифологического мышления, которые образуют своеобразные наслоения смыслов. Они создают вокруг соответствующих понятий «символическую ауру», которая во многих случаях осознается и современными людьми. Так или иначе, ее наличие подтверждается мифологической и этимологической реконструкцией.

Что является причиной появления символов в культуре? А.А. Потебня считает, что это потребность восстанавливать забываемое собственное значение слов: калина стала символом девицы потому же, почему девица названа красною, по единству основного представления огня - света в словах: девица, красный, калина. А.А. Потебня считает, что есть три типа отношений между исходным словом и символом: сравнение, противоположение и причинное отношение, или отношение каузальности (причинности). До сих пор в народе рожистое воспаление лечат прикладыванием красной тряпки, потому что рожа сближается в языке с красным цветом и огнем [Маслова 2002, 138].

## Выводы

В ходе исследования был осуществлен анализ символа с точки зрения лингвокультурологии, что позволило уточнить определение и сущность символа, его роль в художественном тексте и национально-культурную специфику.

Обобщая все вышесказанное, можно заключить, что символ в разных науках понимается по-разному, понятие о нем является туманным, противоречивым и многозначным. С точки зрения лингвокультурологии он представляет собой знак, его первичное содержание используется как форма другого.

Символ присутствует в художественном тексте разных периодов и областей, таким образом, он даёт художественному образу экспрессивность и глубину, основными свойствами художественного образа являются расширение и обобщение первичного чувственного содержания.

Смысл символа многозначен, он не может пониматься простыми усилием рассудка, и это коренная причина, которая отличает символ от аллегии. Семантическая структура символа в принципе многослойна и рассчитана. Смысл символа не может объяснить прямо, только пояснить, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий.

Важно, что символ играет важную роль в художественном тексте. Он широко используется в творчестве и является неотъемлемой частью системы художественной литературы.

Мотивированность символа и комплексность его содержания представляют главные свойства символа. Мотивированность символа касается отношения между конкретным и абстрактным элементами символического содержания. Мотивированность символа является отличительной особенностью символа по сравнению с языковым знаком, в котором связь между означающим и означаемым произвольна и конвенциональна, она же сближает символ с другими мотивированными семиотическими явлениями – тропами метафорой и метонимией. Как известно, символ предстаёт как конгломерат равноценных значений. Комплексность содержания символа составляет его принципиальное отличие от аллегии и схемы, а также от тропов.

Символ как единица лингвокультурологии представляет собой продукт человеческого сознания. Вслед за В. А. Масловой мы будем считать, что символ - знак, но он отличается от обычных знаков, в символе есть не только конкретная мысль, но и что-то глубже (абстрактный смысл).

Символ характеризуется архетипичностью, в символе отражаются образы бессознательного содержания, большую часть которых составляют архетипы. Архетипичность символа обусловлена древней, первичной языковой формой. Символ глубоко связывается с архетипом, древнейший художественный символ — это архетипный символ, он формирует картину мира и отражает авторское художественно-творческое осмысление действительности.

## **Глава 2. Анализ национально-культурной специфики символов в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева**

### **2.1. Принципы отбора материала и методология анализа**

Лексические единицы, вербализующие символы, отобраны из 19 стихотворений цикла «SENILIA. Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева («Деревня», «Старуха», «Услышишь суд глупца», «Конец цвета», «Маша», «Воробей», «Черепка», «Роза», «Порог», «NECESSITAS, VIS, LIBERTAS», «Старик», «Сфинкс», «Камень», «Как хороши, как свежи были розы», «Мы ещё повоюем», «Мне жаль», «Без гнезда», «Гад», и «Мои деревья»). Тексты данных произведений приведены в Приложении.

Критерии отбора материала: 1) В отобранных материалах автор широко использовал экспрессивно-выразительные приёмы, благодаря которым мы можем понять символы. 2) Отобранные лексические единицы позволяют нам представить специфику русского языкового сознания, а также индивидуально-авторского языкового сознания писателя.

В процессе анализа отобранных единиц в основном используются следующие методы:

1) Компонентно-семантический анализ: 1) понять значение лексической единицы с помощью словарей (толковый словарь, словарь символов, лингвокультурологический словарь), 2) провести анализ значения, вербализованного в лексической единице для представления конкретного

образа в тексте (на данном этапе используются элементы стилистического анализа), 3) Определить, какие компоненты значения принадлежат национальному языковому сознанию, а какие добавлены писателем в рамках данного текста.

К анализу привлекаются материалы следующих словарей символов:

- Словарь символов Дж.Тресиддера
- Словарь международной символики и эмблематики В. В. Похлёбкина
- Энциклопедия: Символы, знаки, эмблемы В. Андреевой

Таким образом, мы можем выделить общее или частное значение определенного символа, используемого в конкретном тексте.

2) Приём культурологического и страноведческого комментирования: описание особенностей, свойственных найденным лексическим единицам с точки зрения культурологии и страноведения.

3) Сравнительно-сопоставительный метод – это метод сопоставления двух и более объектов, выделение в них общего и различного. В данной работе производим сопоставительный анализ символического значения определенной лексической единицы в русской и в китайской культуре.

Отобранные лексические единицы были поделены нами на следующие группы:

- 1) лексические единицы, вербализующие символ, в рамках одного текста

добавляют символическое значение к тому, что уже есть в языке и культуре.

2) лексические единицы, вербализующие символ, созданный автором (собственно авторские символы/индивидуально-авторские символы).

3) лексические единицы, вербализующие символ, передают символ, характерный для русского национального сознания.

Лингвокультурологический комментарий состоит из следующих этапов:

1. Заголовочное слово и/или словосочетание.

2. Определение значения слова по словарным дефинициям толковых словарей русского языка и словаря символов.

3. Выявление значения лексической единицы в контексте.

4. Справка, содержащая информацию о данном слове в страноведческом и культурном аспекте.

5. Лингвострановедческая характеристика единицы относительно китайской культуры.

## **2.2. Комплексный анализ символов в тексте И. С. Тургенева**

**2.2.1 Лексические единицы, вербализующие символ, добавляют символические значения к имеющимся в языке и культуре**

**Воробей:**

“Воробей”— ‘Маленькая птичка с серо-черным оперением.’ [Ожегов, 2006: 97]. Символические значения данной единицы в краткой энциклопедии символов: 1) привязанность к человеку; 2) меланхоличность; 3) низость; 4) драчливость; 5) жадность. В словаре символов также приводятся его символические значения с точки зрения христианства: 6) скромность; 7) незначительность; 8) непристойность. [Андреева, 2004: 101].

В тексте «Воробей», художественный образ "воробей" описывается так: «весь взъерошенный, искажённый, с отчаянными...его маленькое тело трепетало от ужаса»; «он ринулся спасать, он заслонил собою свое детище». Первое предложение представляет реальную реакцию перед смертью и опасностью, а второе предложение выражает великое качество самопожертвования. Воробей здесь — символ самоотверженной любви.

Вообще, отношение русского народа к воробью очень положительное, они часто считаются трудолюбивыми и определяются как тёртые (то есть опытные). Поэтому опытного, бывалого человека назовут стреляным воробьем. Например: Старого воробья на мякине не проведешь (опытного, знающего жизнь человека не обмануть, он поймет любую хитрость).

Согласно китайскому словарю символов воробей имеет следующие значения в китайской культуре : 1) дети; 2) счастье; 3) незначительность; 4) свобода; 5) жадность 6) слабосилие; 7) непристойность [中国象征词典 Словарь китайских символов, 1991: 95]. Таким образом, мы можем сделать вывод, что

символические значения воробья в русской лингвокультуре частично совпадает с китайской. В китайском языке воробей не символизирует скромность, не является символом драчливости, не обозначает меланхоличность.

Разумеется, воробей как символ самоотверженной любви – это авторское расширение имеющегося в языковом сознании символического значения лексической единицы. Этот символ раскрывается в данном контексте и связан с рассказанной историей, в другом контексте данное символическое значение не будет передаваться.

### **Дерево:**

“Дерево” — ‘1. Многолетнее растение с твёрдым стволом и отходящими от него ветвями, образующими крону. ’ [Ожегов, 2006: 161]. В символическом словаре даёт следующие значения дерева: 1) полную проявленность; 2) синтез неба, земли и воды; 3) динамичная жизнь как противопоставление статичности камня; 4) женская фигура [Андреева, 2004: 143].

В тексте «Старик» “дерево” упоминается так: 1) «На засыхающем, покоробленном дереве»; 2) «лист мельче и реже — но зелень его та же». В сочетании с заголовком текста мы можем обобщить два значения через данные два предложения. В первом предложении дерево символизирует человеческое тело, чтобы выразить иную старость, которая совпадает с контекстом — «Свои болезни, недуги людей милых, холод и мрак старости...» В остальной

фразе показывает противоположную ситуацию — зелень листьев как раньше. Таким образом, символ дерево имеет два значения в тексте: во-первых, старость. Во-вторых, положительное отношение к жизни. Именно значение в словаре и в тексте разные.

Дерево является одним из основных элементов традиционной картины мира русского народа, моделирующей его пространственный и временный образы. Дерево наделяется свойствами универсального медиатора, одновременно соотносится с верхним и нижним мирами. В поэтической системе жизнь дерева и жизнь человека взаимообусловлены: они либо «параллельны» друг другу (как растет дерево, так растет и человек), либо взаимно избыточны (если растет дерево, гибнет человек). В фольклоре символически обыгрывается антропоморфность дерева — как в терминах человеческого тела. Например: ветви дерева — руки, косы девушки; лист клена — ладонь с пятью пальцами и т. д. Важны признаки деревьев, проявляющие себя как одиночные, непарные: крупное, быстрорастущее, вечнозеленое, дуплистое, деревья, растущие из одного корня, одиноко стоящее, колючее [Бушев 2019, 106-107].

В китайской культуре дерево является символом хорошего урожая, в некоторых районах с древних времен существует традиция: делать жертвоприношение, чтобы вымолить хороший урожай плодовых деревьев в наступающем году. Таковая традиция отсутствует в культурном сознании носителя русского языка. Таким образом, мы можем сделать вывод, что

символические значения дерева в русской лингвокультуре совсем не совпадают с китайскими.

### **Дом:**

“Дом”— 1) ‘Жилое (или для учреждения) здание. 2) Свое жилье, а также семья, люди, живущие вместе, их хозяйство. 3) Место, где живут люди, объединенные общими интересами, условиями существования. 4) Учреждение, заведение, обслуживающее ка-кие-н. общественные нужды. ’ [Ожегов, 2006: 174]. В словаре символов обозначает 1) центр мира, 2) убежище великой матери, 3) замкнутость и защиту. (Тресиддер, 1999:36). В краткой энциклопедии символов ещё имеет несколько дополнительных символических значений: 4) безопасность, 5) постоянство, 6) человеческое тело, 7) Вселенной: крыша — небеса, стены — Земля, окна — божества. [Андреева, 2004: 159].

Мы встречаем символ Дом в стихотворении «Конец света» (имеет подзаголовок “сон”). Во сне И. С. Тургенева нарисовал ужасающую картину конца света: «идёт и близится большая, большая беда: это небо-точно саван, ... земля провалилась, ... море растёт, растёт громадно... темнота... темнота вечная». На самом деле, в 19 веке много сочинений о конце света вышло из-за разочарования русским обществом того времени, например: А. В. Тимофеева «Последний день» (1835); В. Ф. Одоевский «Насмешка мертвеца» (1844). Российское общество в то время находилось в ситуации, близкой к распаду, и

образное ощущение "большая беда близится", описанное в произведении, существовало у каждого думающего россиянина, что позволяло читателям связывать произведение с реальной жизнью.

Таким образом, дом в тексте, несомненно, означает Россию, дом большой, но убогий («мебели нет; перед домом голая равнина») и не может защитить людей внутри, как и российское общество не смогло обеспечить людям безопасную и стабильную жизнь. «Дом - жилое пространство человека, в фольклоре и мифологии символами дома выступают очаг, печь, угол. Домашнее пространство у русских поделено на две части: левая сторона, угол с печью, образует женское пространство, правая сторона - мужское. Крыша, стены являются «закрывающими» элементами дома, и они обеспечивают его связь с внешним миром. Особой значимостью обладает порог, через который осуществляется контакт с двумя пространствами» [Рамазанова, 2014: 159].

С точки зрения китайского языкового сознания, дом выступает символом 1) богатства, 2) человеческого тела; 3) души(в психологии ); 4) личности; 5) семьи [中国象征词典 Словарь китайских символов, 1991: 60]. Таким образом, мы можем сделать вывод, что символическое значение данной единицы в русской национальной культуре почти не совпадёт с китайской (кроме одного значения-человеческого тела). Соответственно, этот момент потребует специального комментария при чтении текста в иностранной аудитории.

## **Камень:**

“Камень” — ‘Твёрдая горная порода кусками или сплошной массой, а также кусок, обломок такой породы.’ [Ожегов, 2006: 262]. В словаре символов камень определяется как символ 1) стабильности; 2) постоянства; 3) долговечности; 4) целостности; 5) силы. [Тресиддер, 1999: 63].

В тексте «Камень» данная единица упоминается 2 раза в тексте: — 1) «... старый серый камень на морском побережье»; 2) «Камень остается тем же камнем — но по хмурой его поверхности выступают яркие цвета». Символическое значение камня в первом предложении совпадает со значением в словаре, но во втором предложении автор придаёт ему дополнительный смысл. «Яркие цвета», выступающие из камня, в контексте означает прошлую жизнь, молодость автора, таким образом, камень здесь означает настоящую ситуацию, представляет собой тело автора, с символическим значением неподвижной старости.

Камень наряду с водой, воздухом, огнём, землей называются первоэлементами мира. Особая роль образа камня отражена и в языке, в частности во фразеологизмах. Камень преткновения — крылатое выражение, обозначающее препятствие на пути к достижению какой-то цели или решению какой-либо задачи. Первоначально выражение «камень преткновения» встречается в Ветхом Завете в Книге пророка Исаии, где Бог говорит о себе:

«будет Он освящением и камнем преткновения, и скалою соблазна для обоих домов Израиля».

Символическое значение камня в русской культуре совершенно не такое, как в китайском народном сознании, где камень имеет как положительное, так и отрицательное символическое значение: с первой стороны, камень является символом настойчивости и напористости, а с другой стороны, камень символизирует глупость, тупость и упрямство. Таким образом, неподготовленные китайские учащиеся не смогут понять стихотворение «Камень» так, как, очевидно, предполагает русская культура. Поэтому, мы можем сделать вывод, что символические значения камня в русской лингвокультуре совсем не совпадают с китайскими.

### **Порог:**

“Порог” — ‘1. Деревянный брус на полу под дверью. 2. перен. Граница, преддверие чего-н). [Ушаков, 2010: 494]. В словаре символов даётся более подробное объяснение второго значения слова “порог”, которое написано в толковом словаре: 1) проход от внешнего к внутреннему пространству, 2) вхождение в новый мир. [Андреева, 2004: 390].

В тексте «Порог» слово “порог” упоминается только в конце: «Девушка перешагнула порог — и тяжёлая завеса упала за нею». Таким образом, порог олицетворяет вхождение в новый мир и в словаре, и в тексте. Новый мир

заполняют «холод, город, ненависть, насмешка, презрение, обида, тюрьма, болезнь, смерть». Стихотворение построено в форме сна, в котором идёт диалог девушки с «медлительным глухим голосом», так мы видим её собственную внутреннюю борьбу, которую она ведет в реальности.

Значение символа в данном тексте легче понять в сочетании с историческим фоном. Тургенева впечатлил поступок участницы революционного движения Веры Засулич, которая трижды стреляла в петербургского градоначальника Трепова и тяжело его ранила. Засулич, возмущенная приказом Трепова высечь розгами народника-революционера, переступила порог — пришла к градоначальнику на прием и выстрелила в него три раза в присутствии свидетелей. Здесь порог не только символ вхождения в новый мир, но означает и трудность жизни революционера. Тургенев добавил предмету порог новое значение.

Семантика порога, разделяющего пространство на чужое и свое, обусловлена его местонахождением на выходе из помещения: проходящие люди приносят, уносят или разносят в разные стороны благополучие, удачу либо болезнь, сглаз, в этом плане, порог изоморфен перекрёстку. В арабических представлениях, порог - это место пребывания предков, домашних духов, которым приносят жертвы; здесь осуществляется контакт с потусторонними силами. Бытовой этикет при вступлении в дом или уходе из дома предполагают особое почитание порога. Перед порогом следует остановиться, помолиться, особенно при входе в чужой дом («Без

Бога - ни до порога»). Гости встречают за порогом и пускают перед собой в дом, через порог с пришедшим не здороваются, не прощаются не подают руки, не беседуют, не передают предметы, не входят вдвоём, не наступают и т. д [СД 2009, 173-174].

В китайском национальном сознании знаком вхождения в новый мир и границей между двумя пространствами служит не порог, а дверь. Порог в китайской культуре имеет совершенно другое символическое значение — статус личности в обществе. То есть чем знатнее люди, тем выше порог дома. Следовательно, при чтении данного текста (весьма популярного в пособиях по РКИ) необходимо дать комментарий и по отношению к общему представлению о пороге, и относительно собственно авторского символического значения.

### **Птица:**

“Птица” — ‘Покрытое перьями и пухом позвоночное животное с крыльями, двумя конечностями и клювом. ’[Ожегов, 2006: 630]. В словаре символов птица является воплощением 1) человеческого духа; 2) бессмертия; 3) радости; 4) божества предсказания. [Тресиддер, 1999: 132].

В тексте «Без гнезда» под птицей только «желтая, безмолвная, недвижимая, мертвая пустыня» и море, и она гибнет в море. Смерть птицы означает тщетность попыток найти смысл жизни, и автор тоже хочет смерти. Символическим значением птицы в тексте является судьба сама Тургенева.

Птица — это особая группа животных персонажей в русской культуре, она отчетливее, чем в других группах. У птиц выявляется оппозиция чистый - нечистый: к нечистым относятся главным образом хищные и вредоносные (например: ястреб), к чистым причисляют голубя, ласточку, жаворонка, и т. д. Довольно последовательно проводится у птиц деление на женские и мужские персонажи. Таким образом, «птичья символика часто используется в фольклоре и языке для характеристики половозрастного статуса и семейно-родственных отношений. Птица особенно часто выступает как образ души. Например, в южной России существует обычай сорок дней после смерти родственника кормить зерном птицу, прилетающую под окно или на могилу. Признаками, присущими птице, опосредованно характеризуется и душа в языке: полётом (душа летит, парит), крыльями (лететь на крылья души), пением (душа поёт), гнездом(гнездиться в душе)» [СД 2009, 345].

В китайской национальной культуре символическое значение птиц также очень богато: вообще говоря, птицы являются символами свободы, и отдельные виды птиц также имеют разное символическое значение. Птица - свобода часто используется в китайских литературных произведениях.

### **Роза:**

“Роза”— ‘1. Растение с душистыми широколепестными цветами и стеблем, обычно покрытым шипами. 2. Цветок этого растения. [Ушаков, 2014: 602]. —

‘Кустарниковое растение сем. розоцветных с красивыми крупными душистыми цветками и со стеблем, обычно покрытым шипами, а также сам такой цветок.’ (Ожегов, 2006: 682). Роза является одним из наиболее распространённых мифопоэтических символов, его значения многозначны и разны в словарях: 1) весна; 2) красота; 3) романтическая любовь; 4) жизнь и смерть; 5) совершенство, безупречность; 6) достижение цели; 7) сердец. [Тресиддер, 1999: 139; Капица, 2010: 369].

Слово “роза” упоминается много раз в тексте «Роза» с эпитетами “молодая”, “распустившаяся”, “упавшая в грязь”, “её измятые, запачканные лепестки”. Это не только описания цветка, но и авторские введения в характеристики героини. Таким образом, художественный образ — Роза символизирует судьбу героини, раненной любовью.

В тексте «Как хороши, как свежи были розы» данная лексическая единица упоминается 6 раз в одинаковой форме: «Как хороши, как свежи были розы» и используется как конец каждого абзаца. Важно, что это предложение совпадает с названием стихотворения. В контексте изображены две сцены: текущая ситуация Тургенева и воспоминания. Реальность такова, что сам Тургенев живет в холоде («мне холодно...Я зябну»), в одиночестве («старый пёс, мой единственный товарищ»), в темноте (тёмная комната), а воспоминания прекрасны и счастливы (нежная девушка и «весёлый шум семейной деревенской жизни»). Реальность и воспоминания резко контрастируют. В сочетании с заголовком стихотворения мы можем сделать вывод, что роза в

этом тексте является символом хороших воспоминаний, прошлой жизни, молодости (ср. с другим авторским символом этого же цветка, см. выше).

В Россию роза до конца XVIII века не проникала ни как растение, ни как символ по двум очень веским причинам: во-первых, в силу русских суровых природных условий, а во-вторых, уже как сложившийся католический символ она не допускалась русской православной церковью. Лишь после наполеоновских войн под влиянием западной романтической литературы мотив розы начинает время от времени появляться в дворянской поэзии. Народному русскому фольклору роза совершенно неизвестна.

В китайской традиционной культуре роза считается символом убийц и рыцарей из-за её шипов и широко используется в литературном творчестве. Здесь русское отношение к розе совершенно отличается от восточного. Однако под влиянием западной культуры, розы постепенно стали символом любви в Китае. Разные цвета и количество роз имеют разные значения, например: красный цвет розы-настоящая страстная любовь и желание; жёлтый цвет розы-радость, счастье, дружба; белый цвет розы-чистота, невинность. Как и в русской культуре, существует обычай подарить розы на определенные праздники.

**Старуха, женщина, девочка:**

1) “Necessitas” — ‘латинское слово, на русском языке означает — ‘необходимость, неизбежность.’; 2) “Vis” — ‘сила, мощь.’; 3) “Libertas” — ‘свобода’ [Дворецкий, 1949: 577; 938; 511]. Значения всех трёх слов представляют собой женский род, кажется, это одна из причин, почему Тургенев использует старухи/ женщины/ девочка в качестве художественных образов.

Стихотворение «Necessitas, Vis, Libertas» имеет подголовок — барельеф, на котором изображены три женских образа: старуха, женщина, девочка. Символическое значение старухи в словаре уже было упомянуто. Женщина в символическом словаре означает: 1) Великая Мать; 2) Великая Богиня; 3) луна 4) вода; 5) земля. [Тресиддер, 1999: 45]. Девочка означает: 1) невинность; 2) мудрость; 3) чистота и 4) очищенные эмоции.

“Старуха” в тексте упоминается в первом абзаце: — «Высокая костлявая старуха с железным лицом и неподвижно-тупым взором...» соотносится с Necessitas. “Женщина” во втором абзаце: — «эта огромного роста, могучая, дебелая, с мышцами, как у Геркулеса, с крохотной головкой на бычачьей шее — и слепая» соотносится с Vis. “Девочка” — «У одной этой девочки зрячие глаза; она упирается, оборачивается назад, поднимает тонкие, красивые руки; ее оживленное лицо выражает нетерпенье и отвагу... Она не хочет слушаться, не хочет идти, куда ее толкают...и все-таки должна повиноваться» соотносится с Libertas. Сравнивая три образа, мы замечаем, что необходимость — самая сильная из трёх, сила — посередине, а свобода, представленная девочкой,

является самой слабой. Отношения между тремя людьми - один толкает следующего, что отражает социальную реальность того времени, которую не хочет прямо называть автор, а это также причина, по которой автор дал заголовок тексту на латинском языке («Кому угодно — пусть переводит»).

Таким образом, мы можем сделать вывод, что символические значения этих трех слов в данном произведении не связаны со словарём, именно автор добавил новые значения к тому, что уже существует в русском языковом сознании.

### **Сфинкс:**

“Сфинкс” — ‘1) В Древнем Египте: каменное изваяние лежащего льва с человеческой головой; вообще скульптурное изображение такой фигуры. 2) В древнегреческой мифологии: крылатое существо с туловищем льва, с головой и грудью женщины, задававшее людям неразрешимые загадки. 3) перен. О непонятном, загадочном существе, странном человеке’ [Ожегов, 2006: 782].

Сфинкс так определяется в словаре символов Тресиддера: 1) власть — это является его первоначальным значением; 2) тайна, хранитель древней мудрости (происхождение из греческой мифологии); 3) женская жадность, ужасная мать. [Тресиддер, 1999: 163].

В стихотворении «Сфинкс» в основном даются два описания его внешности:

1) реальной внешности, существующей в общем сознании: «крупные,

выпяченные губы»; «неподвижно-расширенные, вздернутые ноздри»; «длинные, полусонные, полувнимательные глаза под двойной дугой высоких бровей». 2) вымышленной внешности, существующей в авторском воображении: «белый низкий лоб, выдающиеся скулы, нос короткий и прямой, красивый белозубый рот, мягкий ус и бородка курчавая — и эти широко расставленные небольшие глаза...». Это лицо русских крестьян. Реальная и вымышленная внешности Сфинкса имеют две общие черты: молчать и хотеть сказать что-то. Таким образом, сфинкс связан с русскими крестьянами, в данном тексте, сфинкс является символом русских крестьян, что не соответствует ни словарю, ни общему осознанию народа.

С точки зрения истории, в русском языке, Сфинкс употребляется с середины 18 века, встречается у Фонвизина в «Жизни Сифа» в 1763 году.

В китайской культуре отсутствует символическое значение Сфинкса, и мало употребляется это слово в произведениях. Относительно русской культуры, его появление в китайской культуре очень позднее.

### **2.2.2. Лексические единицы, обретающие символическое значение только в контексте стихотворения в прозе И. Тургенева**

#### **Молодой извозчик:**

В толковом словаре дается следующее значение данной единицы: 1. Кучер наемного экипажа, повозки. 2. Наемный экипаж с кучером. 3. Крестьянин,

промышляющий извозом. [Ожегов 2006: 239; МАС: 639]. В словаре символов и в лингвокультурологическом словаре отсутствуют соответствующие значения данной единицы-молодой извозчик, то есть автор создаёт индивидуально-авторский символ.

В тексте «Маша» через разговор главного героя и извозчика рассказывается о трагическом опыте потери любимой жены Маши. Слова («любил; восемь месяцев прошло, я не могу забыть (ее смерть); как дружно мы жили с ней. Ненасытная утроба, сожрала ты ее...сожри ж и меня») и действия («красивое безбородое лицо извозчика казалось печальным и хмурым; в голосе его слышалась печаль; выдавил рукавицей из глаз слезу») молодого извозчика прямо и косвенно показывают его скорбь из-за смерти жены. Он не только извозчик, но и бедный подгородный крестьянин. Его опыт отнюдь не случаен, он репрезентативен для огромного числа простых россиян, Тургенев показывает, что глубокие искренние чувства испытывают не только аристократы и люди творческих специальностей.

В китайской языковой культуре слово “извозчик” не имеет символического значения, однако есть похожие авторские примеры, например, в китайском романе «Рикша», художественный образ - Сянцзы, обычный молодой рикша, тоже символизирует трудящиеся массы старого общества.

**Певица:**

Певица— слово женского рода, соотносится со словом певец. В словаре символов мы не нашли соответствующие значения, кажется, это авторско-индивидуальный символ.

В тексте «Череп» упоминается слово “певица”: «разговор об одной известной певице. Ее величают божественной, бессмертной...»; «как удивительно, как неподражаемо бессмертная... да, бессмертная певица пустила свою последнюю трель!». Певица - один из двух художественных образов в тексте, резко контрастирующая с другим образом – черепами (в его сне люди в театре, обсуждающие певицу, внезапно ставятся двигающимися черепами). Черепа изображались Тургеневым уродливыми и означают смерть, поэтому мы можем понять певицу как символ жизни, бессмертия, красоты.

В китайской культуре отсутствует связь между певицей и жизнью, бессмертием, красотой, но одна другая профессия — врач, у которого имеют эти символические значения в силу особенностей такой профессии. Они спасают людей от смерти, борются с болезнями, несут больным новую жизнь. В Древнем Китае императоры часто просили у них эликсир жизни. В китайском народном сознании врачей, учителей и солдат называют величайшими специальностями.

### **2.2.3 Символическое значение слова в тексте Тургенева совпадает с общеязыковым символическим значением**

## Гад:

“Гад” — ‘1) Пресмыкающееся или земноводное; 2) перен. Мерзкий, отвратительный человек. [Ожегов, 2006: 124], основу которого составляет прежде всего из змея. В словаре символов гад означает 1) смерти и уничтожение; 2) зло; 3) тьму; 4) искушение. [Тресиддер, 1999: 53].

В тексте «Гад» гад является змеем: «... перерубленный гад. Облитый сукровицей и слизью собственных извержений, он еще корчился и, судорожно поднимая голову, выставял жало... он грозил еще... грозил бессильно». Используемые эпитеты соответствуют описанию писака ниже. Гад и писака оба захлёбываются собственной “слюной», корчатся и грозят. Прочитав фельетон писака, Тургенев ассоциирует его с гадом. Таким образом, использование здесь гада как символа писака упоминается в словаре и соответствует языковому сознанию языка.

Змея представляет собой один из ключевых персонажей в системе русских представлений о животном мире, фокусирующий в себе все характерные особенности пресмыкающихся. Родственные названия и мифологическая семантика объединяют змею со змеем. Важнейшая характеристика змеи - её хтоническая природа. Комплекс предложений о змеей пронизан амбивалентностью её характеристик: сочетанием мужской и женской, водной и огненной символики, отрицательного и положительного начал. Змея объединяет в себе полезные и вредоносные

свойства, ядовита и целебна, нечистая тварь, источник зла, и в тоже время наделяет человека чудесными способностями и имеет покровительственные функции. Змея обычно вызывает у русских негативные эмоции, имеет мало положительного значения. В переносном смысле змея — это злой, опасный, коварный человек. Во времена язычества верили, что Змей охраняет границу в «иной» мир и расправляется с теми, кто пытается пересечь ее. С принятием христианства негативное отношение к змеям лишь усилилось, образ змеи ассоциировался с воплощением дьявола.

В китайской культуре, с одной стороны, образ змеи прославляется разумом и спокойствием. Она является символом счастья, благополучия. С другой стороны, её образ также имеет отрицательную окраску, как в русской культуре, она символизирует негативность, зло, лживость.

### **Гнездо:**

“Гнездо” — ‘У птиц, насекомых, пресмыкающихся, грызунов и нескорых других животных: место жилья, кладки яиц и выведения детёнышей. ’ [Ожегов, 2006: 134].

В тексте «Без гнезда», данное слово упоминается 2 раза — 1) «Нельзя ли будет свить где-нибудь хоть временное гнездышко? »; 2) «но не свить же гнезда в той бездонной пустоте». Как было сказано выше, автор подобен птице,

которая не может найти своё гнездо, и здесь гнездо является символом пристанища, дома, укрытия.

Гнездо в народной традиции наделяется магическими свойствами и включает чудесные предметы, а также предмет, имеющий магические функции; на него метонимически переносятся и свойства его обитателя. В славянских языках используется главным образом применительно к диким птицам, в меньшей степени-к летающим насекомым и змеям, а также к некоторым небольшим животным, реже-к крупным. Кроме того, гнездо может быть и локусом болезни и смерти [СД 1999, 502].

В китайской культуре гнездо является символом дома, потому что гнездо — это место, где размножаются и живут животные, и многие древнекитайские поэты выражают свои мысли о доме, описывая гнездо. Кроме того, если птица вьет гнездо под крышей, значит, грядет удача, и семейное счастье. Хотя оно в китайской культуре совершенно отлично от русской, но как раз совпадает с идеей Тургенева.

### **Дуб:**

«Дуб» — ‘Крупное лиственное дерево сём. буковых с крепкой древесиной и плодами-желудями. ’ [Ожегов, 2006: 181]. В словаре символов дуб означает 1) мощь; 2) выносливость; 3) долголетие; 4) благородство. [Тресиддер, 1999: 39].

В тексте «Мои деревья» данная лексическая единица упоминается 2 раза: 1. «Над его головою шатром раскинулся могучий тысячелетний дуб»; 2. «И мне показалось, что старый дуб отвечал добродушным и тихим смехом... на похвальбу больного». В данном произведении Тургенев создаёт 2 художественных образа— умирающий хозяин и “его” старый дуб, кроме иронического смысла, есть ещё и резкое сравнение, бренность жизни человека и вечность природы. Таким образом, образ дуба символизирует вечность природы в данном тексте.

Дуб в традиционной культуре славян представляет собой самое почитаемое дерево, связанное с богом-громовержцем. Он занимает первое место в славянском дендрарии: он соотносится с первыми элементами других символических рядов, а также с верхним миром; ему приписываются положительные значения. Дуб в русском языке представляет собой царя растительного мира, самое легендарное и почитаемое дерево славян. В сознании носителей языка дуб связывался с сильным здоровым рослым человеком. Достаточно продуктивно слово дуб участвует в образовании пословиц. Некоторые пословицы с данным словом отражают восприятие человеческих взаимоотношений, устройство окружающего мира, например: даже дуб в одиночестве засыхает, а в лесу живет целые века. Дуб в славянской мифологии, как правило, ассоциируется с мировым деревом, отсюда, во-первых, частность употребления компонента дуб; во-вторых, дуб наделяется в основном, положительными характеристиками, символизирующими основательность,

опору. Символическое значение в анализируемом тексте опирается на общее языковое сознание и русскую культуру [Пучкова 2018, 263-264].

В китайской культуре отсутствует особое символическое значение у слова дуб.

### **Камень:**

“Камень” — ‘1). Всякая горная порода, твердая, нековкая в виде отдельного куска или массы. 2) Отдельный кусок такой породы. 3) Надгробный памятник. 4) перен. О том, что полно бесчувственности, равнодушия, жестокости. 5) перен. Душевая тяжесть, горе. ’ [Ушаков, 2014: 210]. В словаре символов камень определяется как символ 1) стабильности; 2) постоянства; 3) долговечности; 4) целостности; 5) силы. [Тресиддер, 1999: 63].

В тексте «Мне жаль» слово “камень” встречается в конце: «Да я и завидую — камням». В контексте перечислено большое количество предметов, вызывающих жалость у автора. Много из них представляют собой антонимы (дети и старик; несчастные и счастливые; убийца и его жертвы). Такая амбивалентность является причиной того, что Тургенева мучила собственная жалость, дальнейшее, это причина, почему он завидует камню. Его жалость возникает из-за скуки. Таким образом, в тексте камень символизирует равнодушие, бесчувственность (автор завидует камню, т. к. камень не может чувствовать).

Подводя итог, мы можем сделать вывод, что значение данной единицы в тексте «Мне жаль» очень похоже на переносное в толковом словаре, поэтому символическое значение данной единицы принадлежат национальному языковому сознанию (ср. с символическим значением той же лексической единицы в тексте «Камень»).

### **Крест:**

В толковом словаре Ожегова даётся символическое значение слова «крест»: ‘2. символ христианского культа-предмет в виде узкой длинной планки с перекладиной под прямым углом (или с двумя перекладинами-верхней, прямой, и нижней, скошенной)’ [Ожегов, 2006:305]. Словари символов отражают следующие значения "крест" в русском языке: ‘1) христианская вера 2) универсальный символ космоса-две пересечённые линии символизируют четыре стороны света.’ [Тресиддер, 1999:78].

В тексте «Деревня», изобразив пейзаж российской деревни и всех людей деревни с улыбкой на лицах, автор описывает свободу, непринуждённость и счастье русской деревни: «Ровной синевой залито всё небо,» ; «Конопляники уже вошли в силу и пускают свой тяжелый, но приятный дух.» ; «...ручей, на дне его мелкие камешки словно дрожат сквозь светлую рябь.» ; «Догадливые хозяева разбросали сено перед избами, то-то будет спать на нем славно!» ; «Русокудрые парни,...— зубоскалят.» ; «...круглолицая молодка смеяться» ;

«Передо мной стоит старуха-хозяйка...Но приветливо улыбаются старческие глаза; улыбается всё морщинистое лицо» ; «—Ай да овёс ! — слышится голос моего кучера»; «О, довольство, покой, избыток русской вольной деревни ! О, тишь и благодать ! ». Крест упоминается только в конце текста и связывается с вышеперечисленным с помощью такого вопроса: «К чему нам тут и крест на куполе Святой Софии в Царь-Граде и всё, чего так добивается мы, городские люди ? ». Представляется, что автор любит «человеком естественным» в его среде обитания, и все блага цивилизации – город, имперская сила, даже религия – оказываются излишествами на фоне этого непринужденного счастья. Царь-Град, или Константинополь, или Стамбул – это центр Византийского христианского мира, утраченный к моменту создания текста Тургенева. Известное стремление части российского общества к восстановлению христианства на территории современной Турции, возвращение храма к христианскому культу кажется на фоне пейзажной идиллии особенно абсурдным. Крест здесь – и конкретная номинация предмета, и символ христианской веры.

Крест - один из древнейших сакральных знаков в мировых мифопоэтических и религиозных системах. Использование изображений креста в ритуальных целях, ношение нательного креста символизируют причастность к определенной конфессии. В христианской традиции существуют различные типы креста: Т-образный; крест с диагонально расположенными перекладинами; латинский; греческий. В народной

традиции проявляется отношение к кресту как к святыне. Нельзя указывать на крест рукой: протянутую руку сведет судорога или на ней появятся Раны. Детям запрещалось играть с крестом, это могло привести к смерти их родителей [СД 1999, 651].

Символическое значение креста в Китайской культуре обозначает 1) землю, 2) стабильность. Сравнивая символические значения в культурах двух стран, мы можем сделать вывод: символическое значение данной единицы в Китае не только не связано с христианством, но и отличается от российской культуры совершенно другим значением.

### **Певец:**

Певец — ‘Человек, умеющий петь или занимающийся пением как профессией’[Ушаков, 2014: 443]. Великий певец в середине-второй трети 19 века символизирует 1) провидящий человек 2) реформатор 3) пионер социальной революции [Тресиддер, 1999: 40].

Заглавие заимствовано Тургеневым из стихотворения Пушкина «Поэту» (1830). В тексте «Услышишь суд глупца», автор изображает художественный образ великого певца, который всегда «говорит правду», терпит «суд глупца и смех толпы», и спасал от голодной смерти крепостных, но свои усилия не поняты крепостными крестьянами. Нетрудно заметить, что художественный образ, изображённый автором, является не только великим поэтом, но и

пионером социальной революции.

Значение символа "певец " одинаково в тексте и в словаре. Это принадлежат национальному языковому сознанию.

Певец не имеет соответствующего символического значения в китайской национальной культуре, иными словами символ "певец" представляет собой пример уникального национального символа.

### **Старуха:**

Слово "старуха" в толковом словаре не имеет лишнего значения, только женский род слова "старец" [Ожегов, 2006: 763], но в словаре символов, и в общем сознании русского народа в основном означает 'смерть.' [Андреева, 2004: 469].

Для традиционной культуры восточных славян характерно воплощение смерти в персонажах, наделенных женскими признаками. Чаще всего со смертью связывается образ старухи с костлявыми руками и ногами. В тексте «Старуха» писатель так описывает внешность старухи: «желтое, морщинистое, востроносое, беззубое лицо». Она идёт за "мной" и направляет "меня", чтобы столкнуть "меня" в могилу («впереди на самой моей дороге что-то чернеет и ширится...И впереди опять темнеет яма...грозное пятно впереди»). «эта старуха—моя судьба. Та судьба, от которой не уйти человеку...—не уйдёшь!»). В тексте старуха-смерть, и смерть — это конец жизни каждого и представляет

собой неизбежную судьбу.

Значение символа "старуха" одинаково в тексте и в словаре. Это принадлежат национальному языковому сознанию.

В русском народном сознании, старуха - это лицо, воспринимаемое, с одной стороны, как персонаж ритуально чистый, а с другой стороны, как близкое к смерти и, значит, опасное [СД 2012, 157].

Старуха в китайской культуре символизирует смерть и перевоплощение (фигурирует под именем Мэн По). В этом случае мы можем сделать вывод, что хотя образ старухи олицетворяет смерть в обеих странах, но в русской культуре данное символическое значение не ограничено условием.

### **Череп:**

“Череп”— ‘У позвоночных животных и человека: костеобразующие твердую основу головы. ’ [Ожегов, 2006: 880]. В словаре символов перечисляет следующие значения: 1) смерть, 2) призраков, 3) смерть Солнца, 4) богов мертвых, 5) время, 6) жизненная сила, заключенная в голове. [Андреева, 2004: 526].

Слово череп встречается в тексте «Череп» 2 раза: «мгновенно выступила наружу мертвенная белизна черепов»; «А Череп поворачивались по-прежнему.» Здесь череп был связан с белым цветом и тоже означает смерть

как в словаре и в общем языковом сознании.

В русской культуре череп с перекрещенными костями имеет христианское происхождение и именуется Адамовой головой. Обращаясь к истории, стоит отметить, что местом для распятия Иисуса Христа стало то место, где были захоронены останки Прародителя всего человечества Адама. Именно поэтому Голгофа именуется Лобным местом, то есть буквально переводится с греческого как “черепное” место.

Относительно русской культуры можно сказать, что черепам придается не так много символических значений в китайской культуре, с одной стороны, в общем китайском национальном сознании, черепа олицетворяют только смерть. С другой стороны, обращаясь к истории, стоит отметить, что в феодальной эпохе, череп используется как символ права и силы.

### **Ястреб:**

“Ястреб” — ‘1. Хищная птица с коротким крючковатым клювом и длинными острыми когтями; 2. перен. Об агрессивно настроенных сторонниках войны, гонки вооружений. ’ [Ожегов, 2006: 919]. В символьном словаре данная лексическая единица обладает тем же символическими значениями что и орёл, определяется как символ 1) небес; 2) силы; 3) королевского происхождения; 4) знатности. [Андреева, 2004: 361].

В тексте «Мы ещё повоюем», слово «ястреб» упоминается 2 раза: 1) «А между тем высоко на небе кружил ястреб, которому, быть может, суждено сожрать именно этого самого завоевателя»; 2) «И пускай над мной кружит мой ястреб». Первый ястреб — хищная птица в природе, а второй ястреб существует в сердце Тургенева. В сочетании с историческим фоном мы можем более легко обобщить значение этого вымышленного ястреба: это произведение было создано, когда Тургенев знал, что он тяжело болен, поэтому, когда он видит ястреба, который кружит над головой воробья, он ассоциирует эту картину с собой. Таким образом, ястреб в тексте является символом смерти.

Ястреб в славянской мифологии похож на образ Сокола, но имеет ряд отличительных особенностей. В первую очередь ястреб — хищная птица, которая стремится любыми способами захватить дичь. Поэтому в сёлах и деревнях не любят ястребов. Они представляют угрозу одомашненной птице. Поэтому их образ сливается с образом смерти и агрессии как таковой. В воинских стягах и знамёнах ястреб символизирует атакующую силу и авангард дружины. Ястреб олицетворяет силу, мощь, безжалостность и отвагу. Поэтому как воинский тотем его использовали бесстрашные воины.

В китайском словаре символов ястреб имеет следующие значения: 1) свет; 2) сила; 3) воинственный и храбрый национальный характер; 4) преданность; 5) добра [中国象征词典 Словарь китайских символов, 1991: 250]. По сравнению с русской культурой значения частично совпадают, образ ястреба в двух народных культурах означает силу.

Подводя итог, мы суммируем все символы, появляющиеся в трех параграфах выше, в таблице 1 (см. ниже).

Таблица 1. Общее представление проанализированных лексических единиц, вербализующих символы в тексте И.С.Тургенева:

<b>Лексические единицы, добавляющие значения к имеющимся в языке и культуре</b>	<b>Лексические единицы, обретающие символическое значение только в контексте</b>	<b>Символическое значение слова в тексте Тургенева совпадает с общезыковым символическим значением</b>
Воробей	Молодой извозчик	Гад
Дерево	Певица	Гнездо
Дом		Дуб
Камень		Камень
Порог		Крест
Птица		Певец
Роза(2 раза)		Старуха
Старуха, женщина,		Череп

девочка		
Сфинкс		Ястреб

## Выводы:

Во второй главе мы проанализировали 22 символа, появляющиеся в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева.

При анализе единицы были распределены по следующим группам: 1). Лексические единицы, добавляющие значения к имеющимся в языке и культура. 2). Лексические единицы, обретающие символическое значение только в контексте. 3). Символическое значение слова в тексте Тургенева совпадает с общеязыковым символическим значением. Диаграмма 1 наглядно показывает результат нашего анализа.

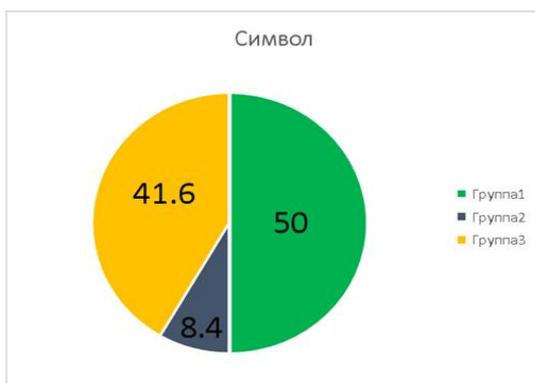


Диаграмма 1. Распределение проанализированных единиц по группам

Можно отметить, что среди основных тем, к которым относятся эти единицы, в контексте можно выделить следующие (указываем в алфавитном порядке):

1. Впечатление прошедшей жизни: роза («Как хороши, как свежи были розы»); камень («Камень»).
2. Женственность и сострадание: порог; певец; воробей; камень («Мне жаль»).

3. Жизнь и смерть: черепа («Певица»); старуха; ястреб.
4. Любовь: воробей; роза («Роза»).
5. Молодость и старость: дерево; камень («Камень»).
6. Религия: крест.
7. Смысл жизни: птица - гнездо.
8. Социальная реальность: дом; старуха, женщина, девочка; сфинкс; молодой извозчик; гад.
9. Человек и природа: дуб.

В результате анализа мы заметили, что между китайской и русской культурами существуют огромные различия, и китайским учащимся может быть сложно понять русский художественный текст без специальных комментариев.

Мы заметили, что в девяти случаях русская культурная специфика совершенно не совпадает с китайской, в девяти случаях частично совпадает, в двух случаях полностью совпадает (см. диаграмма 2).



Диаграмма 2. Сопоставление символических значений проанализированных лексических единиц в русской и китайском лингвокультуре.

И. Тургенев передает свои идеи и ощущения с помощью различных символов, не считая нужным их пояснять, что неудивительно, т. к. он в основном опирается на представления и идеи, которые есть в национальном и национально-культурном языковом сознании (что показывает, в частности, диаграмма 1).

Художественный символ отражает национально-культурную специфику лексических единиц русского языка. Лингвокультурологический комментарий к классическим художественным текстам представляется особенно важным компонентом работы, т. к. он не только помогает иностранным учащимся лучше познакомиться с русским языком с точки зрения лингвокультуры, но и позволяет лучше понять смысл текста и идеи автора. Представленные выше символы показывают разные стороны национально-культурной специфики русского языка и являются полезным материалом для презентации лингвокультурологических единиц в иностранной аудитории.

## Заключение

Символы одновременно принадлежат и языку, и культуре, они отражают специфику данного языка и особенность культуры, Проведённое исследование в лингвокультурологическом аспекте было призвано выявить и описать национально-культурную специфику символа, использованного в классическом художественном тексте.

«Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева является сокровищницей русской художественной литературы, источником культурной информации, и представляют интерес для исследования с разных точек зрения. В нашей работе исследовалась лингвокультурологическая составляющая символов, появляющихся в этом произведении. Сравнивая символическое значение лексических единиц в словарях символов и в тексте, мы заметили, что значения 10 единиц одинаковы и в словаре, и в тексте, значения 11 единиц в тексте в той или иной степени отличаются от зафиксированных в словаре. 2 единицы не имеют объяснения в словаре, то есть являются индивидуально-авторскими.

Один предмет может иметь разные символические значения в разных национальных культурах. При сравнении двух разных языков и культур выделяются совпадающие и несовпадающие элементы. Несовпадающие элементы символов непосредственно связаны с национальной культурой общества. В процессе сопоставления с другим языком и другой культурой (в нашей работе - китайский язык), мы заметили, что формирование

символических значений в русском языке более, нежели в китайском языке, связано с религией и мифологией. Исследование развивается по следующим направлениям: сопоставление значения единиц в словаре и в тексте, затем классификация по степени корреляции в двух материалах, после этого комментирование с точки зрения страноведения и культуры, сопоставление с другим языком.

Наблюдения и положения, содержащиеся в работе, могут быть использованы в практике преподавания русского языка как иностранного, на уроках, связанных с изучением лингвокультурологии, а также использованы для эффективной коммуникации с носителями данного языка и культуры.

## Список литературы

1. Айснер.Л.Ю. К вопросу исследования символа в лингвистике и семиотике // Челябинский гуманитарий. -2009. - №2 (8). —С.25-29.
2. Арутюнова.Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М.,1990.—22с.
3. Бондарук.Л. В. Миф, архетип, символ как универсальные коды образного мышления (на материале романа Марселя Пруста «Имена стран: имя») // Язык и культура (Новосибирск). - 2013. №4.— С.15-20.
4. Бушев.А.Б. Традиционные жанры русской культуры: лингвистические аспекты. Социальные и гуманитарные науки // Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6, Языкознание: Реферативный журнал. - 2019. №2.— С.95-115.
5. Бычков.В.В. Символизация в искусстве как эстетический принцип // Вопросы философии. -2012, №3.—161с.
6. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Лингвострановедческая теория слова. М.: Русский язык, 1980.—320с.
7. Воробьев В.В. Лингвокультурология. —М.: РУДН, 2008.—331с.
8. Воронушкина О.В. Аллегория и символ как средства актуализации скрытых смыслов // Вестник ВятГУ. 2016, №4.—С.51–58.
9. Гегель.Г.В.Ф. Сочинения. Лекции по эстетике. Том 12, кн. I. М., 1938.—494с.

10. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985.—452с.
11. Зиновьева Е. И. Лингвокультурология: от теории к практике. Учебник. — СПб.: СПбГУ; Нестор-История, 2016.—182с.
12. Иванов Н.В. Символическая функция языка в аспектах семиогенеза и семиозиса—Дисс. на соискание.....доктора филологических наук. — М.: 2002.—377с.
13. Кацнельсон.С.Д. Содержание слова, значение и обозначение. М./Л., 1965.—18с.
14. Кант. И. Критика способности суждения [Текст] / И. Кант. - СПб., - 1995.—367с.
15. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры. М.: Гардарики, 1988.—С.3–30.
16. Лосев.А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – Москва : Искусство, 1976.—367с.
17. Лосев.А.Ф. Диалектика художественной формы / А.Ф. Лосев. - М., 1983.—56с.
18. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Миф. Число. Сущность. М.,1994.—559с.
19. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Наука, 1991.—357с.
20. Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и

типологии культуры [Текст] / Ю.М. Лотман.—Таллинн: Александра, 1992.—479с.

21. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства. - СПб., 1994.—398с.
22. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История.— М.: Изд.«Языки русской культуры», 1999.—464с.
23. Маслова В.А. Лингвокультурология. — М.: Академия, 2001.—183с.
24. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии / А. А. Потебня. – 2-е изд. – Харьков, 1914.—245с.
25. Прохоров Ю.Е. Национальные социокультурный стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев.- М.: Педагогика-Пресс, 1996.—216с.
26. Пучкова Е.В. Символический культурный код дерево в русском языке // Эпоха науки. - 2018. №14.— С.261-265.
27. Рамазанова З.Б. Символика и функция компонентов календарной обрядности народов горного Дагестана // История, археология и этнография Кавказа. -2014. №1(37).— С.155-165.
28. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка : Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Ю. С. Степанов. – М. : Наука, 1985.—335с.

29. Стернин И. А. Структурная семасиология и лингводидактика// Русское слово в лингвострановедческом аспекте. - Воронеж: Изд-во Ворон. ун-та. - 1987.—216с.
30. Тархова Е. В. Механизмы образования художественного символа (на материале произведений Дж. Фаулза) // Вестник Череповецкого государственного университета. -2017. - №2 (77).—С.109-116.
31. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.—288с.
32. Телия В.Н. Первоочередные задачи и методологические проблемы исследования фразеологического состава языка в контексте культуры // Фразеология в контексте культуры. — М.: Языки русской культуры, 1999. —397с.
33. Телия В. Н. Культурно-национальные коннотации фразеологизмов // Славянское языкознание. XI международный съезд славистов. – М.: 1993.—310с.
34. Уилрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. М., 1990.—С.82-119.
35. Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Миф и литература древности. М., 1978.—605с.

36. Шелестюк Е.В. О лингвистическом исследовании символа // Вопросы языкознания. 4. М.: «Наука», 1997.—С.125-143.
37. Шеллинг Ф.В. Философия искусства, М., 1966.—110с.
38. Шкуратова Т. А. Семантические особенности поэтических символов: На материале русских текстов романтической лирики: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / М-во образования Рос. Федерации. Ростов. гос. ун-т. - Ростов-на-Дону, 2000.—221с.
39. Шувалов.В.И. Символ и метафора в языке и речи // Преподаватель XXI век. 2017, №3-2.—С.349-359.
40. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.—273с.
41. Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. М.,1983.—С.102-117.

### **Список словарей и энциклопедий**

1. Аверинцев.С. С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. Энциклопедия. - 1971. - Т. 6.—826с.
2. Аверинцев.С.С. София-Логос. Словарь. 2-е, исп. изд. М.: Дух і Літера, 2001.—С.155–162.
3. Андреева В., Кукеев В., Ровнер А. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы.

- М.:Астрель, 2004.—556с.
4. Ахманова.О.С. Словарь лингвистических терминов. -- 2-е изд., стер. М.: Едиториал УРСС, 2004.—569с.
  5. Лосев А. Ф. Символ // Философская энциклопедия. - М., 1970.—3002с.
  6. ЛЭС: Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. - М.: Советская энциклопедия, 1987.—752с.
  7. Ожегов. С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений /Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. - 4-е изд.,доп. - М.: А ТЕМП, 2006.—944с.
  8. Петрова. Г. В. Латинско-русский словообразовательный словарь. -М. :Оникс, 2008.—704с.
  9. Похлебкин. В. В. Словарь международной символики и эмблематики.-3-е изд. - М.: Международное отношение, 2001.—560с.
  10. Россия. Большой лингвострановедческий словарь/Под общ. ред. Ю. Е. Прохорова.-М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009.—725с.
  11. СД: Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т.1-2-3/Под ред. Н. И. Толстого. -М.: Институт славяноведения РАН, 1995, 1999, 2004.—1990с.
  12. СД: Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах.

Т.4-5/Под ред. Н. И. Толстого. -М.: Международные отношения, 2009,2012.—1392с.

13. Словарь русского языка в 4 томах. – Издание Академии Наук СССР. М., Русский язык. 1985–1988.—2982с.

14. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С. Палько. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.—448с.

15. Ушаков. Д. Н. Толковый словарь современного русского языка.-М.:Аделант, 2004.—800с.

16. Черных. П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2-т. -3-е изд., стереотип. - М.:Русский язык, 1999.—624с.

### **Источники**

Тургенев И. С. Стихотворения в прозе(сборник). - М.: Вита Нова, 2015.—576с.

### **Список китайских словарей**

刘锡成, 王文宝, 中国象征词典(Словарь китайских символов), 天津教育出版社, 1991.

## Приложение1: Тексты из «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева

### Деревня

Последний день июня месяца; на тысячу верст кругом Россия — родной край.

Ровной синевой залито всё небо; одно лишь облачко на нем — не то плывет, не то тает. Безветрие, теплынь... воздух — молоко парное!

Жаворонки звенят; воркуют зобастые голуби; молча реют ласточки; лошади фыркают и жуют; собаки не лают и стоят, смиренно повиливая хвостами.

И дымком-то пахнет, и травой — и дегтем маленько — и маленько кожей. Конопляники уже вошли в силу и пускают свой тяжелый, но приятный дух.

Глубокий, но пологий овраг. По бокам в несколько рядов головастые, книзу исщепленные ракиты. По оврагу бежит ручей; на дне его мелкие камешки словно дрожат сквозь светлую рябь. Вдали, на конце-крае земли и неба — синеватая черта большой реки.

Вдоль оврага — по одной стороне опрятные амбарчики, клетушки с плотно закрытыми дверями; по другой стороне пять-шесть сосновых изб с тесовыми крышами. Над каждой крышей высокий шест скворечницы; над каждым крылечком вырезной железный крутогривый конек. Неровные стекла окон отливают цветами радуги. Кувшины с букетами намалеваны на ставнях. Перед каждой избой чинно стоит исправная лавочка; на завалинках кошки свернулись клубочком, насторожив прозрачные ушки; за высокими порогами прохладно темнеют сени.

Я лежу у самого края оврага на разостланной попоне; кругом целые вороха только что скошенного, до истомы душистого сена. Догадливые хозяева разбросали сено перед избами: пусть еще немного посохнет на припеке, а там и в сарай! То-то будет спать на нем славно!

Курчавые детские головки торчат из каждого вороха; хохлатые курицы ищут в сене мошек да букашек; бело-губый щенок барахтается в спутанных былинках.

Русокудрые парни, в чистых низко подпоясанных рубахах, в тяжелых сапогах с оторочкой, перекидываются бойкими словами, опершись грудью на отпряженную телегу, — зубоскалят.

Из окна выглядывает круглолицая молодка; смеется не то их словам, не то возне ребят в наваленном сене.

Другая молодка сильными руками тащит большое мокрое ведро из колодца... Ведро дрожит и качается на веревке, роняя длинные огнистые капли.

Передо мной стоит старуха-хозяйка в новой клетчатой паневе, в новых котях.

Крупные дутые бусы в три ряда обвилились вокруг смуглой худой шеи; седая голова повязана желтым платком с красными крапинками; низко навис он над потускневшими глазами.

Но приветливо улыбаются старческие глаза; улыбается всё морщинистое лицо. Чай, седьмой десяток доживает старушка... а и теперь еще видать: красавица была в свое время!

Растопырив загорелые пальцы правой руки, держит она горшок с холодным неснятым молоком, прямо из погреба; стенки горшка покрыты росинками, точно бисером. На ладони левой руки старушка подносит мне большой ломоть еще теплого хлеба. «Кушай, мол, на здоровье, заезжий гость!»

Петух вдруг закричал и хлопотливо захлопал крыльями; ему в ответ, не спеша, промычал запертой теленок.

— Ай да овес! — слышится голос моего кучера.

О, довольство, покой, избыток русской вольной деревни! О, тишь и благодать!

И думается мне: к чему нам тут и крест на куполе Святой Софии в Царь-Граде и всё, чего так добиваемся мы, городские люди?

Февраль, 1878

## Старуха

Я шел по широкому полю, один.

И вдруг мне почудились легкие, осторожные шаги за моей спиной... Кто-то шел по моему следу.

Я оглянулся — и увидел маленькую, сгорбленную старушку, всю закутанную в серые лохмотья. Лицо старушки одно виднелось из-под них: желтое, морщинистое, востроносое, беззубое лицо.

Я подошел к ней... Она остановилась.

— Кто ты? Чего тебе нужно? Ты нищая? Ждешь милостыни?

Старушка не отвечала. Я наклонился к ней и заметил, что оба глаза у ней были застланы полупрозрачной, беловатой перепонкой, или плевой, какая бывает у иных птиц: они защищают ею свои глаза от слишком яркого света.

Но у старушки та плева не двигалась и не открывала зениц... из чего я заключил, что она слепая.

— Хочешь милостыни? — повторил я свой вопрос. — Зачем ты идешь за мною? — Но старушка по-прежнему не отвечала, а только съежилась чуть-чуть.

Я отвернулся от нее и пошел своей дорогой.

И вот опять слышу я за собою те же легкие, мерные, словно крадущиеся шаги.

«Опять эта женщина! — подумалось мне. — Что она ко мне пристала? — Но я тут же мысленно прибавил: — Вероятно, она сослепу сбилась с дороги, идет теперь по слуху за моими шагами, чтобы вместе со мною выйти в жилое место. Да, да; это так».

Но странное беспокойство понемногу овладело моими мыслями: мне начало казаться, что старушка не идет только за мною, но что она направляет меня, что она меня толкает то направо, то налево, и что я невольно повинуюсь ей.

Однако я продолжаю идти... Но вот впереди на самой моей дороге что-то чернеет и ширится... какая-то яма... «Могила! — сверкнуло у меня в голове. — Вот куда она толкает меня!»

Я круто поворачиваю назад... Старуха опять передо мною... но она видит! Она смотрит на меня большими, злыми, зловещими глазами... глазами хищной птицы... Я надвигаюсь к ее лицу, к ее глазам... Опять та же тусклая плева, тот же слепой и тупой облик...

«Ах! — думаю я... — эта старуха — моя судьба. Та судьба, от которой не уйти человеку!»

«Не уйти! не уйти! Что за сумасшествие?.. Надо попытаться». И я бросаюсь в сторону, по другому направлению.

Я иду проворно... Но легкие шаги по-прежнему шелестят за мною, близко, близко... И впереди опять темнеет яма.

Я опять поворачиваю в другую сторону... И опять тот же шелест сзади и то же грозное пятно впереди.

И куда я ни мечусь, как заяц на угонках... всё то же, то же!

«Стой! — думаю я. — Обману ж я ее! Не пойду я никуда!» — и я мгновенно сажусь на землю.

Старуха стоит позади, в двух шагах от меня. Я ее не слышу, но я чувствую, что она тут.

И вдруг я вижу: то пятно, что чернело вдали, плывет, ползет само ко мне!

Боже! Я оглядываюсь назад... Старуха смотрит прямо на меня — и беззубый рот скривлен усмешкой...

— Не уйдешь!

### «Услышишь суд глупца...»

Пушкин

Ты всегда говорил правду, великий наш певец; ты оказал ее и на этот раз.

«Суд глупца и смех толпы»... Кто не изведал и того и другого?

Всё это можно — и должно переносить; а кто в силах — пусть презирает!

Но есть удары, которые больнее бьют по самому сердцу. Человек сделал всё что мог; работал усиленно, любовно, честно... И честные души гадливо отворачиваются от него; честные лица загораются негодованием при его имени.

— Удались! Ступай вон! — кричат ему честные молодые голоса. — Ни ты нам не нужен, ни твой труд; ты оскверняешь наше жилище — ты нас не знаешь и не понимаешь... Ты наш враг!

Что тогда делать этому человеку? Продолжать трубить, не пытаться оправдываться — и даже не ждать более справедливой оценки.

Некогда землепашцы проклинали путешественника, принесшего им картофель, замену хлеба, ежедневную пищу бедняка. Они выбивали из протянутых к ним рук драгоценный дар, бросали его в грязь, топтали ногами.

Теперь они питаются им — и даже не ведают имени своего благодетеля.

Пускай! На что им его имя? Он, и безымянный, спасает их от голода.

Будем стараться только о том, чтобы приносимое нами было точно полезной пищей.

Горька неправая укоризна в устах людей, которых любишь... Но перенести можно и это...

«Бей меня! но выслушай!» — говорил афинский вождь спартанскому.

«Бей меня — но будь здоров и сыт!» — должны говорить мы.

Февраль, 1878

### Конец света (сон)

Чудилось мне, что я нахожусь где-то в России, в глуши, в простом деревенском доме.

Комната большая, низкая, в три окна; стены вымазаны белой краской; мебели нет. Перед домом голая равнина; постепенно понижаясь, уходит она вдаль; серое, одноцветное небо висит над нею как полог.

Я не один; человек десять со мною в комнате. Люди всё простые, просто одетые; они ходят вдоль и поперек, молча, словно крадучись. Они избегают друг друга — и, однако, беспрестанно меняются тревожными взорами.

Ни один не знает: зачем он попал в этот дом и что за люди с ним? На всех лицах беспокойство и унылость... все поочередно подходят к окнам и внимательно оглядываются, как бы ожидая чего-то извне.

Потом опять принимаются бродить вдоль и поперек. Между нами вертится небольшого росту мальчик; от времени до времени он пищит тонким, однозвучным голоском: бояться... чего? не знаю сам. Только я чувствую: идет и близится большая, большая беда.

А мальчик нет, нет — да запищит. Ах, как бы уйти отсюда! Как душно! Как томно! Как тяжело!.. Но уйти невозможно.

Это небо — точно саван. И ветра нет... Умер воздух, что ли?

Вдруг мальчик подскочил к окну и закричал тем же жалобным голосом:

— Гляньте! гляньте! земля провалилась!

— Как? провалилась?!

Точно: прежде перед домом была равнина, а теперь он стоит на вершине страшной горы! Небосклон упал, ушел вниз, а от самого дома спускается почти отвесная, точно разрытая, черная круча.

Мы все столпились у окон... Ужас леденит наши сердца.

— Вот оно... вот оно! — шепчет мой сосед.

И вот вдоль всей далекой земной грани зашевелилось что-то, стали подниматься и падать какие-то небольшие кругловатые бугорки.

«Это — море! — подумалось всем нам в одно и то же мгновение. — Оно сейчас нас всех затопит... Только как же оно может расти и подниматься вверх? На эту кручу?»

И, однако, оно растет, растет громадно... Это уже не отдельные бугорки мечутся вдали... Одна сплошная чудовищная волна обхватывает весь круг небосклона.

Она летит, летит на нас! Морозным вихрем несется она, крутится тьмой кромешной. Всё задрожало вокруг — а там, в этой налетающей громаде, и треск, и гром, и тысячегортанный, железный лай...

Га! Какой рев и вой! Это земля завывала от страха...

Конец ей! Конец всему!

Мальчик пискнул еще раз... Я хотел было ухватиться за товарищей, но мы уже все раздавлены, погребены, потоплены, унесены той, как чернила черной, льдистой, грохочущей волной!

Темнота... темнота вечная!

Едва переводя дыхание, я проснулся.

Март, 1878

## Маша

Проживая — много лет тому назад — в Петербурге, я, всякий раз как мне случалось нанимать извозчика, вступал с ним в беседу.

Особенно любил я беседовать с ночными извозчиками, бедными подгородными крестьянами, прибывавшими в столицу с окрашенными вохрой санишками и плохой клячкой — в надежде и самим прокормиться и собрать на оброк господам.

Вот однажды нанял я такого извозчика... Парень лет двадцати, рослый, статный, молодец молодцом; глаза голубые, щеки румяные; русые волосы вьются колечками из-под

надвинутой на самые брови заплатамной шапоники. И как только налез этот рваный армячишко на эти богатырские плеча!

Однако красивое безбородое лицо извозчика казалось печальным и хмурым.

Разговорился я с ним. И в голосе его слышалась печаль.

— Что, брат? — спросил я его. — Отчего ты не весел? Али горе есть какое?

Парень не тотчас отвечал мне.

— Есть, барин, есть, — промолвил он наконец. — Да и такое, что лучше быть не надо. Жена у меня померла.

— Ты ее любил... жену-то свою?

Парень не обернулся ко мне; только голову наклонил немного.

— Любил, барин. Восьмой месяц пошел... а не могу забыть. Гложет мне сердце... да и ну! И с чего ей было помирать-то? Молодая! здоровая!.. В один день холера порешила.

— И добрая она была у тебя?

— Ах, барин! — тяжело вздохнул бедняк. — И как же дружно мы жили с ней! Без меня скончалась. Я как узнал здесь, что ее, значит, уже похоронили, — сейчас в деревню поспешил, домой. Приехал — а уж за́ полночь стало. Вошел я к себе в избу, остановился посередке и говорю так-то тихохонько: «Маша! а Маша!» Только сверчок трещит. Заплакал я тутотка, сел на избяной пол — да ладонью по земле как хлопну! «Ненасытная, говорю, утроба!.. Сожрала ты ее... сожри ж и меня! Ах, Маша!»

— Маша! — прибавил он внезапно упавшим голосом. И, не выпуская из рук веревочных вожжей, он выдавил рукавицей из глаз слезу, стряхнул ее, сбросил в сторону, повел плечами — и уж больше не произнес ни слова.

Слезая с саней, я дал ему лишний пятиалтынный. Он поклонился мне низехонько, взявшись обеими руками за шапку, — и поплелся шажком по снежной скатерти пустынной улицы, залитой седым туманом январского мороза.

Апрель, 1878

**Воробей**

Я возвращался с охоты и шел по аллее сада. Собака бежала впереди меня.

Вдруг она уменьшила свои шаги и начала красться, как бы зачуяв перед собою дичь.

Я глянул вдоль аллеи и увидел молодого воробья с желтизной около клюва и пухом на голове. Он упал из гнезда (ветер сильно качал березы аллеи) и сидел неподвижно, беспомощно растопырив едва прораставшие крылышки.

Моя собака медленно приближалась к нему, как вдруг, сорвавшись с близкого дерева, старый черногрудый воробей камнем упал перед самой ее мордой — и весь взъерошенный, искаженный, с отчаянным и жалким писком прыгнул раза два в направлении зубастой раскрытой пасти.

Он ринулся спасать, он заслонил собою свое детище... но всё его маленькое тело трепетало от ужаса, голосок одичал и охрип, он замирал, он жертвовал собою!

Каким громадным чудовищем должна была ему казаться собака! И все-таки он не мог усидеть на своей высокой, безопасной ветке... Сила, сильнее его воли, сбросила его оттуда.

Мой Трезор остановился, попятился... Видно, и он признал эту силу.

Я поспешил отозвать смущенного пса — и удалился, благоговая.

Да; не смейтесь. Я благоговел перед той маленькой героической птицей, перед любовным ее порывом.

Любовь, думал я, сильнее смерти и страха смерти. Только ею, только любовью держится и движется жизнь.

Апрель, 1878

## Череп

Роскошная, пышно освещенная зала; множество кавалеров и дам.

Все лица оживлены, речи бойки... Идет трескучий разговор об одной известной певице. Ее величают божественной, бессмертной... О, как хорошо пустила она вчера свою последнюю трель!

И вдруг — словно по магию волшебного жезла — со всех голов и со всех лиц слетела тонкая шелуха кожи и мгновенно выступила наружу мертвенная белизна черепов, зарябили синеватым оловом обнаженные десны и скулы.

С ужасом глядел я, как двигались и шевелились эти десны и скулы, как поворачивались, лоснясь при свете ламп и свечей, эти шишковатые, костяные шары и как вертелись в них другие, меньшие шары — шары бессмысленных глаз.

Я не смел прикоснуться к собственному лицу, не смел взглянуть на себя в зеркало.

А черепа поворачивались по-прежнему... И с прежним треском, мелькая красными лоскуточками из-за оскаленных зубов, проворные языки лепетали о том, как удивительно, как неподражаемо бессмертная... да, бессмертная певица пустила свою последнюю трель!

Апрель, 1878

## Роза

Последние дни августа... Осень уже наступала.

Солнце садилось. Внезапный порывистый ливень, без грома и без молний, только что промчался над нашей широкой равниной.

Сад перед домом горел и дымился, весь залитый пожаром зари и потопом дождя.

Она сидела за столом в гостиной и с упорной задумчивостью глядела в сад сквозь полураскрытую дверь.

Я знал, что́ свершалось тогда в ее душе; я знал, что после недолгой, хоть и мучительной, борьбы она в этот самый миг отдавалась чувству, с которым уже не могла более сладить.

Вдруг она поднялась, проворно вышла в сад и скрылась.

Пробил час... пробил другой; она не возвращалась.

Тогда я встал и, выйдя из дому, отправился по аллее, по которой — я в том не сомневался — пошла и она.

Всё потемнело вокруг; ночь уже надвинулась. Но на сыром песку дорожки, ярко аля даже сквозь разлитую мглу, виднелся кругловатый предмет.

Я наклонился... То была молодая, чуть распустившаяся роза. Два часа тому назад я видел эту самую розу на ее груди.

Я бережно поднял упавший в грязь цветок и, вернувшись в гостиную, положил его на стол, перед ее креслом.

Вот и она вернулась наконец — и, легкими шагами пройдя всю комнату, села за стол.

Ее лицо и побледнело и ожило; быстро, с веселым смущеньем бегали по сторонам опущенные, как бы уменьшенные глаза.

Она увидела розу, схватила ее, взглянула на ее измятые, запачканные лепестки, взглянула на меня — и глаза ее, внезапно остановившись, засияли слезами.

— О чем вы плачете? — спросил я.

— Да вот об этой розе. Посмотрите, что с ней случилось.

Тут я вздумал выказать глубокомыслие.

— Ваши слезы смоят эту грязь, — промолвил я с значительным выраженьем.

— Слезы не моют, слезы жгут, — отвечала она и, обернувшись к камину, бросила цветок в умиравшее пламя.

— Огонь сожжет еще лучше слез, — воскликнула она не без удали, — и прекрасные глаза, еще блестевшие от слез, засмеялись дерзостно и счастливо.

Я понял, что и она была сожжена.

Апрель, 1878

## Порог

Я вижу громадное здание.

В передней стене узкая дверь раскрыта настежь; за дверью — угрюмая мгла. Перед высоким порогом стоит девушка... Русская девушка.

Морозом дышит та непроглядная мгла; и вместе с ледящей струей выносятся из глубины здания медлительный, глухой голос.

— О ты, что желаешь переступить этот порог, — знаешь ли ты, что тебя ожидает?

— Знаю, — отвечает девушка.

— Холод, голод, ненависть, насмешка, презрение, обида, тюрьма, болезнь и самая смерть?

— Знаю.

— Отчуждение полное, одиночество?

— Знаю. Я готова. Я перенесу все страдания, все удары.

— Не только от врагов — но и от родных, от друзей?

— Да... и от них.

— Хорошо. Ты готова на жертву?

— Да.

— На безымянную жертву? Ты погибнешь — и никто... никто не будет даже знать, чью память почтить!

— Мне не нужно ни благодарности, ни сожаления. Мне не нужно имени.

— Готова ли ты на преступление?

Девушка потупила голову...

— И на преступление готова.

Голос не тотчас возобновил свои вопросы.

— Знаешь ли ты, — заговорил он наконец, — что ты можешь разувериться в том, чему веришь теперь, можешь понять, что обманулась и даром погубила свою молодую жизнь?

— Знаю и это. И все-таки я хочу войти.

— Войди!

Девушка перешагнула порог — и тяжелая завеса упала за нею.

— Дура! — проскрежетал кто-то сзади.

— Святая! — принеслось откуда-то в ответ.

Май, 1878

### **Necessitas, Vis, Libertas(барельеф)**

Высокая костлявая старуха с железным лицом и неподвижно-тупым взглядом идет большими шагами и сухою, как палка, рукою толкает перед собой другую женщину.

Женщина эта огромного роста, могучая, дебилая, с мышцами, как у Геракула, с крохотной головкой на бычачьей шее — и слепая — в свою очередь толкает небольшую, худенькую девочку.

У одной этой девочки зрячие глаза; она упирается, оборачивается назад, поднимает тонкие, красивые руки; ее оживленное лицо выражает нетерпенье и отвагу... Она не хочет слушаться, она не хочет идти, куда ее толкают... и все-таки должна повиноваться и идти.

Necessitas, Vis, Libertas.

Кому угодно — пусть переводит.

Май, 1878

### **Старик**

Настали темные, тяжелые дни...

Свои болезни, недуги людей милых, холод и мрак старости... Всё, что ты любил, чему отдавался безвозвратно, — никнет и разрушается. Под гору пошла дорога.

Что же делать? Скорбеть? Горевать? Ни себе, ни другим ты этим не сможешь.

На засыхающем, покоробленном дереве лист мельче и реже — но зелень его та же.

Сожмись и ты, уйди в себя, в свои воспоминанья, — и там, глубоко-глубоко, на самом дне сосредоточенной души, твоя прежняя, тебе одному доступная жизнь блеснет перед тобою своей пахучей, всё еще свежей зеленью и лаской и силой весны!

Но будь осторожен... не гляди вперед, бедный старик!

Июль, 1878

### Сфинкс

Изжелта-серый, сверху рыхлый, исподнизу твердый, скрипучий песок... песок без конца, куда ни взглянешь!

И над этой песчаной пустыней, над этим морем мертвого праха висится громадная голова египетского сфинкса.

Что хотят сказать эти крупные, выпяченные губы, эти неподвижно-расширенные, вздернутые ноздри — и эти глаза, эти длинные, полусонные, полувнимательные глаза под двойной дугой высоких бровей?

А что-то хотят сказать они! Они даже говорят — но один лишь Эдип умеет разрешить загадку и понять их безмолвную речь.

Ба! Да я узнаю эти черты... в них уже нет ничего египетского. Белый низкий лоб, выдающиеся скулы, нос короткий и прямой, красивый белозубый рот, мягкий ус и борода курчавая — и эти широко расставленные небольшие глаза... а на голове шапка волос, рассеченная пробором... Да это ты, Карп, Сидор, Семен, ярославский, рязанский мужичок, соотчич мой, русская косточка! Давно ли попал ты в сфинксы?

Или и ты тоже что-то хочешь сказать? Да, и ты тоже — сфинкс.

И глаза твои — эти бесцветные, но глубокие глаза говорят тоже... И так же безмолвны и загадочны их речи.

Только где твой Эдип?

Увы! не довольно надеть мурмолку, чтобы сделаться твоим Эдипом, о всероссийский сфинкс!

Декабрь, 1878

### Камень

Видали ли вы старый серый камень на морском побережье, когда в него, в час прилива, в солнечный веселый день, со всех сторон бьют живые волны — бьют и играют и ластятся к нему — обливают его мшистую голову рассыпчатым жемчугом блестящей пены?

Камень остается тем же камнем — но по хмурой его поверхности выступают яркие цвета.

Они свидетельствуют о том далеком времени, когда только что начинал твердеть расплавленный гранит и весь горел огнистыми цветами.

Так и на мое старое сердце недавно со всех сторон нахлынули молодые женские души — и под их ласкающим прикосновением зарделось оно уже давно поблекшими красками, следами бывалого огня!

Волны отхлынули... но краски еще не потускнели — хоть и сушит их резкий ветер.

Май, 1879

### **«Как хороши, как свежи были розы...»**

Где-то, когда-то, давно-давно тому назад, я прочел одно стихотворение. Оно скоро позабылось мною... но первый стих остался у меня в памяти:

Как хороши, как свежи были розы...

Теперь зима; мороз запушил стекла окон; в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол; а в голове всё звенит да звенит:

Как хороши, как свежи были розы...

И вижу я себя перед низким окном загородного русского дома. Летний вечер тихо тает и переходит в ночь, в теплом воздухе пахнет резедой и липой; а на окне, опершись на выпрямленную руку и склонив голову к плечу, сидит девушка — и безмолвно и пристально смотрит на небо, как бы выжидая появления первых звезд. Как простодушно-вдохновенны задумчивые глаза, как трогательно-невинны раскрытые, вопрошающие губы, как ровно дышит еще не вполне расцветшая, еще ничем не взволнованная грудь, как чист и нежен облик юного лица! Я не дерзаю заговорить с нею — но как она мне дорога, как бьется мое сердце!

Как хороши, как свежи были розы...

А в комнате всё темней да темней... Нагоревшая свеча трещит, беглые тени колеблются на низком потолке, мороз скрипит и злится за стеною — и чудится скучный, старческий шёпот...

Как хороши, как свежи были розы...

Встают передо мною другие образы... Слышится веселый шум семейной деревенской жизни. Две русые головки, прислонясь друг к дружке, бойко смотрят на меня своими светлыми глазками, алые щеки трепещут сдержанным смехом, руки ласково сплелись, вперевивку звучат молодые, добрые голоса; а немного подальше, в глубине уютной комнаты, другие, тоже молодые руки бегают, путаясь пальцами, по клавишам старенького пианино — и ланнеровский вальс\* не может заглушить воркотню патриархального самовара...

Как хороши, как свежи были розы...

Свеча меркнет и гаснет... Кто это кашляет там так хрипло и глухо? Свернувшись в калачик, жмется и вздрагивает у ног моих старый пес, мой единственный товарищ... Мне холодно... Я зябну... И все они умерли... умерли...

Как хороши, как свежи были розы...

Сентябрь, 1879

### **Мы еще повоюем!**

Какая ничтожная малость может иногда перестроить всего человека!

Полный раздумья, шел я однажды по большой дороге.

Тяжкие предчувствия стесняли мою грудь; унылость овладевала мною.

Я поднял голову... Передо мною, между двух рядов высоких тополей, стрелою уходила вдаль дорога.

И через нее, через эту самую дорогу, в десяти шагах от меня, вся раззолоченная ярким летним солнцем, прыгала гуськом целая семейка воробьев, прыгала бойко, забавно, самонадеянно!

Особенно один из них так и надсаживал бочком, выпуча зоб и дерзко чирикавая, словно и чёрт ему не брат! Завоеватель — и полно!

А между тем высоко на небе кружил ястреб, которому, быть может, суждено сожрать именно этого самого завоевателя.

Я поглядел, рассмеялся, встряхнулся — и грустные думы тотчас отлетели прочь: отвагу, удаль, охоту к жизни почувствовал я.

И пускай надо мной кружит мой ястреб...

— Мы еще повоюем, чёрт возьми!

Ноябрь, 1879

### Мне жаль...

Мне жаль самого себя, других, всех людей, зверей, птиц... всего живущего.

Мне жаль детей и стариков, несчастных и счастливых... счастливых более, чем несчастных.

Мне жаль победоносных, торжествующих вождей, великих художников, мыслителей, поэтов...

Мне жаль убийцы и его жертвы, безобразия и красоты, притесненных и притеснителей.

Как мне освободиться от этой жалости? Она мне жить не дает... Она — да вот еще скука.

О скука, скука, вся растворенная жалостью! Ниже спуститься человеку нельзя.

Уж лучше бы я завидовал... право!

Да я и завидую — камням.

Февраль, 1878

### Без гнезда

Куда мне деться? Что предпринять? Я как одинокая птица без гнезда... Нахохлившись, сидит она на голой, сухой ветке. Остаться тошно... а куда полететь?

И вот она расправляет свои крылья — и бросается вдаль стремительно и прямо, как голубь, вспугнутый ястребом. Не откроется ли где зеленый, уютный уголок, нельзя ли будет свить где-нибудь хоть временное гнездышко?

Птица летит, летит и внимательно глядит вниз.

Под нею желтая пустыня, безмолвная, недвижимая, мертвая.

Птица спешит, перелетает пустыню — и всё глядит вниз, внимательно и тоскливо.

Под нею море, желтое, мертвое, как пустыня. Правда, оно шумит и движется — но в нескончаемом грохоте, в однообразном колебании его валов тоже нет жизни и тоже негде приютиться.

Устала бедная птица... Слабеет взмах ее крыл; ныряет ее полет. Взвилась бы она к небу... но не свить же гнезда в той бездонной пустоте!..

Она сложила наконец крылья... и с протяжным станом пала в море.

Волна ее поглотила... и покатилась вперед, по-прежнему бессмысленно шумя.

Куда же деться мне? И не пора ли и мне — упасть в море?

Январь, 1878

### Гад

Я видел перерубленного гада.

Облитый сукровицей и слизью собственных извержений, он еще корчился и, судорожно поднимая голову, выставлял жало... он грозил еще... грозил бессильно.

Я прочел фельетон опозоренного писаки.

Захлебываясь собственной слюной, вываленный в гное собственных мерзостей, он тоже корчился и кривлялся... Он упоминал о «барьере», — он предлагал поединком омыть свою честь... свою честь!!!

Я вспомнил о том перерубленном гаде с его бессильным жалом.

Май, 1878

## Мои деревья

Я получил письмо от бывшего университетского товарища, богатого помещика, аристократа. Он звал меня к себе в имение.

Я знал, что он давно болен, ослеп, разбит параличом, едва ходит... Я поехал к нему.

Я застал его в одной из аллей его обширного парка. Закутанный в шубе — а дело было летом, — чахлый, скрюченный, с зелеными зонтами над глазами, он сидел в небольшой колясочке, которую сзади толкали два лакея в богатых ливреях...

— Приветствую вас, — промолвил он могильным голосом, — на моей наследственной земле, под сенью моих вековых деревьев!

Над его головою шатром раскинулся могучий тысячетный дуб.

И я подумал: «О тысячетный исполин, слышишь? Полумертвый червяк, ползающий у корней твоих, называет тебя своим деревом!»

Но вот ветерок набежал волною и промчался легким шорохом по сплошной листве исполина... И мне показалось, что старый дуб отвечал добродушным и тихим смехом и на мою думу — и на похвальбу больного.

Ноябрь, 1882