Санкт-Петербургский государственный университет

**ЛЕВЧЕНКОВА Маргарита Павловна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Художественный концепт NATURE и его языковая актуализация**

**в английском романе**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа СВ.5126. «Английский язык»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра английской

филологии и лингвокультурологии,

Петухова Татьяна Ивановна

Рецензент:

 старший преподаватель,

 Кафедра английской

филологии и перевода,

 Цвинариа Марина Евгеньевна

Санкт-Петербург

2023

**Оглавление**

[Введение 3](#_Toc134877068)

[Глава 1. Художественный концепт: определение, типология, методика исследования 6](#_Toc134877069)

[1.1. Художественный концепт как структурно-семантическая единица художественной картины мира 6](#_Toc134877070)

[1.2. Лингвистические типологии и модели художественного концепта 11](#_Toc134877071)

[1.3. Художественный дискурс как языковая форма функционирования художественного концепта 19](#_Toc134877072)

[1.4. Методика анализа языковой репрезентации художественного концепта 23](#_Toc134877073)

[Выводы по главе I 30](#_Toc134877074)

[Глава 2. Художественный концепт NATURE и его языковая актуализация в английском романе XX-XXI веков 32](#_Toc134877075)

[2.1. Анализ актуализации художественного концепта NATURE на различных языковых уровнях текста 32](#_Toc134877076)

[2.1.1. Компонентный анализ номинативной единицы “nature” 32](#_Toc134877077)

[2.1.2. “SEA” как субконцепт художественного концепта NATURE 35](#_Toc134877078)

[2.1.3. “TREE” как субконцепт художественного концепта NATURE 40](#_Toc134877079)

[2.2. Исследование когнитивных механизмов формирования художественного концепта NATURE: модель валентного взаимодействия 43](#_Toc134877080)

[2.3. Изучение прагматических функций художественного дискурса, репрезентирующего концепт NATURE в английском романе XX-XXI веков 54](#_Toc134877081)

[Выводы по главе II 64](#_Toc134877082)

[Заключение 66](#_Toc134877083)

[Библиографический список 68](#_Toc134877084)

# **Введение**

В XXI веке, в эпоху цифровизации и искусственного интеллекта, все большую актуальность приобретает исследование механизмов человеческого познания. Ученых интересуют возможности и закономерности процессов концептуализации и категоризации действительности, а также способности человека к вторичному преобразованию полученных данных в ходе художественного творчества, так как именно воображение, оценка, интенции, эстетическое и эмоциональное переосмысление опыта отличают человеческое мышление от интеллекта машин.

В ходе художественного преобразования действительности в сознании человека образуются особые ментальные конструкты, художественные концепты, которые получают частичную языковую репрезентацию. Следовательно, посредством анализа языковых средств репрезентации художественных концептов мы можем проникнуть в индивидуальный мир автора, постичь особенности его восприятия мира, а также исследовать механизмы его творческой когнитивной деятельности, что обуславливает **актуальность** нашей работы.

Значимость подобных исследований подтверждается включенностью нашей тематики в широкий контекст современных работ в рамках когнитивной лингвистики. В то же время очевидна необходимость комплексного рассмотрения художественных концептов, с применением различных методов лингвистического анализа и когнитивного моделирования, что составляет **новизну** данного исследования. Предпринятая попытка проанализировать содержание художественного концепта в динамике – от его актуализации в романах XX века до выявления особенностей его языковой репрезентации в английском романе XXI века – также свидетельствует о новизне работы.

**Объектом** нашего исследования является англоязычный художественный дискурс, в котором находит языковую репрезентацию художественный концепт NATURE.

**Предметом** нашего исследования являются особенности языковой актуализации и когнитивных механизмов формирования художественного концепта NATURE в английских романах XX-XXI веков.

**Цель** данной работы состоит в попытке моделирования художественного концепта NATURE посредством анализа его языковых репрезентаций в английских романах XX-XXI веков.

Реализация данной цели предполагает решение следующих **задач**:

* рассмотреть художественный концепт как структурно-семантическую единицу художественной картины мира;
* описать существующие лингвистические типологии и модели художественного концепта;
* изучить особенности художественного дискурса как формы функционирования художественного концепта;
* проанализировать существующие методы и синтезировать собственную методику моделирования художественного концепта;
* провести анализ актуализации художественного концепта NATURE на различных языковых уровнях текста;
* исследовать когнитивные механизмы формирования художественного концепта NATURE, использовав модель валентного взаимодействия Ж.Н. Масловой;
* представить графическую и словесную модель художественного концепта NATURE, синтезировав данные текстового и сверхтекстового уровней анализа.

**Методы исследования** в данной работе включают компонентный анализ лексических единиц-репрезентантов художественного концепта, контекстуальный и интертекстуальный анализ, методы концептуального анализа и когнитивного моделирования.

**Материалом исследования** в данной работе послужили два произведения Джона Голсуорси: роман «Собственник» и новелла «Яблоневый цвет», роман Айрис Мердок «Море, море» и роман Эми Липтрот «Выгон».

**Результаты исследования** могут быть использованы как дополнительный источник в лекционных курсах по стилистике, английской литературе, на практических занятиях по анализу текста и при подготовке к семинарским занятиям по обсуждению лингвистических особенностей художественного дискурса.

**Данная выпускная квалификационная работа включает** две главы, каждая из которых разделена на несколько разделов.

Первая глава представляет теоретическую и методологическую основу исследования и состоит из четырех подразделов, раскрывающих понятия и методику, лежащие в основе данного исследования.

Вторая глава представляет анализ англоязычного художественного дискурса, в котором находит языковую актуализацию художественный концепт NATURE. Глава включает три подглавы, первая из которых представляет результаты компонентного и контекстуального анализа языковых репрезентаций художественного концепта на различных уровнях текста. Вторая подглава раскрывает когнитивные механизмы формирования художественного концепта, исследуя взаимодействие различных концептуальных областей через выявление контактных валентностей, а третья представляет анализ прагматических функций англоязычного дискурса, репрезентирующего художественный концепт NATURE, на уровне текста и интертекста.

# **Глава 1. Художественный концепт: определение, типология, методика исследования**

# **1.1. Художественный концепт как структурно-семантическая единица художественной картины мира**

На рубеже XX-XXI веков в лингвистике произошла смена парадигмы научного знания [Кубрякова Е.С., Эванс В., Попова З.Д., Стернин И.А.], в рамках которой языковые явления рассматриваются в непосредственной связи со знанием и опытом человека, а также особенностями отражения этого опыта в сознании языковой личности и этнокультурного сообщества. Объектом лингвистического исследования становится «язык и мышление, главные функции языка, роль человека в языке и роль языка для человека» [Кубрякова 2004: 11]. Отечественные и зарубежные лингвисты изучают механизмы восприятия, организации и хранения получаемых человеком из внешнего мира представлений и опыта [Эванс 2008: 15], особенности актуализации разного рода знаний при производстве и восприятии речевых высказываний [Ван Дейк 2014: 3].

Данное направление исследований в современном языкознании реализуется на основе когнитивной лингвистики, в рамках которой язык понимается, с одной стороны, как инструмент «первичной концептуализации мира и рационализации человеческого опыта» [Попова, Стернин 2007: 11], с другой стороны, как средство доступа к концептуальной картине мира, то есть к «ментальному образу действительности» [Попова, Стернин 2007: 37], который складывается у каждого человека в отдельности и народа в целом под влиянием эмпирического опыта и процесса сознательного мышления.

При этом концептуальная картина мира возникает как результат целостного восприятия объективного, внешнего мира человеком. В этом процессе задействованы различные уровни и формы познания: теоретические и эмпирические, логические и чувственные, научные и религиозные, мифологические, философские и обыденные [Маслова 2011: 11]. Поэтому картина мира отражает как «деятельность сознания, так и деятельность бессознательного» [там же], как личностное, так и коллективное, как представленное посредством языка, так и имплицитное, латентное знание, которое может актуализироваться при наличии определенного стимула. Описание концептуальной картины мира через изучение речевой деятельности человека – задача когнитивной лингвистики.

Художественный текст как частный пример речевой деятельности предоставляет особые, более широкие возможности изучения концептуализации действительности. Восприятие и создание художественного высказывания качественно отличается от иных форм отражения мира своей творческой природой. Художественный текст – это «сложный знак, где средствами языка репрезентируется индивидуально-авторская картина мира» [Маслова 2011: 12]. Художественная картина мира (ХКМ) – это «не столько образ мира, сколько образ отношения человека к миру, коммуникативное отражение эстетической и ценностной ориентации социума, представляющее собой результат коллективной художественной деятельности.» [Миллер 2004: 41]. ХКМ – это результат духовной, эстетической деятельности человека, и, как следствие, отражает как эпистемический (относящийся к знаниям) подход к человеку и миру, так и аксиологический (ценностный).

Художественное высказывание, даже если оно не содержит эксплицитных эмоционально-оценочных элементов, может приобретать оценочное значение благодаря существующим художественным конвенциям и стереотипам, разделяемым неким этнокультурным сообществом. Таким образом, ХКМ – это всегда некое когнитивно-эмоциональное единство, обладающее аксиологической семантикой, и представленное «в индивидуальном сознании и коллективном бессознательном» [Миллер 2004].

Базовой структурной единицей ХКМ является художественный концепт (ХК). В настоящее время вопрос о содержании и методике описания ХК остается «дискуссионным» [Миллер 2003: 55]. Как утверждают З.Д. Попова и И.А. Стернин (2007), термин «концепт» используется в современной когнитивной лингвистике гораздо чаще, нежели другие, сопоставимые с данным, понятия: «лингвокультурема» (В.В. Воробьёв), «логоэпистема» (Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров, Н.Д. Бурвикова), «мифологема» (В.Н. Базылев) или «информема» (Е.В. Милейко, И.В. Рус-Брюшинина). Подходы к толкованию этого термина также неоднозначны. На наш взгляд, основополагающим определением, некой точкой отсчёта, является следующее: «Концепт – оперативная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, квант знания. Самые важные концепты выражены в языке.» [КСКТ 1996: 90-92]

В рамках нашего исследования, важным, на наш взгляд, является разграничение между «познавательным» и «художественным» концептами, которое выдвинул С.А. Аскольдов-Алексеев [Аскольдов-Алексеев 1997: 268]. Ученый противопоставил познавательному концепту, в основе которого лежит принцип информативности, концепт художественный, который является результатом творческой деятельности языковой личности и в основе которого лежит образность. ХК – это не просто «квант знания», он является комплексом «понятий, представлений, чувств, эмоций» [Милейко, Рус-Брюшинина 2016: 128]. Будучи результатом авторского восприятия действительности, его мироощущения, опыта, жизненных установок, и в то же время опираясь на культурные, исторические, литературные традиции, этические нормы общества, ХК является «центральной категорией авторского идиостиля» [там же, 129]. Автор также определяет набор языковых средств, когнитивных механизмов, посредством которых он донесет свой смысл до реципиента, и, следовательно, ХК представляет собой «совокупность языковых и ментальных структур художественного мира писателя» [Милейко, Рус-Брюшинина 2016: 129].

В.В. Красных говорит о концепте как о «глубинном смысле, изначально максимально и абсолютно свернутой смысловой структуре текста, являющейся воплощением мотива, интенций автора, приведших к порождению текста» [Красных, 1998: 202]. Развивая данную мысль о концентрации смысла в концепте, Л.В. Миллер указывает на то, что ХК – это «сложный ментальный комплекс», «универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала, при формировании новых художественных смыслов» [Миллер 2004: 42]. Эмоциональный, эстетический и оценочный компоненты смысла ХК отражаются в языке благодаря замыслу и воображению автора. Работа воображения фиксируется в языке художественного текста в виде метафор, метонимий, символов и других средств выразительности [Маслова 2011]. Данные когнитивные механизмы способствуют взаимодействию концептов между собой и образованию новых связей между ними, что ведет к появлению новых художественных образов.

Таким образом, ХК обладает свойством открытости и динамичности: он связан, с одной стороны, со смысловыми ментальными образованиями, закрепившимися в художественной картине мира, а с другой стороны, с постоянно образующимися новыми художественными высказываниями, смысл которых получает языковое выражение. Поэтому, будучи в целом стабильным образованием, ХК способен к приращению и изменению смысла [Миллер 2004].

Ещё одной важной характеристикой ХК является его интертекстуальность. Как отмечают Е.В. Милейко и И.В. Рус-Брюшинина, «в литературе культура, природа, история, общество, человек входят в единый «интертекст» [Милейко, Рус-Брюшинина 2016: 129]. Следовательно, исследование ХК выходит за рамки автономного текста, который необходимо рассматривать в связи с действительностью, другими текстами, национально-литературными конвенциями, а также с воспринимающим этот текст сознанием. Таким образом, ХК, по мнению Л.В. Миллер, содержит в себе не только зашифрованный художественный опыт автора, но и, возможно, в латентном состоянии, некий «этнокультурно обусловленный эстетико-смысловой код» [Миллер 2004: 42], который позволяет реципиенту понять содержательную и эмоционально-оценочную информацию, заложенную в художественном произведении. ХК принадлежит не только индивидуальному сознанию, но и «психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества» [Миллер, 2003: 7].

В данной связи нам кажется необходимым провести ещё одно разграничение: между «общенациональными культурными концептами» и «индивидуально-авторскими» художественными концептами. Как справедливо отмечают Е.В. Милейко и И.В. Рус-Брюшинина, индивидуально-авторские ХК могут «лишь выборочно отражать национальные духовные ценности» [Милейко, Рус-Брюшинина 2016: 129]. Естественно, что автор будет обращаться лишь к тем понятиям и ценностям, которые соотносятся с его личным опытом, его авторской картиной мира. Общенациональные лингвокультурные концепты обладают гораздо большей информационной и ценностной насыщенностью. Однако индивидуально-авторские ХК более динамичны, каждый новый контекст употребления может стать способом приращения смысла, трансформации и обогащения их содержания. Возможно даже появление новых признаков, не входящих в общенациональные лингвокультурные концепты. Всё это свидетельствует о более широких возможностях реализации индивидуально-авторских ХК.

Итак, давая определение художественного концепта, необходимо отметить, что

1. ХК – это сложное ментальное образование, которое принадлежит сознанию человека и может лишь частично находить языковую репрезентацию своего содержания;
2. будучи результатом творческой деятельности автора, ХК обладает как эпистемической, так и эмоционально-оценочной составляющей;
3. формируясь в рамках интертекстуальных связей, существующих между текстом художественного произведения, другими текстами, национально-обусловленными традициями культуры, сознания автора и реципиента, ХК имеет как общенациональную, а также универсальную для всех людей составляющие, так и индивидуально-авторскую;
4. ХК – это динамичная структура, стабильность которой обеспечивается за счет универсальной культурной и этнокультурной составляющих, а развитие и трансформация – за счет реализации в индивидуально-авторских контекстах;
5. приращение и образование новых смыслов происходит благодаря когнитивным механизмам, которые реализуются в языке в виде метафор, метонимий, сравнений и других средств художественной выразительности.

# **1.2. Лингвистические типологии и модели художественного концепта**

Разнообразие трактовок ХК, способов их исследования и описания ведет к различным основаниям для их классификации. Е.А. Огнева указывает на разграничение концептов по *смысловому наполнению* и различает **базовые ХК** (протоконцепты, концепты-универсалии), «представленные в научном сознании в форме этических терминов и логических операторов» [Огнева 2013: 62] и **культурные ХК** (концепты-уникалии), «отражающие социально-психическое многомирие, представленное разными этноязыковыми сообществами» [там же, 63]. В последней категории возможно также подразделение на **культуремы** и собственно **концепты-уникалии**, где первые символически отражают и являются знаками художественной картины мира целого этноса, а вторые – личностной картины мира.

Культурные концепты, получающие языковую реализацию, образуют категорию **лингвокультурных концептов** (в терминологииЗ.Д. Поповой, И.А. Стернина критерий языковой реализации является основанием для следующей типологии: концепты, получающие регулярные средства языковой репрезентации, именуются «вербализованными», тогда как концепты, «не имеющие в системе языка регулярных, стандартных средств языковой объективации», называют «невербализованными» [Попова, Стернин 2007: 84])**.** Актуализируясь в тексте, лингвокультурные концепты приобретают статус **лингвокультурных художественных концептов (ЛХК)** [Огнева 2013: 66]. По принципу *реализации в художественном дискурсе* (см. подробнее: 1.3) ЛХК подразделяются на

* индивидуальные (а также индивидуально-авторские – Н.С Болотнова);
* микро- и макрогрупповые (где в качестве групп могут выступать профессиональные, социальные, гендерные);
* национальные;
* цивилизационные;
* общечеловеческие [Огнева 2013: 67].

По *образу функционирования в речи* Е.А. Огнева разграничивает 1) **угасающие** (исчезающие из обихода), 2) **появляющиеся** (формирующиеся в сознании благодаря активному распространению) и 3) **актуальные** (стабильно употребляемые) концепты [Огнева 2013: 67].

Важным основанием для классификации концептов является *способ представления* ими *знаний*, или их *когнитивная структура*. Согласно этому критерию выделяют следующие концепты:

1. **фрейм** (М. Минский, В.З. Демьянков, Н.Ф. Алефиренко, Н.Н. Болдырев, А.П. Бабушкин, Т.А. ван Дейк, Ч. Филлмор) – «структура данных, предназначенная для представления стереотипной ситуации» [Огнева 2013: 69];
2. **сценарий** («скрипт», описанный в работах Р. Шенка, Р. Абельсон, С.А. Жаботинской) – «когнитивная структура, описывающая последовательность событий в контексте» [там же, 72];
3. **сцена** – «динамичная когнитивная структура, состоящая из трех терминалов: 1) адресат, 2) адресант, 3) совокупность передаваемой информации, соединяющей терминалы 1 и 2» [там же, 73];
4. **когнитивная карта** – «ориентировочные когнитивные схемы связаны с перемещением в окружающей среде, это «два в одном»: фрейм + сценарий» [там же, 73];
5. **концепт-схема** – «пространственно-графические … параметры реалий в отвлечении от их видовых характеристик» [там же, 73];
6. **схема** (Н.Н. Болдырев, З.Д. Попова, А.П. Бабушкин) – «мыслительный образец предмета или явления, имеющего пространственно-контурный характер» [там же, 73];
7. **пропозиция** (пропозициональная модель/ cтруктура) – «способ хранения знаний…в форме утверждений о мире в виде субъектно-предикатных конструкций» [там же, 74];
8. **гештальт** – «неясные целостные образы, принадлежащие к категориям базового уровня» [там же, 74];
9. **концепт-картинка** – «когнитивная структура, которая передается за счет активизации обобщенных зрительных образов» [там же, 74];
10. **концепт-прототип** – «когнитивная структура, которая репрезентирует конкретные предметы, являющиеся типичными представителями своего класса предметов» [там же, 74].

Главным основанием для классификации концептов в рамках когнитивной лингвистики З.Д. Попова и И.А. Стернин считают тот *тип знаний, отражения действительности*, который данные концепты закрепляют [Попова, Стернин 2007: 82]. Согласно этому критерию выделяются 1) **концепты-представления**, отражающие «обобщенные чувственно-наглядные образы предмета или явления» [там же, 82]; 2) **схемы**; 3) **понятия** – концепты, которые отражают «наиболее общие, существенные признаки предмета или явления, результат их рационального отражения и осмысления» и возникают на базе представления или схемы [там же, 83]; 4) **фреймы**; 5) **сценарии** и 6) **гештальты**.

Наконец, одним из самых существенных и релевантных для лингвокогнитивного исследования является критерий *особенностей экспликации* концептов в языке. Ж.Н. Маслова [Маслова 2011] выдвигает нижеследующую типологию концептов: в зависимости от уровня языковой репрезентации выделяются

* **звукоритмический** концепт: звукоподражательные языковые единицы могут быть связаны с репрезентацией соответствующего предметного концепта, либо определенные созвучия могут являться способом отражения некоего настроения, впечатления;
* **предметный** концепт: репрезентируется на уровне лексики, посредством метафоры, метонимии, сравнения, эпитета, оксюморона закрепляет некое представление за определенной предметной сущностью;
* **процессуально-относительный** концепт: имеет пропозициональную основу, репрезентируется глаголом и отражает «тесное взаимодействие или соседство объектов в реальности» [Маслова 2011: 18];
* **событийный** концепт: имеет форму фрейма или сценария, так как в его основе лежит некое представление о ситуации, и «формируется на основе сложных многокомпонентных представлений» [там же, 18];
* **иконический** концепт: репрезентируется «либо графическими неязыковыми средствами, либо профилированием графических свойств языковых знаков» [там же, 19**],** например, посредством анафоры, эпифоры, параллельных конструкций;
* **концепт-гештальт**: формируется на уровне целого текста посредством взаимодействия разноуровневых концептов, при этом создается сложный «концепт-представление» [Маслова 2011: 19].

Таким образом, мы видим, что типологии, представленные в различных работах, иногда накладываются друг на друга, некоторые типы концептов присутствуют сразу в нескольких классификациях. Нам кажется, это происходит в результате стремления лингвистов дать как можно более полное и развернутое описание концептов. В нашем исследовании мы будем рассматривать лингвокультурные художественные концепты, вербализованные, реализованные в художественном дискурсе и принадлежащие различным группам носителей, определяя тип концепта по классификации Ж.Н. Масловой.

Следующим моментом при изучении когнитивных механизмов, участвующих в формировании ХК, является определение и описание их модели, то есть содержательных составляющих концепта и их структурирование.

Многие ученые (Ю.С. Степанов, С.Г. Воркачев, З.Д. Попова, И.А. Стернин, Е.А. Огнева, Е.В. Милейко, И.В. Рус-Брюшинина и другие) отмечают многослойную, многокомпонентную структуру концепта. Так, Ю.С. Степанов выделяет в содержании концепта три слоя: 1) обиходную, общеизвестную сущность, 2) сущность, известную отдельным носителям языка и 3) историческую, этимологическую информацию [Попова, Стернин 2007: 74]. В.И. Карасик также различает в структуре концепта три составляющие: образно-перцептивный компонент, понятийный компонент и ценностную составляющую [там же, 74]. С.Г. Воркачев выделяет понятийную составляющую (признаковая и дефиницированная структура концепта), образную составляющую (существующую на базе когнитивных метафор) и значимостную (этимологические, ассоциативные характеристики концепта) [Огнева 2013: 36]. Е.В. Милейко, И.В. Рус-Брюшинина говорят об «общем слое», который является базой в сознании и языке человека и на который накладываются «личностные» слои, формирующие индивидуальную ХКМ [Милейко, Рус-Брюшинина 2016: 129]. Указанные «личностные» слои объединяются в структуре концепта на основе ассоциативных связей.

Е.А. Огнева выделяет в составе ХК три «стороны»: образную, понятийную и ценностную [Огнева 2013: 34]. Образная сторона ХК фиксирует зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые, воспринимаемые обонянием характеристики предметов. Понятийная сторона ХК – это «языковая фиксация концепта, его обозначение, описание, признаковая структура, дефиниция, сопоставительные характеристики по отношению к тому или иному ряду концептов» [Огнева 2013: 35]. Ценностная сторона «отражает важность этого психического образования» как для отдельного индивидуума, так и для коллектива в целом [там же, 35].

Ученый говорит о возможности формулировать содержание ХК в виде «развернутой объемной дефиниции» [там же, 40], которая включала бы в себя следующие составляющие: категориальные, интерпретационные, ассоциативно-образные, оценочные, прагматические, модальные. Данные смысловые компоненты могут, по мнению Е.А. Огневой и других лингвистов, быть организованы в полевую структуру, где выделяется 1) ядро («базовая когнитивно-пропозициональная структура, выражающая существенные знания о концепте» [там же, 48]), 2) приядерная зона («регулярные и наиболее типичные лексико-синтаксические репрезентации концепта»), 3) ближайшая периферия («лексемы, семемы которых содержат яркую дифференциальную сему имени поля» [там же, 49]), 4) дальняя периферия («лексико-синтаксические репрезентации концепта, осложненные совокупностью различных субъектно-модальных смыслов, включенных в концептуальное поле») и 5) крайняя периферия («лексемы, в семемах которых есть скрытые семы, указывающие на некоторое отношение к имени поля») [Огнева 2013: 49].

Подобные идеи о содержании, объективируемом языковыми средствами различных уровней (номинативным полем концепта), и полевой структуре концепта (в которой выделяются образ, информационное содержание и интерпретационное поле) высказывают З.Д. Попова и И.А. Стернин (2007), отмечая, что смысловые компоненты концепта могут отражать как актуально осознаваемую информацию, так и энциклопедическую, принадлежащую всему этнокультурному сообществу, но не осознаваемую конкретным индивидом в процессе речи. Указанные смысловые компоненты представлены в структуре концепта в виде когнитивных признаков, которые подразделяются на когнитивные дифференциальные и когнитивные классификационные признаки. Первые представляют собой отдельные признаки объектов, пропущенные через сознание человека и отображаемые в структуре концепта как отдельные элементы его содержания. Вторые – элементы более высокого уровня абстракции, поскольку отражают параметры категоризации объектов и явлений действительности, они обобщают однородные когнитивные дифференциальные признаки в структуре концепта. По терминологии Дж. Лакоффа, это «классификаторы», некие обобщающие концепты, которые «представлены в семантическом пространстве языка соответствующими семами» [Попова, Стернин 2007: 90] и позволяют осуществлять категоризацию объектов и явлений, выделяя их классы.

Уровни концептуальной категоризации могут быть различными. Н.Н. Болдырев выделяет три уровня по степени абстрагирования: базовый (концепты этого уровня усваиваются в рамках определенной национальной культуры, их усвоение не требует обращения к специальному знанию или опыту); суперординатный (происходит отвлечение от постоянных, базовых признаков объектов, когнитивные признаки имеют универсальный характер) и субординатный (на этом уровне происходит конкретизация посредством переменных характеристик, концепты связаны со знанием, специфичным для определенных социальных групп) [Болдырев 2015: 31-32].

Возможна категоризация на уровне текста: здесь категории выделяют на различных основаниях. Например, Ж.Н. Маслова указывает на существование временно-хронологического концепта, концепта места создания произведения, категорий, выделяемых на основании авторской принадлежности текста, а также тематически выделяемых категорий [Маслова 2011: 24].

Ученый также говорит о процессе образования категорий на языковом уровне, выделяя лексические, грамматические и модусные языковые категории [там же, 26]. При этом, исследуя поэтические художественные концепты, Ж.Н. Маслова отмечает значимость ассоциативных, эстетических и эмоциональных смыслов в структуре ХК, следствием чего является видоизменение обыденных языковых категорий, образование на их базе новых «эмоционально-эстетических комплексов» за счет когнитивных механизмов метафорического, метонимического, символического, сравнительного обозначения [Маслова 2011: 26]. Результатом категоризации на уровне поэтического (художественного) текста является возникновение поэтической (художественной) картины мира, где самыми значимыми становятся концепты оценочных категорий, так как в процессе художественного творчества и восприятия происходит эмоциональная, ценностная интерпретация предметов и явлений (там же, 29).

Итак, содержание ХК является продуктом «вторичной концептуализации и категоризации» [Маслова 2011: 29], так как язык в художественном произведении описывает воображаемую реальность, категоризация происходит «на основе общего эмоционального восприятия» (там же, 29). Следовательно, моделирование ХК представляет собой задачу, принципиально отличающуюся от моделирования познавательных концептов. То, что может быть определено как ядро познавательного концепта, необязательно становится таковым для ХК. В структуре ХК на первое место выходит интерпретационное поле и образ (по терминологии З.Д. Поповой и И.А. Стернина), более ярко проявляются эмоционально-оценочные категории, а категории обыденного языка «подвергаются переосмыслению и служат источником создания поэтических образов» [Маслова 2011: 34].

В нашей работе мы предпримем попытку моделирования ХК, используя **валентную модель** ХК, разработанную Ж.Н. Масловой (2011). Ученый предлагает рассматривать концепт как структуру «с открытыми для взаимодействия валентностями: звуковой, предметной, понятийной, ассоциативной, образной, символической, мифологической, ценностно-оценочной» [Маслова 2011: 20]. Указывая на то, что концепты взаимодействуют между собой, Ж.Н. Маслова полагает, что это взаимодействие происходит за счет контактирования некоторых указанных выше валентностей. При этом ассоциативная валентность оказывается всегда контактной, так как любой перенос смысла осуществляется на основе ассоциаций. Среди контактных выделяется детерминирующая валентность, служащая основой для когнитивного переосмысления. В результате построения валентной модели ХК и определения детерминирующей валентности возможно изучение когнитивных механизмов, лежащих в основе ХК, понимание взаимодействия концептуальных областей в ХКМ автора, особенностей авторского идиостиля.

1.3. Художественный дискурс как языковая форма функционирования художественного концепта

Термин «дискурс» (от французского “discours” – речь, тип речи, текст, тип текста) отличается крайней неоднозначностью, прежде всего благодаря тому факту, что изучение дискурса ведется с позиций многих дисциплин. Дискурсивные исследования проводятся в рамках прагмалингвистики, социо- и психолингвистики, которые определяют дискурс как «связанный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами» [Арутюнова 1990: 136-137]. Актуальным стало понятие дискурса для стилистики и лингвистики текста, так как дискурс – это «реализация языка, который материализуется в различного рода текстах» [Степанов 1995: 43].

Однако дискурс – это не только результат (текст), но и прежде всего процесс, практика речи. Это «речевое произведение, речевая деятельность, реализованная в тексте и обусловленная лингвистическими и внеязыковыми факторами, протекающая в определенном контексте и в рамках различных социальных групп …» [Журавлева 2010: 59]. Именно поэтому дискурс часто рассматривается как «текст и речь» (“text and talk”), «форма социального взаимодействия в обществе» [Ван Дейк 2014: 12], «речь, «погруженная в жизнь» [Арутюнова 1990: 136-137], «коммуникативное событие» [Огнева 2013: 75], «сложное коммуникативное явление» [Бочарникова 2010: 52], «комплексное коммуникативное событие, происходящее между говорящим и слушающим (наблюдателем), в определенном временном, пространственном и прочем контексте» [Темнова 2004: 24].

Указанные определения объединяет важный аспект дискурса – его **антропоцентричность**. Ученые заинтересованы в исследовании особенностей производства и восприятия речевых высказываний, их цель – выработать единую парадигму, которая обеспечивала бы интегрированный подход к изучению способов получения, выражения, обоснования и передачи знаний [Ван Дейк 2014: 12]. При этом на первый план выходит исследование языковой личности с ее знаниями о мире, социокультурными нормами и ценностями, верованиями и установками, идеологией, пониманием социальных отношений, знанием языка и норм общения, собственным языковым инструментарием и так далее, то есть со всей совокупностью представлений об окружающем мире и средствами их вербализации. По словам Ю.С. Степанова, дискурс существует как результат особого, «альтернативного мира», который моделируется языковой личностью в процессе когнитивной обработки информации [Степанов 1995: 43]. Следовательно, изучение дискурса находится в рамках когнитивной лингвистики. Таким образом, нам кажется целесообразным уточнить определение дискурса и, вслед за Е.А. Огневой, рассматривать его как «сложное коммуникативно-когнитивное явление, в состав которого входит не только сам текст, но и различные экстралингвистические факторы (знание мира, мнения, ценностные установки), играющие важную роль для понимания и восприятия информации» [Огнева 2013: 76].

Еще одной важной характеристикой дискурса, особенно релевантной для нашего исследования, является его **смысловая целостность**. Здесь мы говорим не только о связности и логике организации компонентов дискурса, будь то текст как результат обработанной речи (text) или как продукт спонтанного речемыслительного процесса (talk). Нас интересует именно смысловое единство некоторого количества высказываний, которое достигается благодаря однонаправленности трех аспектов дискурса: семантического, прагматического и коммуникативного.

По словам В.З. Демьянкова, дискурс представляет собой «произвольный фрагмент текста», состоящий из нескольких предложений или их частей, которые объединяются вокруг «некоторого опорного концепта» [Степанов 1995: 36-37]. Таким образом, возникает общий контекст, описывающий действующие лица, объекты, обстоятельства, поступки, временно-хронологические характеристики и так далее. При этом связанность и осмысленность дискурса создаются не столько за счет определенной последовательности предложений или их фрагментов, сколько за счет того общего «для создающего дискурс и его интерпретатора» мира, «который строится по ходу развертывания дискурса» (там же).

Выстраивание данного «альтернативного» мира осуществляется сложным, не всегда осознанным образом. При этом языковая личность обращается не только к собственным лингвистическим знаниям, но и к широкому спектру фоновых знаний, ко всей базе данных, хранящихся в ее когнитивном аппарате. Т. ван Дейк указывал на особую роль «предшествующего знания» (“prior knowledge”) при производстве и интерпретации дискурса [Ван Дейк 2014: 74]. Исследуя особенности поэтического дискурса, Ж.Н. Маслова утверждала о необходимости изучения «прецедентных текстов» [Маслова 2011: 22]. Языковые репрезентации поэтических концептов, по словам ученой, указывают на их связь с различными видами прецедентного знания: 1) «мифологическим, имеющим экстракультурный и экстратерриториальный характер»; 2) знанием, которое закрепляет «ценности и эталоны конкретной национальной культуры»; 3) знанием, специфическим для определенных социальных групп (там же, 22).

Таким образом, можно утверждать, что дискурс имеет **сверхтекстовый** характер. По мнению Л.В. Миллер [Миллер 2004: 42], это особенно проявляется при анализе художественного дискурса. Ученый считает, что любое художественное произведение существует не как «автономное смысловое образование», а в тесной взаимосвязи с другими текстами, целым «миром общекультурных ценностей», как «специфическая разновидность эстетической памяти» [Миллер 2004]. **Интертекстуальность** – важная характеристика художественного дискурса. Исследование художественных концептов как смыслообразующих единиц в рамках дискурсивного подхода предполагает обращение не к связному, завершенному тексту, а к «разноуровневым семантическим единицам» (там же), анализ которых устанавливает связь «между языковой сферой и самой сущностью культуры, мыслимой как совокупность символических систем, порожденных человеком в процессе его деятельности» [Миллер 2004: 42]. В этом смысле художественный дискурс представляет собой особое пространство, в котором «обретают языковую форму не столько результаты познания, сколько … «явления сознания» (там же).

Важной характеристикой дискурса является также его **динамичность**. Будь то порождение нового «текста» или восприятие уже готового, завершенного произведения, языковая личность является активной в этом процессе, оказывая непосредственное влияние на активизацию, видоизменение либо создание новых «ментальных моделей», которые представляют собой «хранилище опыта и знаний человечества» [Темнова 2004: 30]. В этом смысле дискурс является некой «моделирующей структурой, в которой сосуществуют как фрагменты отраженной реальной действительности, так и возможных потенциальных миров» (там же). Следовательно, исследуя дискурс в рамках когнитивной лингвистики, ученые рассматривают ментальные пространства, пресуппозиции, умозаключения, которые являются структурными моделями для порождения смысла. Дискурс, с этой точки зрения, обозначает как процесс вербализованной речемыслительной деятельности, так и ее результат (зафиксированный текст), а также возможность создания потенциальных смыслов-миров.

Таким образом, в нашей работе мы будем рассматривать дискурс как «результат мыслительной и языковой обработки эмпирического опыта» [Темнова 2004: 32] языковой личности. Художественный дискурс – это «способ языковой репрезентации творческой когнитивной деятельности и продукт деятельности индивидуального творческого сознания» [Маслова 2011: 5], обладающий смысловой целостностью и единством модальной установки. Художественный дискурс является сверхтекстовой языковой категорией в том смысле, что при его создании и восприятии важную роль играют экстралингвистические факторы: разного рода знания, мнения, суждения, ценностные и идеологические установки. Кроме того, любой фрагмент текста, любое высказывание не существует изолированно, а вступает во взаимодействие с действительностью, реальной и воображаемой, другими, прецедентными, текстами и воспринимающим сознанием. В результате художественный дискурс выражает языковыми средствами некий «культурный интертекст», «эстетико-смысловой универсум» [Миллер 2004: 42], механизмы формирования и восприятия которого составляют цель лингвокогнитивных исследований.

1.4. Методика анализа языковой репрезентации художественного концепта

В рамках когнитивной лингвистики методика изучения и моделирования концепта остаётся открытым вопросом. Многие исследователи (Л.В. Миллер, З.Д. Попова, И.А. Стернин) говорят о невозможности исчерпывающего описания концепта, так как последний представляет собой объемную нежестко структурированную единицу ментального лексикона, часть содержания которой не имеет вербальной репрезентации. Кроме того, как мы уже отмечали, концепт – величина динамичная, подверженная изменениям в зависимости от состояния общества. В концепте всегда будут отражаться возрастные, гендерные, профессиональные, индивидуальные дифференциальные признаки, и зафиксировать все языковые и речевые средства репрезентации концепта, даже на определенном синхронном срезе, не представляется возможным. Однако для объяснения семантического развития лексических единиц, проникновения в особенности структуры и функционирования когнитивных механизмов человеческого сознания нам кажутся необходимыми и полезными попытки описания и моделирования отдельных концептов.

Арсенал методов и приемов когнитивной лингвистики богат и разнообразен. Так, исследуя оценочный потенциал английской ландшафтной лексики, Н.Н. Болдырев и Е.В. Чистякова (2012, 2015) особое внимание уделяют изучению уровней лексической категоризации и когнитивных механизмов формирования оценочных смыслов. Для выявления базовых характеристик концептов, которые репрезентируются в языке единицами ландшафтной лексики, ученые предпринимают анализ словарных дефиниций, когнитивную интерпретацию выделенных сем, а также контекстуальный анализ, так как «языковой контекст … способствует выделению нецентральных характеристик, основанных на субъективном знании» [Болдырев, Чистякова 2012:25]. Основными когнитивными механизмами, способствующими формированию оценочных смыслов, являются, по мнению ученых, профилирование, концептуальное сравнение, концептуальная метафора, метонимия, метафтонимия [Болдырев, Чистякова 2015].

Расширяя объект семантико-когнитивного исследования концептов, З.Д. Попова и И.А. Стернин (2007) предлагают начинать изучение содержания и структуры концепта с построения соответствующего номинативного поля. При этом, по мнению ученых, нельзя ограничиваться только прямыми номинациями, то есть рассматривать только ключевое слово-репрезентант концепта и его синонимы, как системные, так и окказиональные, индивидуально-авторские. Отмечается необходимость выявлять все «доступное исследователю номинативное поле концепта» [Попова, Стернин 2007: 124], которое включает номинации

1. разновидностей денотата концепта (гипероним, гипонимы, синонимы, антонимы);
2. дериватов ключевого слова-репрезентанта концепта;
3. отдельных признаков концепта, обнаруживающихся в различных, тематически объединенных, дискурсивных фрагментах;
4. признаков концепта, выделяемых в паремиях, фразеологизмах, устойчивых сравнениях;
5. ассоциативных признаков концепта.

Номинативное поле концепта, согласно З.Д. Поповой, И.А. Стернину, имеет полевую структуру, где ядро составляют наиболее частотные, общие по значению, стилистически нейтральные лексемы, которые в минимальной степени зависят от контекста и не имеют эмоционально-экспрессивных и темпоральных ограничений употребления [Попова, Стернин 2007: 127]. Выделяют также ближнюю, дальнюю и крайнюю периферии номинативного поля концепта.

Вторым этапом работы с языковыми репрезентантами концептов является анализ и описание их семантики. Для этого используются логический метод, метод интроспекции, контекстуальный и компонентный анализ, а также психолингвистический ассоциативный эксперимент. В результате, значения единиц номинативного поля концепта получают описание в виде семантических компонентов, которые затем подвергаются когнитивной интерпретации.

На данном, третьем, этапе лингвокогнитивного исследования семантические компоненты обобщаются на более высоком уровне абстракции, итогом чего является словесное формулирование когнитивных признаков соответствующего концепта. Когнитивной интерпретации подвергаются как отдельные семы, так и паремиологические смыслы, результаты ассоциативных экспериментов, метафоры, внутренняя форма значения лексемы-номинанта.

Необходимо отметить, что многие исследователи содержания и структуры концепта говорят о значимости описания таких когнитивных механизмов, как концептуальная метафора, метонимия, метафтонимия, сравнение. Именно через изучение этих механизмов раскрывают интерпретационный потенциал ландшафтной лексики Н.Н. Болдырев и Е.В. Чистякова (см выше). Ж.Н. Маслова видит когнитивную основу формирования поэтических смыслов в межконцептуальном валентном взаимодействии, которое фиксируется в языке в виде сравнений, метафор, метонимий и символов [Маслова 2011: 13]. З.Д. Попова и И.А. Стернин, говоря о моделировании концепта, выделяют его образное содержание, которое включает 1) перцептивный образ (отражает чувственные представления людей о понятии или явлении) и 2) когнитивный образ (отражает смысловые связи содержания концепта с другими концептами, для этого интерпретируются метафорические и метонимические характеристики денотата концепта) [Попова, Стернин 2007: 195]. На наш взгляд, описание данных когнитивных механизмов является особенно релевантным при моделировании лингвокультурных художественных концептов.

Итак, согласно З.Д. Поповой, И.А. Стернину, содержание концепта образуется когнитивными признаками, характеризующими

1. образ концепта (перцептивный и когнитивный);
2. «сущность и дифференциальные составные элементы исследуемого концепта» (его информационное содержание) [Попова, Стернин 2007: 196];
3. интерпретационное поле концепта (включает оценочную зону, мифологическую, энциклопедическую, утилитарную, социально-культурную, паремиологическую и другие).

Затем когнитивные признаки обобщаются до когнитивных классификационных признаков и выстраивается их иерархия по принципу частотности проявления либо в контекстах, либо при верификации у носителей языка. Заключительным этапом моделирования концепта является построение его полевой структуры. Ядро концепта составляют наиболее «яркие» (частотные) когнитивные признаки, которые определяются либо наибольшим количеством ассоциатов в психолингвистическом эксперименте, либо наибольшим количеством и разнообразием языковых репрезентаций в контекстах. Интересной характеристикой концепта при этом может стать определение его содержательной доминанты, так как превалировать могут как образные, эмоциональные, так и рациональные компоненты содержания; как информационные компоненты, так и компоненты интерпретационного поля (например, оценочный).

Наконец, модель концепта может быть представлена как в словесной, так и в графической форме [Огнева 2013: 87]. В своем когнитивно-сопоставительном исследовании Е.А. Огнева выстраивает графическую модель иерархии когнитивных структур, реализующих иерархию когнитивных образований, таким образом представив «архитектонику концептосферы художественного текста» как «единство смыслового и формального уровней» (там же, 89). Таким образом, в концептосфере художественного произведения выделяются концепты, состоящие из субконцептов, в которых, в свою очередь, выделяются концепт-элементы, а минимальным когнитивным образованием является компонент смысла. На формальном уровне моделирование концептосферы происходит в виде мегафрейма, сценария или сцены (по принципу статичности/ динамичности когнитивного образования), затем выделяются уровни фрейма, субфрейма, фрейм-элемента и номинанта.

Ученый также делает справедливое замечание о том, что «концепт может реализовываться в тексте и без специального словесного обозначения» [Огнева 2013: 88], что особенно релевантно для исследования художественного концепта. Согласно Л.В. Миллер, содержание художественного концепта «может быть установлено путём исследования сформированного интертекстуальным полем … литературы и упорядоченного на основе тематического принципа некоторого репрезентативного множества художественных высказываний.» [Миллер 2004: 43]. Следовательно, анализу должны подвергаться «разноуровненвые семантические единицы», вычленяемые в тематически объединенных дискурсивных фрагментах. Кроме этого, необходимо привлекать имплицитно заложенную информацию, «тот этнокультурно обусловленный эстетико-смысловой код, который позволяет адекватно воспринимать содержательную сторону произведения литературы и его эмоционально-оценочную информацию.» [Миллер 2004: 43]. Об этом также писали такие исследователи как В.И. Шаховский, С. В. Ионова, М. Р. Нашхоева, В. И. Болотов и Л. Г. Давыденко.

Таким образом, методика нашего, лингвоконцептологического, исследования художественного концепта (ХК) NATURE будет включать несколько этапов.

1. Проанализировав дискурсивные фрагменты, содержащие языковые репрезентации ХК NATURE, мы построим номинативное поле указанного концепта. При этом нас будут интересовать единицы различных языковых уровней, прямые номинации концепта, а также окказиональные, индивидуально-авторские. Принадлежность к ядру и периферии будет установлена по принципу частотности языковых репрезентаций.
2. В ходе компонентного и контекстуального анализа собранных языковых репрезентаций будут выделены семантические компоненты, характеризующие денотат ХК.
3. Далее будет осуществлена когнитивная интерпретация выделенных сем, то есть семантические компоненты будут обобщены и представлены в виде словесных когнитивных признаков, которые и составляют содержание концепта.
4. Особое внимание будет уделено интерпретации концептуальных сравнений, эпитетов, метафор, метонимий, так как данные когнитивные механизмы позволяют судить о взаимодействии концептов, наложении различных концептуальных областей в ХКМ автора, что приводит к образованию новых смыслов.
5. Далее будет проведено моделирование ХК NATURE: когнитивные признаки будут структурированы по их принадлежности к 1) образному содержанию концепта; 2) информационному; 3) интерпретационному полю концепта.
6. На следующем этапе когнитивной интерпретации планируется обобщение когнитивных признаков и выделение классификаторов ХК, а также выявление их иерархии.
7. На заключительном этапе моделирования концепта мы предполагаем рассмотреть прагматическую функцию ХК NATURE на уровне текста и в рамках англоязычного художественного дискурса. Мы попытаемся установить, насколько коммуникативно значимым является данный концепт в индивидуальной ХКМ автора, прецедентные тексты какого уровня (универсальные, национально-специфические или социумно обусловленные) превалируют в ней.

Выводы по главе I

1. Когнитивная лингвистика – современная научная парадигма, которая характеризуется антропоцентризмом и в рамках которой язык рассматривается как инструмент и способ постижения особенностей концептуализации мира человеком.
2. Концептуальная картина мира возникает как результат целостного восприятия мира человеком, в ходе которого задействованы различные уровни и формы познания. Художественная картина мира – результат вторичной концептуализации действительности, так как отражает отношение человека к миру и содержит как эпистемический, так и аксиологический подход к миру.
3. Художественный концепт является базовой структурной единицей художественной картины мира и определяется как сложное ментальное образование, которое принадлежит сознанию человека и находит частичное отражение в языке. Содержание художественного концепта включает эпистемическую и эмоционально-оценочную составляющие, обусловлено универсальным, общенациональным и социально-групповым уровнями категоризации и обладает интертекстуальностью и динамичностью. Трансформация и приращение смысла художественного концепта происходит за счет его реализации в индивидуально-авторских контекстах и может быть изучено через анализ таких когнитивных механизмов, как сравнение, метафора, метонимия.
4. Вопросы типологии, способов моделирования и методики изучения и описания художественных концептов остаются дискуссионными. В нашем исследовании мы воспользуемся типологией, предложенной Ж.Н. Масловой, которая, в зависимости от уровня языковой репрезентации, выделяет звукоритмический, предметный, процессуально-относительный, событийный, иконический концепты и концепт-впечатление (концепт-гештальт). С помощью толковых словарей и контекстуального анализа художественных произведений мы проведем компонентный анализ семантики языковых репрезентаций концепта NATURE, которые затем будут подвергнуты когнитивной интерпретации. Содержание концепта, согласно теории З.Д. Поповой и И.А. Стернина, составляют классификационные когнитивные признаки, которые принадлежат образной, информационной зонам либо интерпретационному полю.
5. При моделировании художественного концепта необходимо учитывать взаимодействие, которое возникает между различными концептуальными областями. Межконцептуальное взаимодействие осуществляется благодаря динамичности структуры концепта и за счет контактирования некоторых валентностей: звуковой, предметной, понятийной, ассоциативной, образной, символической, мифологической, ценностно-оценочной (по Ж.Н. Масловой). Результатом валентного концептуального взаимодействия являются новые художественные образы, которые отражаются в языке в виде метафор, эпитетов, сравнений, метонимий, метафтонимий.
6. Исследование художественного концепта как сложного ментального образования предполагает выход за пределы статичного законченного текста, работу в рамках художественного дискурса, который рассматривается как связанный текст в совокупности с экстралингвистическими факторами. Выход на сверхтекстовый уровень, обращение к прецедентному знанию, ценностным установкам, убеждениям, верованиям участников коммуникации, то есть учет прагматических, социокультурных, психологических факторов, является необходимым условием моделирования художественного концепта.

Глава 2. Художественный концепт NATURE и его языковая актуализация в английском романе XX-XXI веков

2.1. Анализ актуализации художественного концепта NATURE на различных языковых уровнях текста

В данной работе мы рассмотрим ХК NATURE и его языковую актуализацию на основе английских романов Джона Голсуорси “The Man of Property”, Айрис Мердок “The Sea, the Sea”, Эми Липтрот “The Outrun” и новеллы Джона Голсуорси “The Apple Tree”.

2.1.1. Компонентный анализ номинативной единицы “nature”

Моделирование ХК NATURE мы начнем с компонентного анализа ключевой номинативной единицы. Словарная дефиниция предлагает нам следующее: “nature – all the animals, plants, rocks, etc. in the world and all the features, forces, and processes that happen or exist independently of people, such as the weather, the sea, mountains, the production of young animals or plants, and growth” (CALDT). Далее тот же словарь уточняет: “nature – the force that is responsible for physical life and that is sometimes spoken of as a person” (CALDT). Еще одним определением может служить “nature – the type or main characteristic of something; a person’s character” (CALDT). Таким образом, мы можем выделить следующие семы в значении лексической единицы “nature”: 1) животные; 2) растения; 3) камни и тому подобное; 4) черты, силы и процессы, существующие или происходящие без влияния человека; 5) сила, благодаря которой существует все живое; 6) сила, которую часто наделяют чертами одушевленного существа, человека; 7) тип, основная черта чего-либо; 8) характер человека.

Выделенные семантические компоненты являются отправной точкой нашего исследования ХК NATURE. Релевантными для нашей работы являются семы №1-6, поскольку компоненты №7 и 8 соотносятся с другим значением лексической единицы “nature”.

Чтобы понять, какие из сем являются содержательными признаками актуального ХК, репрезентируемого словом “nature”, проведем контекстуальный анализ. Необходимо отметить, что рассмотрение соответствующих дискурсивных фрагментов в указанных выше литературных произведениях выявил низкую частотность лексической единицы “nature”. Несмотря на это, очевидна динамика вербализуемого этой единицей концепта. Так, у Джона Голсуорси находим: “It had been exactly like looking at a **flower**, or some other **pretty** sight in **Nature**…” [Galsworthy, 1988: 65]. В данном фрагменте лицо девушки сравнивается с цветком, который является частью природы (сема «растения»). Интересно, что уже в этом примере мы видим добавление оценочного компонента значения, который отсутствовал в словарной дефиниции: прилагательное “pretty” придает положительную коннотацию лексеме (компонент смысла – «красивый»). Отметим также написание слова с заглавной буквы, что отсылает нас к семам №5 и 6: Природа – это сила, источник жизни, одушевленный, имеющий имя.

Раскрывая далее содержательные компоненты смысла ХК NATURE, мы видим, что Природа обладает голосом (“And the **voice of Nature** said: “This is a new world for you!” [Galsworthy, 1988: 76], душой (“the **soul in nature**”), духом (“a glimpse of **nature’s spirit**”) (там же, 60). Природа имеет характер и подвержена разным настроениям: она может быть спокойной и страстной, ироничной и беззаботной. “And Nature with her **quaint irony** began working in him one of her strange revolutions, following her **cyclic laws** into the depth of his heart.” [Galsworthy 1974: 102]. “There are moments when Nature reveals the **passion** hidden beneath the **careless calm** of her ordinary **moods** …” (там же, 196). В этой одушевленности природы чувствуется нечто языческое: человечество меняло веру и вероисповедания, строило церкви и мечети, пыталось даже отрицать Бога, но природа возвращает нас к заре человеческой цивилизации: мы ловим себя на том, что верим в древнегреческого бога Пана, который выглядывает из-за камня, нимф, дриад, фавнов и домовых. “…as the face of **Pan**, which looks round the corner of a rock, vanishes at your stare.” [Galsworthy, 1988: 60]. “In such a spot as this, **fauns and dryads** surely lived; **nymphs**, white as the crab-apple blossom, retired within those trees; **fauns**, brown as the dead bracken, with pointed ears, lay in wait for them.” (там же, 82).

Природа капризна и изменчива, и в то же время она имеет свои законы, закономерности; она вездесуща и сильна, бороться с ней не представляется возможным: “…alas, not even Aunt Ann could fight with Nature.” [Galsworthy 1974: 120]. Таким образом, наблюдается значительное приращение смысла к ХК NATURE: мы обнаружили компоненты «вездесущность», «цикличность», «изменчивость».

Работая далее с семой «одушевленности», мы заметили, что она актуализируется во фрагменте, когда автор ставит знак равенства между девушкой, главной героиней новеллы “The Apple Tree”, и природой: «Because she [Megan] was all **simple Nature** and beauty, as much a part of this spring night as was the living blossom, how should he not take all that she would give him – how not fulfil the spring in her heart and his!” [Galsworthy, 1988: 84].

«Одушевленность» природы, отождествление ее с юной неопытной девушкой ведет к еще одному компоненту значения, который раскрывается в следующем отрывке: “Because she [Megan] was not of his world, because she was so simple and young and headlong, adoring and **defenceless**, how could he be other than her **protector**, in the dark!” [Galsworthy, 1988: 84]. Природа, как доверчивый, наивный человек, нуждается в покровительстве, защите.

В художественной картине мира Джона Голсуорси этот элемент смысла («нуждается в защите») связан с концептуальной областью романтики, любви. В романе Эми Липтрот “The Outrun” (2016 год издания) этот компонент не только усиливается, но и приобретает другое концептуальное наполнение. Защита окружающей среды – одна из глобальных проблем человечества, условие выживания человеческого вида. Актуализация данного элемента смысла происходит не только в сочетании “the International Union of **Conservation of Nature**” [Liptrot 2016: 107], но и за счет таких концепт-элементов, как «сохранение, охрана» в “**conservation** research”, “bird **conservation** project”; «находящийся под угрозой исчезновения» в “the **endangered** great yellow bumblebee” (там же, 17), “threatened” в “the Red List of **threatened** species”, а также посредством номинантов “reserve”, “habitat”, “organic”, “environmental”.

В произведении Айрис Мердок “The Sea, the Sea” мы практически не встречаем лексическую единицу “nature”, однако находим производное “natural element”, что отсылает нас к семе №4 – «черты, силы и процессы, существующие или происходящие без влияния человека», то, что мы называем «стихией». Одной из самых могущественных, не подвластных человеку, но тесно с ним связанных стихий является море.

2.1.2. “SEA” как субконцепт художественного концепта NATURE

В номинативном поле ХК NATURE одним из самых частотных номинантов является “sea”: он, безусловно, доминирует в романе Айрис Мердок “The Sea, the Sea”, активно функционирует в романе Эми Липтрот “The Outrun”, довольно частотен в новелле Джона Голсуорси “The Apple Tree” и актуализируется посредством аллюзий в романе Джона Голсуорси “The Man of Property”.

Необходимо отметить, что художественный субконцепт (ХС) SEA актуализируется на разных языковых уровнях, что ведет к формированию концепта-гештальта как впечатления от целостного текста. На фонологическом уровне мы отмечаем явное преобладание фрикативных звуков и сонорного [l], которые воспроизводят шум моря: “The **s**ea was a g**l**a**ss**y **sl**ight**l**y heaving p**l**ain, moving **sl**ow**l**y pa**s**t me, and as if it were **sh**rugging ref**l**ective**l**y as it ab**s**ent-minded**l**y **s**upported it**s** devotee.” [Murdoch 1978: 166]. Некоторые лексемы являются примерами звукоподражательных единиц, например: “choppy”, “booming”, “lapping”, “hissing” [Murdoch 1978: 54, 169, 260], “churning”, “crackling crashing” (about the waves), “splash”, “rumble” [Liptrot 2016: 13, 117, 137]. Воспроизведение данных звуков и звуковых сочетаний, связанных с репрезентацией ХС SEA, закрепляет за данным ХС звукоритмические характеристики.

На уровне лексики перцептивный образ моря дополняется за счет семантических полей «звука», «цвета», «обоняния», «осязания» и «вкусовых ощущений». Следующий фрагмент «наполнен» звуками: “What had seemed to be **silence** now revealed itself as a medley of small **sounds**… There was a faint **lapping** and **sucking** of the wavelets touching the foot of the little cliff, and then retreating and then touching again. And there was a **rhythmical hissing noise** followed by a **muted echoing report** which was the **sound** produced by the water retreating from Minn’s cauldron.” [Murdoch 1978: 261]. Море звучит по-разному, создавая гармонию, фоновую музыку для жизни людей:” It [the sea] **sounds different** on either side of the island: on the east, where the North Sea meets the beach, it’s a **crackling crashing**; but on the west, where the Atlantic collides with rocks and cliffs, it’s **a thundery rumble**. The oceans and shore create a constant, shifting harmony, the **background music** to life on Papay.” [Liptrot 2016: 137]. Иногда море рычит, как дикий зверь, но эта демонстрация неуемной, неприрученной силы доставляет человеку удовольствие: “…the sea has actually composed an arched bridge of rock under which it **roars** into a deep open steep-sided enclosure beyond. It affords me a curious pleasure to stand upon this bridge and watch the violent forces which the **churning waves**, advancing and retreating, generate within the confined space of the rocky whole.” [Murdoch 1978: 33].

Звуки моря не только влияют на, но и отражают эмоциональное состояние героя: “The wind blew continually during those days and when it was strong the waves **slapped** the rocks and **wailed** and **sucked in** and **out** of the crannies with a **noise** which in my **tense fretful** state I was beginning to find **tiring**. I would never have imagined that I would **dislike the sound of the sea**, but sometimes, and especially at night, it was a **burden to the spirit**.” [Murdoch 1978: 270].

Звуковое наполнение ХС SEA подвергается модификациям, связанным с приходом в нашу жизнь компьютерных технологий и других реалий современности. Так, у Эми Липтрот находим: “I hear the ‘classic three’ Orkney birds – **bubbling** curlews, **piping** oystercatchers and lapwings, which **sound like a dial-up modem** – nearly every time I stop.” [Liptrot 2016: 108]. Еще одни обитатели Северного моря, тюлени, издают звуки, напоминающие фильм ужасов: протяжные, завывающие, потусторонние. “Turning onto Ward Holm, I **hear** a **noise** like a **sound effect for a B-movie haunted house – echoing moans and ghoulish howls** – and it takes me a moment or two to realise I have come across a colony of grey seals basking on the rocks.” [Liptrot 2016: 95].

Наличие в цитируемых примерах многочисленных эпитетов (“rhythmical hissing, muted echoing, tense, fretful, tiring, ghoulish"), сравнений (“sound like a dial-up modem, a noise like a sound effect for a B-movie haunted house”), метафор (“it [the sound of the sea] was a burden to the spirit”) закрепляет за предметным ХС SEA негативные представления: в концептосфере указанных произведений SEA обладает явным отрицательным оценочным потенциалом.

Цветовая палитра ХС SEA гораздо разнообразнее звукового диапазона и отличается неоднозначностью эмоционально-оценочных характеристик. Море может быть роскошно-фиолетового цвета, изумрудно-зеленым или золотисто-коричневым, цвета индиго, лазури или бирюзы: “Near to the horizon it [the sea] is a **luxurious purple**, spotted with regular lines of **emerald** **green**. At the horizon it is **indigo**. Near to the shore, where my view is framed by rising heaps of humpy yellow rock, there is a band of **lighter green, icy and pure, less radiant,** opaque however, not transparent.” [Murdoch 1978: 29]; “Beneath it the sea is a **live choppy lyrical goldeny-brown**, jumping with **white** flecks.” (там же, 54); “The sun was already high and the sea was a **lucid green** nearer to the rocks, a **glittering azure** farther out, shifting and flashing as if large plates of **white** were floating on the surface. The horizon was a line of **gold.**” (там же, 313).

В данных примерах море очаровывает рассказчика, поражает многообразием оттенков, эпитеты имеют положительную коннотацию. Однако, как только меняется психологическое состояние героя, изменяется и его восприятие цветовой гаммы, даже если сам цвет остается таким же: “The sea was menacingly quiet, utterly smooth, glassy, glossy, oily, a **uniform azure**.” [Murdoch 1978: 347].

Перцептивный образ моря дополняется тактильными, температурными ощущениями. Например, главный герой романа “The Sea, the Sea” считает море своей родной стихией, ощущает свое единство с морской средой: “Of course the water is **very cold**, but after a few seconds it **seems to coat the body in a kind of warm silvery skin**, as if one had **acquired the scales of a merman**. The challenged blood rejoices with a new strength. Yes, this is my natural element.” [Murdoch 1978: 32]. Подобные чувства возникают и у героини романа “The Outrun”: вернувшись в родные места в поисках самой себя, девушка снова ощущает себя подростком, скалистый, обдуваемый сильными ветрами с моря остров Оркни – ее естественная среда обитания. “It’s a similar **sweep of wind-scoured**, **cliff-edged** land to the Outrun – both are a type of habitat defined as ‘**maritime heathland**’ – and I **feel at home**. I’m a teenager again, perched on a good lookout, writing in a notebook in fingerless gloves. These flat open coastal places are my **natural habitat**.” [Liptrot 2016: 141].

Море – источник жизненной силы, здоровья (“I have been swimming every day and **feel very** **fit and salty**.” [Murdoch 1978: 95], героиня романа Эми Липтрот также занимается плаванием в любую погоду, что дает ей силы противостоять вредным привычкам), однако море как безжалостная, неукротимая стихия может стать причиной смерти (один из персонажей новеллы Дж. Голсуорси “The Apple Tree” едва не утонул в море, море явилось причиной смерти приемного сына Хартли Фитч в романе Айрис Мердок “The Sea, the Sea”).

Запахи моря получают меньшую языковую актуализацию, чем другие сенсорные анализаторы: упоминается «свежий воздух» острова Оркни, а также «неприятный запах» морских водорослей у Айрис Мердок и Эми Липтрот, однако иногда обоняние смешивается с тактильными, зрительными и вкусовыми ощущениями. “I’m rushing and crumpled, struggling with my luggage, but the **sea air** and a **cold breeze hit** me. It’s been a while since I’ve **tasted** the wind like this. …We **smell** occasional **wafts of rotting seaweed** and slurry from farms. … The water is always different: sometimes **dark and velvety**, sometimes **perfectly clear, flat and glassy**.” [Liptrot 2016: 77, 129, 157].

Необходимо отметить, что вкусовые ощущения напрямую зависят от внутреннего состояния человека: вкус соленой воды может отождествляться с радостью и надеждой, если человек чувствует себя хорошо. “He had the effortless crawl which I have never mastered, and in his **marine joy** kept diving vertically under, vanishing and reappearing somewhere else with a triumphant yell. Equal mad **delight** possessed me, and the sea was **joyful** and the **taste of the salt water** was the **taste of hope and joy**. [Murdoch 1978: 284].

Лексический уровень актуализации ХС SEA подчеркивает мультисенсорный характер представления, закрепленного за этим концептом, тогда как морфологический уровень говорит о его динамизме, процессуальности. Об этом свидетельствует большое количество глаголов и глагольных форм во фрагментах, описывающих море. “With the tide turning, it [the sea] **leans** quietly against the land, almost unflecked by ripples or by foam.” [Murdoch 1978: 29]; “The gentle waves **teased** me, **lifting me up** towards the rock face, then **plucking me away**.” (там же, 32); “The sea **churns** white at its rocky edges, **as if the island is constantly fighting off engulfment**.” [Liptrot 2016: 117]. Таким образом, ХС SEA репрезентируется в данных примерах в форме языковых метафор и сравнения и имеет процессуально-относительную природу.

На уровне синтаксиса динамические и ритмические характеристики субконцепта усиливаются: мы чувствуем постоянное, равномерное движение морской волны, прилива, ощущаем дыхание моря, этого могучего живого организма. “There was a faint lapping and sucking of the wavelets touching the foot of the little cliff, and then retreating and then touching again.” [Murdoch 1978: 261]: наличие однородных членов, соединенных союзом “and”, причастные обороты, параллельные конструкции “and then retreating and then touching again” придают плавный, ритмичный характер дискурсу. “A surge of rather large but very smooth slow waves was coming in towards me and silently frothing up among the rocks; there was a quiet menace in the graceful yet machine-like power of their strong regular motions.” [Murdoch 1978: 313]: большое количество определений, соединенных как бессоюзной связью, так и с помощью сочинительных и противительных союзов придают отрывку медленный, равномерный ритм.

Таким образом, ХС SEA репрезентируется на разных языковых уровнях текста и представляет собой синтезированную структуру, состоящую из звукоритмических, предметных и процессуально-относительных концепт-элементов. SEA функционирует также на текстовом и сверхтекстовом уровнях, которые будут рассмотрены в рамках анализа прагматических функций художественного дискурса.

2.1.3. “TREE” как субконцепт художественного концепта NATURE

ХС TREE был выбран нами для анализа, поскольку, во-первых, он присутствует в дефиниции лексемы “nature” в качестве гиперонима “plants”, во-вторых, он занимает лидирующую позицию по частотности в произведениях Джона Голсуорси, если принимать во внимание также многочисленные гипонимы, такие как “a beech, an oak, an apple tree, a larch, a thorn tree, a yew tree, an ash tree, a Scotch fir, a chestnut tree, etc”, в-третьих, значимость субконцепта подтверждается упоминанием лексической единицы “tree” либо ее имплицитным отсутствием при описании других ландшафтов и пейзажей (так у Айрис Мердок и Эми Липтрот находим описание выгона и скалистых берегов моря, которые лишены деревьев – “no trees, barren land, barren heathland, open landscape, treeless landscape”).

Анализ словарных дефиниций лексемы “tree” дает нам возможность выделить следующие семы: “1) a tall plant; 2) has a trunk, branches, leaves; 3) lives for many years; 4) a drawing that connects things with lines to show how they are related to each other” (LDCE, 1772; CALDT онлайн). Данные компоненты смысла актуализируются в рассматриваемых произведениях на разных языковых уровнях.

Интересно отметить, что на фонологическом и фоносемантическом уровнях мы не обнаружили достаточно свидетельств, чтобы говорить о звукоритмических характеристиках ХС TREE: звукоподражательные лексемы практически отсутствуют, звуковые сочетания, которые можно было бы ассоциировать с образом дерева, также не выявлены. Сравнивая TREE Джона Голсуорси и WOOD Д.Г. Лоуренса [Левченкова, Петухова 2022], можно сделать вывод, что художественная картина писателей отличается: родственные художественные концепты находят разные средства актуализации. Художественная картина Д.Г. Лоуренса более мультисенсорна, перцептивный образ WOOD становится ядром концепта, тогда как у Джона Голсуорси более значимым является понятийная репрезентация концепта.

На лексико-морфологическом уровне на первый план выходит актуализация такого компонента смысла, как «возраст»: частотной является сочетаемость лексемы “tree” с прилагательными, обозначающими возраст деревьев, листвы. Например, в романе “The Man of Property” находим сочетания “the **old** oak tree”, “ragged with **age**”, “an **old** yew-tree”; в новелле “The Apple Tree” обнаруживаем “twisted **old** tree”, “**old** trunk”, “their **young** green”. Менее частотны, но также присутствуют прилагательные, обозначающие размер и форму: “big”, “huge”, “rugged”, “twisted”, “gale-bent”.

Значимыми компонентами смысла являются также «рост, воспроизводство» и «цикличность изменений», которые отсылают нас к ХК NATURE. ХС TREE актуализируется через такие лексемы, как “bud, bursting bud, blossom, apple blossom, sap, half-naked bough, growth, full growth, thrive, huge spread of bough and foliage, borne no fruit”. Постоянство, закономерность и цикличность происходящих изменений: рождения, роста и развития, а затем умирания – подчеркивается как на уровне лексики, так и синтаксически. “Yes, the oaks were **before** the ashes, brown-gold **already**; **every** tree in **different stage** and hue.” [Galsworthy 1988: 81]; “The family gathered to triumph over all this, to give a show of tenacious unity, to illustrate gloriously that law of property underlying the growth of their tree, by which it had thriven and spread, trunk and branches, the sap flowing through all, the full growth reached at the appointed time. …It was her final appeal to that unity which had been their strength – it was her final triumph that she had died while the tree was yet whole.”[Galsworthy 1974: 120]: лексические повторы (“triumph, unity, growth, tree”), однородные члены (“to triumph, to give a show, to illustrate), сложноподчиненное предложение, осложненное также причастными оборотами, параллельные конструкции (“It was …it was…”) придают особый торжественный ритм данному отрывку, который представляет собой расширенную метафору.

Семья Форсайтов сравнивается с деревом на основании тождества между строением дерева с его корнями, стволом, ветвями (сема №2), его долголетием (сема №3) и связанностью разных частей (сема №4) и поколениями большой семьи. Так же, как и дерево, семья зарождается, крепнет, появляются дети (новые веточки). Так же, как и в любом живом организме, может происходить процесс отмирания. Главное, чтобы жизненная сила (sap) семейного дерева, питающая взаимоотношения, дающая энергию к развитию, проистекала от любви, а не базировалась на собственности и стяжательстве (law of property underlying their tree).

Таким образом, ХС TREE представляет собой предметный концепт, который репрезентируется посредством 1) логических эпитетов, переносящих характеристики физической реальности в художественную, а также 2) метафорического переноса характеристик. Смысловой компонент «цикличности изменений», который лежит в основе расширенной метафоры протекающих процессов, позволяет говорить о фреймовой форме концепта, о его событийной природе.

2.2. Исследование когнитивных механизмов формирования художественного концепта NATURE: модель валентного взаимодействия

Приступая к исследованию когнитивных механизмов формирования ХК NATURE, мы считаем необходимым представить модель данного ХК, обозначив выявленные нами в анализируемых романах субконцепты, концепт-элементы и компоненты смысла.

Итак, наиболее значимым в концептосфере указанных произведений является ХС SEA (соответствующий номинант встречается 150 раз без учета производных). В романе Эми Липтрот “The Outrun” SEA приобретает характер дуального художественного концепта [Огнева, Даниленко 2021]: вторым ядром является ХС ISLAND, который не относится ни к синониму, ни к антониму SEA, оба ядра объединены в смысловую диаду контекстуально.

Концепт-элементами дуального ХС SEA-ISLAND можно считать WAVE (30 репрезентаций), ROCK (30 репрезентаций), CLIFF (10), WATER (10).

Значимыми для художественной картины мира указанных авторов можно также считать ХС TREE (70 номинативных единиц), который актуализируется посредством номинанта “tree” и гипонимов APPLE TREE (30), OAK (TREE) (15), BEECH (10), YEW (TREE) (7); ХС FLOWER (20 прямых номинаций), а также репрезентанты-гипонимы ROSE (5), BLUEBELL (3), GILLY-FLOWER (2), NETTLE (2); ХС GRASS (17 репрезентаций) и ХС SHRUB, который в основном актуализируется за счет видовых гипонимов HEATHER (3), GORSE (3), LILAC (3), CURRANT (BUSH) (2), (BLACK)THORN (2), SWEETBRIAR (2).

Концепт-элементами данной группы ХС являются BLOSSOM (9 репрезентаций), BUD (7), BOUGH (7), TRUNK (5), PETAL (2).

Самыми активными представителями животного мира в художественной картине английских романистов являются птицы. К частотным ХС можно отнести CUCKOO (11 репрезентаций), BLACKBIRD (8), OWL (8), (SEA)GULL (7), CORNCRAKE (7). Необходимо отметить, что в романе Эми Липтрот упоминается большое количество разновидностей морских птиц, некоторые наименования вынесены в справочник книги, так как представляют собой лексику Оркнейского диалекта. Данные лексические единицы по отдельности употребляются не часто, однако их количество и разнообразие в сумме дают значительную представленность субконцепта SEABIRD. К нему относятся: “gannet, auk, fulmar, guillemot, kittiwake, bonxie, skua, tern, puffin, lapwing, oystercatcher, razorbill, cormorant, snipe”.

Животные представлены в анализируемых романах ХС SHEEP (включая EWE, LAMB – 12 репрезентаций), HORSE (включая PONY, MARE – 7), RABBIT (7), SEAL (7), BAT (5). Отметим, что указанные домашние животные актуализируют довольно значимый ХС FARM (20 репрезентаций, включая производные “farmyard, farmhouse”). Концепт-элементами FARM можно считать TRACTOR (7), SHED (5, включая BYRE), DYKE (7, хотя данный номинант находим только в одном романе, что свидетельствует о его специфичности, ограниченном применении лексемы).

Формы ландшафта представлены в анализируемых романах следующими ХС: HILL (12 репрезентаций, включая производные “grass hill, hillside”), MOOR (12), MEADOW (7), COMMON (5), OUTRUN (3).

К неодушевленным явлениям природы, естественным процессам и изменениям, получившим частотную актуализацию в анализируемых романах, можно отнести ХС SUN (70 репрезентаций, включая производные “sunlight, sunshine, sunny”), MOON (25, включая производные “moonlit, moonlight”), SKY (24), STAR (21), WIND (18, включая дериваты “windy, wind-battered”), FOG (9), SPRING (9), SUMMER (6).

Представим модель ХК NATURE в виде графической схемы, приняв во внимание выделенные ранее компоненты смысла.



Далее рассмотрим когнитивные механизмы формирования ХК, используя модель валентного взаимодействия Ж.Н. Масловой. Таким образом, мы добавим некоторые компоненты смысла в содержание анализируемого ХК, сможем интерпретировать взаимодействие концептуальных областей в ХКМ автора, а также понять особенности авторского идиостиля.

Итак, рассмотрим сравнение “The **buds were like Megan** – shell-like, rose-pink, wild and fresh; and so, too, the **opening flowers**, white, and wild, and touching.” [Galsworthy 1988: 82]. Данное сравнение возникает при взаимодействии двух концептуальных сущностей, обозначенных как “buds” и “Megan” (возможно также сравнение девушки с распускающими цветами “opening flowers”). Их языковые репрезентации не похожи по звучанию, следовательно, звуковые валентности этих концептов не взаимодействуют. ХК BUD не является символическим заместителем ХК MEGAN, поэтому символические валентности также не контактируют. Оба концепта имеют эквиваленты в предметном мире, им можно дать предметно-логические дефиниции, и они совпадают по оценке, следовательно, контактными являются предметная, понятийная и ценностно-оценочная валентности. Детерминирующей контактной валентностью является образная, поскольку сравнение образовано по сходству в зрительном восприятии, о чем также свидетельствуют многочисленные эпитеты.

Данное сравнение указывает на взаимодействие двух концептуальных областей: природа (BUD, OPENING FLOWER) и человек (MEGAN). Указанные концептуальные области взаимодействуют очень часто, причем взаимосвязь является двунаправленной: иногда ХК NATURE описывается посредством концептов из области «человек», иногда – напротив, человек получает некие характеристики, присущие природным явлениям. Например, в сравнении “A vague consciousness of **perfume** caging about **Irene**, like that from a **flower with half-closed petals and a passionate heart**, moved him to the creation of this image.” [Galsworthy 1974: 144] образная валентность также определяет базу для установления сходства между двумя концептуальными сущностями NATURE и PERSON, только актуализируется обонятельный образ.

Еще один фрагмент, связывающий указанные концептуальные области, проводит сравнение человека с галечным камешком: “I’ve washed up on this island again, nine months sober, worn down and scrubbed clean, **like a pebble**.” [Liptrot 2016: 80]. В данном случае задействован тактильный образ. Кроме этого, в данном примере происходит метафорический перенос описательных характеристик “worn down” и “scrubbed clean”, а также действия “wash down” на концепт PERSON: за счет взаимодействия ассоциативной, предметной и понятийной валентностей мы получаем представление о человеке как маленьком существе, которое является частью природы, подвластной этой могучей стихии.

Взаимосвязь концептуальных областей NATURE и PERSON настолько частотна и сильна, что иногда происходит отождествление концептов по сходству. Например, во фрагменте “To be holding in his fingers such **a wild flower**, to be able to put it to his lips, and feel it **tremble with delight** against him!” [Galsworthy 1988: 75] метафора образуется за счет понятийного переноса свойств человека на объект природы. В свою очередь благодаря взаимодействию ассоциативной и ценностно-оценочной валентностей ХК MEGAN (PERSON) приобретает более сильный эмоциональный заряд: девушка ассоциируется с невинностью, нежностью, простотой и уязвимостью дикого цветка.

В следующем сравнении происходит взаимодействие концептуальных областей MOON и SPIRIT: “The **moon** had just risen, very golden, over the hill, and **like a bright, powerful, watching spirit** peered through the bars of an ash tree’s half-naked boughs.” [Galsworthy 1988: 82]. В данном примере взаимодействуют ассоциативная, понятийная, образная и ценностно-оценочная валентности. Звуковая и предметная валентности неконтактные, так как языковые знаки не совпадают по звучанию, а концепт SPIRIT не имеет денотата в предметном мире. Детерминирующей является понятийная валентность: благодаря дефиниции “spirit – a creature without a physical body that some people believe exists, such as an ANGEL or a dead person, who has returned to this world and has strange or magical powers” (LDCE, 1594) мы ассоциируем с MOON такие описательные характеристики, как “bright, powerful, watching” и действие “peer”.

Интересным, на наш взгляд, является механизм образования символа, который основывается как на традиционной замене более абстрактного концепта более конкретным (зачастую концепты принадлежат разным концептуальным областям), так и на контекстуальном употреблении соответствующих репрезентантов.

Рассмотрим механизм превращения ХС SPRING в символ в ХКМ Джона Голсуорси. Первоначально за данным концептом закрепляется смысловой компонент «блаженства, счастья, благоприятного психологического состояния»: “Bosinney was waiting for him at the door; and on his rugged, good-looking face was a queer, yearning, yet happy look, as though he too saw a **promise of bliss** in the **spring sky**, **sniffed** a **coming happiness** in the **spring air**.” [Galsworthy 1974: 127]. В данном сравнении контактными являются понятийная, ассоциативная, образная (“sniffed”) и ценностно-оценочная валентности, детерминирующая валентность – понятийная (за более конкретным концептом SPRING закрепляются абстрактные характеристики из концептуальной области HAPPINESS).

Далее благодаря метафоре концепт SPRING приобретает характеристики одушевленного существа: “…in the copse where the **spring** was **running riot** with the scent of sap and bursting buds…” [Galsworthy 1974: 142]. В указанном примере происходит взаимодействие концептуальных областей SPRING и PEOPLE, контактируют понятийная, ассоциативная, образная и ценностно-оценочная валентности. На наш взгляд, образная валентность доминирует.

В новелле “The Apple Tree” Дж. Голсуорси наделяет Весну могуществом бытия, всего сущего, Весна имеет абсолютную власть над людьми, завораживает и околдовывает их. В конечном итоге, она символизирует счастье самозабвенной любви, не основанной на расчете, эгоизме, предрассудках. “**Spring** has no **speech**, nothing but **rustling and whispering**. Spring has so much more than speech in its unfolding flowers and leaves, and the coursing of its streams, and in its **sweet restless** **seeking**! And sometimes **spring** will **come alive**, and, **like a mysterious Presence stand**, **encircling** lovers with its **arms**, **laying** on them the **fingers of enchantment**, so that, standing lips to lips, they forget everything but just a kiss. [Galsworthy 1988: 84]. В первом предложении данного фрагмента мы «слышим» голос Весны, так как в метафоре взаимодействуют концептуальные области SPRING и SOUND, NOISE. Контактирующими являются понятийная, образная, ассоциативная и ценностно-оценочная валентности, при доминировании образной. Затем уровень абстрактности повышается благодаря расширенной метафоре и сравнению, в котором, помимо понятийной, ассоциативной и ценностно-оценочной, контактной является также мифологическая валентность.

В следующем фрагменте происходит собственно замена концептов HAPPINESS, BLISSFUL EXISTENCE и SPRING: “…he was racked between the passionate desire to revel in this new **sensation of** **spring fulfilled within him**, and a vague but very real uneasiness.” [Galsworthy 1988: 76]. В данном примере контактными являются понятийная, ассоциативная, ценностно-оценочная и символическая валентности. Нам кажется, что на первый план выходит ценностно-оценочная валентность, так как SPRING замещает концепты HAPPINESS, BLISS благодаря своему эмоционально-оценочному содержанию.

Таким образом, посредством компонентного и контекстуального анализа, а также благодаря изучению когнитивных механизмов формирования ХК NATURE, мы можем выделить следующие классификационные признаки, присущие данному ХК. Сведем полученные данные в таблицу.

**Когнитивное моделирование ХК NATURE**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Компоненты смысла, их частотность по выборке** | **Когнитивные классификационные признаки** | **Концептуальные области взаимодействия** |
| Perceptual image (195):1. colours, visual images (103);
2. sounds, noises (46);
3. touching, feeling, temperature (28);
4. smells, scents, perfumes (15);
5. tastes (3)
 | Visual perceptionAuditory perceptionTactile perceptionOlfactory perceptionGustatory perceptionEvaluation | People / people’s appearance / parts of bodyGhost / SpiritTimeTown / CityMusic (Covent Garden)TrafficNew technologyTheatrePrecious stonesFruit / FoodMan-made objectsClothes |
| Personified, alive (115)Passionate, sympathetic, self-forgetful, tender (6)Temperamental, unpredictable (6) | Personal characteristicsPhysical characteristicsMoral evaluation  | PeopleSpirit, soulAddictionsJourneyCity (opposite) |
| Feelings, emotions, psychological state (28)Protector, guardian; decent, simple, holy, innocent (13)Lovely, pleasant, fascinating (12)Pretty, beautiful, extravagant, luxurious (11) | Emotional evaluationMoral evaluationGeneral evaluationAesthetic evaluation | Mood / psychological state / emotionsOld English gardenTheatreKnighthoodArmourPersonal qualitiesLaw, order, systemParadiseMedicineFashionBeauty |
| Mythological creatures, Gods, monsters (5)Orcadian folklore (10)Magical, enchanting, mysterious, marvelous (18) | Mythological imageryMyths, legendsTemporal characteristicsEvaluation | Greek mythologyOrkney myths, legendsNorse / Viking mythologyTimePoetryInspirationMagic |
| Size, space (15)Powerful, strong (9)Inexorable force, inevitable (7) | Physical characteristicsVisual perceptionEvaluation | Mechanisms, machines |
| Potentially dangerous (15)Polluted, exploited (11)Trustful, defenceless, in need of protection (5) | Relationships with peopleUtilitarian functionsMoral evaluation | SailingAgricultureWarAddictionsSinsEnvironmentPeople |
| Longevity, age (18)Eternal (3) | Temporal characteristics | FamilySoul/ SpiritTechnology (opposite)TimeJourney |
| Wild, untamed, pagan (13)Opposed to law, order, methodical development, abiding by its own rules (5) | Possibility to tame, possessPossibility to enforce human lawsMoral evaluation | LovePeople’s appearanceTown / City (opposite)Battle, fightingProperty, moneyCivilization (opposite) |
| Having power, royal power, omnipresent, God-like (11) | StatusImportance to people | RoyaltyDeity |
| Growth, productivity, reproduction (4)Source of life (6) | Stages in developmentEvaluation | Family, generationsPropertyEmotions |
| Changeable, having cyclic changes (8) | Possibility to be rebornEvaluation | Universe |
| Being recorded (historical, agricultural, geological, archaeological records) (7) | Encyclopaedic information | The Internet |
| Part of local culture (3)Part of cultural legacy (3) | Socio-cultural functionsEvaluation | PoetryArtMythologySchoolLiteratureTheatre |
| Home, habitat (3) | Utilitarian functionsEvaluation | Parts of body |

Таким образом, мы видим, что ядром ХК NATURE выступает перцептивный образ, отражающий чувственные представления людей о природе, причем доминирующими являются зрительные, звуковые и тактильные образы. Необходимо отметить разноплановость концептуальных областей, с которыми взаимодействует ХК NATURE при формировании когнитивного образа в ХКМ английских романистов XX-XXI веков, что свидетельствует о его значимости и активности при отображении реального мира в сознании носителей языка.

В приядерную зону ХК NATURE входят личностные и физические характеристики, что говорит о тесном взаимодействии концептуальных областей NATURE и PEOPLE. Природа традиционно наделяется чертами одушевленности, нравственными характеристиками, и ХКМ английского романа не является исключением в этом отношении.

Надо отметить, что место третьего когнитивного классификационного признака – оценочно-эмоционального – трудно определить в модели ХК, так как этот содержательный компонент пронизывает всю структуру концепта. Он присутствует в ядре, приядерной зоне, а также на всех уровнях периферии. Нам кажется, что в ХКМ, а также в когнитивном сознании современных носителей английского языка в ХК NATURE оценочно-эмоциональное содержание играет ведущую роль. При этом данный содержательный компонент имеет дуальный характер с ярким преобладанием положительной оценки: из 195 репрезентантов когнитивного признака “Perceptual Image” только 14 обладают негативной оценкой, при 86 нейтральных (неоценочных) репрезентантах. Из 127 языковых единиц, актуализирующих когнитивные признаки “Personal Characteristics, Physical Characteristics, Moral Evaluation” только 9 обладают отрицательным оценочным потенциалом, при 43 нейтральных.

К ближней периферии ХК NATURE относятся когнитивные признаки мифологем, темпоральные характеристики и взаимоотношения с людьми. Оценочная составляющая, связанная с компонентом “Mythological Imagery”, всегда положительна. Что касается “Relationships with People”, то данный когнитивный признак является двуоценочным: природа беззащитна и доверчива (положительная оценка), но она может превратиться в неукротимую стихию, неумолимую и опасную, особенно при небрежном, безответственном отношении к ней человека (отрицательная оценка).

Дальнюю периферию составляют когнитивные признаки “Possibility to Tame, Possess” и “Status, Importance to People”, тогда как крайнюю периферию занимают содержательные компоненты “Stages in Development”, “Possibility to be Reborn”, “Encyclopaedic Information”, “Socio-cultural Functions”, “Utilitarian Functions”.

Следовательно, в ХКМ английского романа XX-XXI веков содержание ХК NATURE имеет образную и интерпретационную природу, превалируют когнитивные признаки, которые отражают чувственное представление носителей языка о ХК и их отношение к нему. В эмоционально-оценочном компоненте представлены все виды оценки: эмоциональная, нравственная, общая и эстетическая, доминирующей является положительная оценка. В выявленной иерархии когнитивных классификационных признаков мифологическое представление преобладает над энциклопедической, рациональной информацией.

2.3. Изучение прагматических функций художественного дискурса, репрезентирующего концепт NATURE в английском романе XX-XXI веков

Исходя из понимания художественного концепта как некоего «эстетико-смыслового кода» [Миллер 2004], который актуализирует прецедентные тексты различных уровней и формирует новые ассоциативные, эмоционально-оценочные смыслы, мы полагаем необходимым завершить процедуру моделирования ХК NATURE, обратившись к уровню текста и художественного дискурса.

На текстовом уровне компоненты смысла, выявленные нами в ХК NATURE, обретают глубину, законченность и становятся важными элементами архитектоники произведения. Так, в романе Дж. Голсуорси “The Man of Property” NATURE получает смысловой компонент положительной эстетической оценки ‘pretty, beautiful’, который раскрывает один из центральных конфликтов произведения: BEAUTY, LOVE versus MONEY, PROPERTY. Для главного героя романа, Сомса, красивый вид поместья, красивая женщина – стимулы, пробуждающие его инстинкт собственника. Его естественная реакция на красоту, воспитанная его кругом общения, ценностями его семьи, - завоевать, овладеть ею, сделать своим достоянием. “Soames looked. In spite of himself, something swelled in his breast. To live here in sight of all this, to be able to point it out to his friends, to talk of it, to possess it! His cheeks flushed. The warmth, the radiance, the glow, were sinking into his senses as, four years before, Irene’s beauty had sunk into his senses and made him long for her.” [Galsworthy 1974: 83].

Расширенная метафора, отождествляющая NATURE и LOVE, привносит еще один образ в ХКМ автора: любовь, как природу, невозможно заставить действовать по законам людей. Законы и ценности человеческого общества потребления, основанного на доминировании денег, стремлении к власти, бездушны и недолговечны. Мы можем заклеймить чувство, возникшее в противовес системе и установленному порядку, но мы не можем обуздать его, поскольку мы часть Природы. “Love is no hot-house flower, but a wild plant, born of a wet night, born of an hour of sunshine; sprung from wild seed, blown along the road by a wild wind. A wild plant that, when it blooms by chance within the hedge of our gardens, we call a flower; and when it blooms outside we call a weed; but, flower or weed, whose scent and colour are always, wild! And further – the facts and figures of their own lives being against the perception of this truth – it was not generally recognized by Forsytes that, where this wild plant springs, men and women are but moths around the pale, flame-like blossom.” [Galsworthy 1974: 149].

Метафтонимия в следующем фрагменте подчеркивает тщетность человеческих институтов в попытке упорядочить и подчинить Природу, которая выступает в виде художественного субконцепта PARK и противостоит ХК TOWN. Яркие эпитеты, гиперболы, сложный синтаксис отрывка с перечислениями, уточнением и параллельными конструкциями усиливает противостояние концептуальных областей. “The stillness, enclosed in the far, inexorable roar of the town, was alive with the myriad passions, hopes, and loves of multitudes of struggling human atoms; for in spite of the disapproval of that great body of Forsytes, the Municipal Council – to whom Love had long been considered, next to the Sewage Question, the gravest danger to the community – a process was going on that night in the Park, and in a hundred other parks, without which the thousand factories, churches, shops, taxes, and drains, of which they were custodians, were as arteries without blood, a man without a heart.” [Galsworthy 1974: 253].

Так, постепенно, за ХК NATURE закрепляется устойчивый положительный эмоционально-оценочный признак и тесная связь с концептуальными областями BEAUTY, LOVE, UNTAMED, ETERNAL. В итоге, один из главных адептов «религии собственности», старый Джолион, понимает суетность и бесполезность неестественных человеческих установок и кодексов поведения. Красота, музыка, природа – простые радости, которые приносят покой и гармонию существованию. “He [Old Jolyon] had always had wide interests, and, indeed could still read The Times, but he was liable at any moment to put it down if he heard a blackbird sing. Upright conduct, property – somehow, they were tiring; the blackbirds and the sunsets never tired him, only gave him an uneasy feeling that he could not get enough of them. Staring at the stilly radiance of the early evening and at the little gold and white flowers on the lawn, a thought came to him: This weather was like the music of ‘Orfeo’, which he had recently heard at Covent Garden.” [Galsworthy 1974: 321]. “He got out of bed and pulled the curtains aside; his room faced down over the river. There was little air, but the sight of that breadth of water flowing by, calm, eternal, soothed him.” [Galsworthy 1974: 357].

Эстетико-смысловой код NATURE был бы раскрыт не полностью, если бы мы не учитывали сверхтекстовый уровень, прецедентные тексты, которые актуализируются при восприятии ХК. Так, в новелле “The Apple Tree”, посредством аллюзии в эпиграфе и концовке произведения в сознании читателя возникает образ утраченного рая, который ассоциируется с яблоневым цветом. “The Apple-tree, the singing, and the gold.” [Galsworthy 1988: 59] – автор отсылает нас к древнегреческой трагедии Еврипида «Ипполит», где главный герой Тесей теряет все, что было ему дорого: жену, сына и покой. Таким образом, уже в заглавии, благодаря прецедентному тексту универсального уровня, читатель чувствует горечь утраты чего-то ценного, прекрасного, божественного. Этим ценным даром оказывается безыскусная, чистая любовь молодой девушки Мэган, которую главный герой новеллы Фрэнк Эшерст не смог удержать.

ХК NATURE значительно обогащается благодаря взаимодействию концептуальных областей NATURE и GREEK MYTHOLOGY: с точки зрения темпоральной отнесенности, NATURE обретает значение ‘ancient, eternal, golden age’. Благодаря актуализации образов древнегреческой мифологии NATURE приобретает статус божества, живого, своенравного, живущего среди людей. Интересно отметить, что образы национального фольклора также оживают на страницах новеллы, но идут они от главной героини, необразованной, суеверной, но чистой и невинной, как дикий цветок.

Противопоставление двух главных героинь произведения, а также выбор, который встал перед главным героем, осуществляется за счет дуализма ХК NATURE. Мэган – это дикий, благоуханный цветок, простой и нежный, свежий и свободный, тогда как Стелла – холодная и прекрасная, чистая и ухоженная, как старый закрытый английский сад. “The buds were like Megan – shell-like, rose-pink, wild and fresh; and so, too, the opening flowers, white and wild, and touching.” [Galsworthy 1988: 82]. “Yes, and a sort of atmosphere as of some old walled-in English garden, with pinks, and cornflowers, and roses, and scents of lavender and lilac – cool and fair, untouched, almost holy – all that he had been brought up to feel was clean and good.” [Galsworthy 1988: 101]. Фрэнк Эшерст выбрал то, что было легче адаптировать к его образу жизни, вписывалось в систему его ценностей, соответствовало образованию и положению в обществе, и ворота рая закрылись для него.

ХКМ Айрис Мердок несколько отличается от художественной реальности Джона Голсуорси: ирландская писательница апеллирует к другим образам, ее мироощущение определяется философией экзистенциализма. Однако общность социального и образовательного контекста: оба классика были представителями обеспеченного слоя британского общества и получили образование в Оксфорде – обуславливает сходство культурных ценностей и эстетических традиций. ХК NATURE в романе “The Sea, the Sea” актуализируется прежде всего через художественный субконцепт SEA.

Данный ХС присутствует уже в заглавии, при этом его значимость подчеркивается двойной аллюзией: на сочинение «Анабасис» древнегреческого философа, историка и военачальника Ксенофонта (море стало символом избавления для греков после тяжелого военного похода) – прецедентный текст универсального уровня. Кроме того, строка “The sea, the sea” встречается у французского поэта и философа Поля Валери в его знаменитом стихотворении «Кладбище у моря» - социумно-обусловленный прецедентный текст. Безусловно, Айрис Мердок неслучайно берет данную строку в качестве заглавия, а также вкладывает ее в уста одного из центральных персонажей романа. “The sea, the sea, yes,’ James went on. ‘Did you know that Plato was descended from Poseidon on his father’s side? Do you have porpoises, seals?” [Murdoch 1978: 203]. Загадочный, много повидавший и испытавший в жизни, знаток восточных единоборств и философ, кузен главного героя, Чарльза Эрроуби, протягивает нить между морем как символом избавления древних греков от внешних врагов и морем, которое помогает избавиться от собственных пороков, внутренних монстров.

Интересно отметить, что монстр Чарльза Эрроуби зеленоглазый, что можно считать аллюзией на зеленоглазое чудовище – ревность из трагедии У. Шекспира «Отелло» (национально-специфический прецедентный текст). Когда герой видит этого монстра, поднимающимся из морских глубин, он приписывает это отдаленному действию наркотика. Нам кажется, автор создает данный образ, чтобы подчеркнуть, что демоны, терзающие душу героя, - его ревность, зависть, эгоизм.

Вся архитектоника текста строится на образе моря, что добавляет новые грани ХС SEA. Герой отправляется к морю в поисках покоя, отдыха от житейской суеты, славы. Однако море – это стихия, неукротимая и неподвластная человеческим желаниям, вечная, в отличие от бренного человека, испытывает героя, позволяет ему познать самого себя. Море указывает на внутренних демонов человека, но и дарит мечту: так Чарльз приемлет самого себя и жизнь вокруг него, что символически отражает появление тюленей в самом конце романа, как чуда, особого дара моря. “As I watched their [the seals’] play I could not doubt that they were beneficent beings come to visit me and bless me.” [Murdoch 1978: 502]; “Time, like the sea, unties all knots.” [Murdoch 1978: 503].

Таким образом, ХК NATURE дополняется смысловыми компонентами ‘fighting inner monsters’, ‘existential force’, ‘means of self-identification’. В плане эмоциональной оценки NATURE Айрис Мердок более негативный, угрожающий и неумолимый, но данная прагматическая установка – скорее отражение противоречивости, запутанности человеческих чувств и эмоций, желаний и устремлений. “The moon was gone. The water lapped higher, nearer, touching the rock so lightly it was audible only as a kind of vibration. The sea had fallen dark, in submission to the stars. And the stars seemed to move as if one could see the rotation of the heavens as a kind of vast crepitation, only now there were no more events, no shooting stars, no falling stars, which human senses could grasp or even conceive of. All was movement, all was change, and somehow this was visible and yet unimaginable. And I was no longer I but something pinned down as an atom, an atom of an atom, a necessary captive spectator, a tiny mirror into which it was all indifferently beamed, as it motionlessly seethed and boiled, gold behind gold behind gold.” [Murdoch 1978: 172].

Человек – зеркало, отражающее процессы, которые происходят в Природе и Вселенной. Как часть природы, он находится в полной зависимости от ее капризов и изменений, как микрокосм, человек наделен силой и могуществом стихии. В этом тесном взаимодействии концептуальных областей NATURE – HUMAN – UNIVERSE состоит уникальная особенность ХКМ Айрис Мердок.

В романе Эми Липтрот “The Outrun” связь человека и природы – главный лейтмотив произведения. Героиня романа, как и многие ее сверстники, всю свою юность мечтала уехать из родных мест (с небольшой фермы на шотландском острове Оркни) в Лондон. Ее манил ритм большого города, его кипящая жизнь, многочисленные развлечения, возможность испытать новые ощущения. Однако девушка обнаруживает, что притягательность большого города иллюзорна: веселье шумных вечеринок обманчиво, знакомства мимолетны, отношения не прочны. Человек попадает в зависимость от ложного чувства вседозволенности, он начинает искать все более острые ощущения под действием наркотиков и алкоголя. Единственной возможностью избавиться от этих пагубных пристрастий оказывается возвращение к корням, к природе.

На первый план в романе Эми Липтрот выходит взаимодействие концептуальных областей NATURE и TIME. NATURE обладает такими характеристиками, как стабильность, устойчивость, вечность. Это то, что держит человека, не дает ему потерять баланс, помогает восстановить утраченную гармонию, обрести самого себя. “The stones are heavy and ancient, and modern technology seems flimsy.” [Liptrot 2016: 80]; “I’m back under these decaying clouds and deep skies, living among the elements that made me. I want to see if these forces will weigh me down, like coping stones, and stop the jolting.” (там же, 84); “I’m repairing these dykes at the same time as I’m putting myself back together. I’m building my defences …” (там же, 82); “The history of people on the island stretches back to the Iron Age and Copinsay was known to the Norsemen as Kolbeinsay – Kolbein’s island – perhaps named after a Viking chief due to its command of wide ocean views.” (там же, 93).

Подкрепляя взаимодействие двух указанных концептуальных областей третьим концептом, JOURNEY, автор подчеркивает связь поколений, передачу ценностей и традиций через природу. “…I watch the sun’s short journey across the southern sky, over the Bay of Skaill and the hills of Hoy before it falls below the Atlantic horizon and I can no longer see the stones. … I start to think in decades and centuries rather than days and months. … In the fading light, the farm is timeless and two huge horses appear, like time travelers, out of the mist. … In “Horses”, the Orcadian poet Edwin Muir imagined strange horses coming back to the landscape after a future apocalyptic event. These two Clydesdales graze Dad’s cliff fields; like in the poem, they have returned.” [Liptrot 2016: 80].

Интересно отметить, что читатель может не обладать знанием данного социумно-обусловленного прецедентного текста: рассказчик сам объясняет смысл референтного источника. Если в произведениях XX века прецедентные тексты существуют в виде аллюзий и импликаций, для понимания которых необходимо владеть культурно-эстетическим кодом автора, то в романе XXI века подтекст практически отсутствует. Это объясняет большое количество энциклопедических знаний, внесенных в текст произведения: автор упрощает работу читателя. Последнему остается лишь следовать за ходом рассуждений, воспринимая массу фактической информации, мифологем, исторических, географических и литературных ссылок.

Большинство прецедентных текстов, к которым апеллирует автор, социумно-обусловленного уровня. Однако, трудно судить, насколько они актуальны для ХКМ современного носителя языка, так как напоминают аккуратно цитируемые интернет-источники.

Эмоционально-оценочный потенциал ХК NATURE в романе Эми Липтрот, безусловно, положительный. Указанные компоненты смысла (‘stable’, ‘timeless’) дополняются посредством мифологем такими компонентами, как ‘magic’, ‘enchanting’, ‘holy’, ‘alluring’: “Like Hether Blether, the abandoned islands are imaginary in a way, so seldom visited that they exist more in books, stories and memories than in daily life, when they are often just a blur out to sea. They have a powerful hold on the imagination. … These islands could be bleak, unpromising places if it weren’t for enchantments such as the porpoise, rising like Hether Blether in the offing, always just beyond our reach.” [Liptrot 2016: 97-98].

NATURE выступает также как моральный ориентир: она удерживает человека от саморазрушительных действий и зависимостей: “I want the islands to continue holding me together and keeping me up. … Orkney keeps holding onto me. …In these weeks on the island, living alone, where the markers of my routine are so different and I’m enjoying the simple challenges of keeping myself warm and fed, I am learning how to behave decently in everyday life after years of confusion.” [Liptrot 2016: 117, 122, 125]. Человеку XXI века природа дает не только, и не столько, средства для физического выживания, сколько психологическую помощь, нравственную основу для продолжения существования.

Значимым для сознания современных носителей английского языка является также экологическая составляющая ХК NATURE. Если в середине XX века природу как источник красоты и эстетики следовало защищать в метафорическом смысле, то XXI век ставит задачу защиты природы как среды обитания человеческого вида. Концептуальные области NATURE и HUMAN связаны концептом PROTECT, причем связь является двунаправленной: природа защищает человека от пагубных инстинктов, саморазрушения, тогда как человек должен спасти природу от самого себя.

Таким образом, ХК NATURE является определяющим элементом архитектоники анализируемых произведений, при этом возможно проследить динамику авторских интенций, которые зависят как от индивидуальных особенностей ХКМ писателя, так и от трансформации содержания ХК в данный период времени. В ХКМ авторов присутствуют прецедентные тексты разных уровней: у Джона Голсуорси и Айрис Мердок превалируют тексты универсального уровня и национально-специфические, тогда как у Эми Липтрот – социумно-обусловленные. ХК NATURE обладает разноплановым эмоционально-оценочным потенциалом, который реализуется в художественном дискурсе и зависит от авторских интенций.

Выводы по главе II

1. Актуализация ХК NATURE происходит на различных языковых уровнях текста: фонологическом, фоносемантическом, лексическом, морфологическом, синтаксическом. В итоге образуется синтезированная структура, состоящая из звукоритмических, предметных, процессуально-относительных и событийных концепт-элементов, то есть формируется концепт-гештальт как впечатление от целостного текста.
2. Исследование когнитивных механизмов формирования ХК NATURE способствует созданию модели ХК, которая состоит из субконцептов, концепт-элементов и компонентов смысла и может быть представлена графически. Интерпретация взаимодействия концептуальных областей в ХКМ автора позволяет дополнить содержание ХК, понять особенности авторского идиостиля.
3. Ядром ХК NATURE выступает мультисенсорный перцептивный образ, отражающий чувственные представления людей о природе, при этом доминирующими являются зрительные, звуковые и тактильные образы. Тесное взаимодействие концептуальных областей NATURE и HUMAN выдвигает физические и нравственные характеристики, а также свойство одушевленности, одухотворенности Природы в приядерную зону. Следовательно, в ХКМ английского романа XX-XXI веков содержание ХК NATURE имеет образную и интерпретационную природу.
4. Эмоционально-оценочный содержательный компонент ХК NATURE имеет дуальный характер и репрезентируется на всех уровнях его структуры. В содержании ХК присутствуют все виды оценки: эмоциональная, нравственная, общая и эстетическая, при явном доминировании положительных репрезентантов.
5. К зоне ближней периферии ХК NATURE относятся когнитивные признаки мифологем, темпоральные характеристики и взаимоотношения с людьми, тогда как дальнюю периферию составляют когнитивные признаки «возможности укротить, обладать» и «статуса, важности для людей». Крайнюю периферию занимают содержательные компоненты «стадии развития», «возможность к перерождению», «энциклопедическая информация», «социо-культурные функции» и «утилитарные функции». При этом в выявленной иерархии когнитивных классификационных признаков мифологическое представление о природе преобладает над энциклопедической, рациональной информацией.
6. Изучив прагматические функции художественного дискурса, репрезентирующего ХК NATURE, можно сделать вывод о коммуникативной значимости ХК в ХКМ романистов XX-XXI веков. NATURE является центральным элементом архитектоники анализируемых произведений, что подкрепляется обращением к универсальным, национально-специфическим и социумно-обусловленным прецедентным текстам, и обладает разноплановым эмоционально-оценочным потенциалом, который зависит от авторских интенций.

Заключение

Изучение ментальных основ художественного творчества является приоритетным направлением когнитивной лингвистики, так как позволяет установить особенности вторичной концептуализации и категоризации действительности человеком. При этом механизмы эмоциональной, ценностной интерпретации предметов и явлений, опыта человека, на который оказывают влияние процессы воображения, эстетического переосмысления, а также творческие интенции автора проливают свет на особенности человеческого интеллекта, что чрезвычайно актуально в современных реалиях.

В ходе нашего лингвоконцептологического исследования художественного концепта NATURE на материале английских романов XX-XXI веков мы установили, что данный ХК актуализируется на разных языковых уровнях: фонологическом, фоносемантическом, лексическом, морфологическом, синтаксическом, уровне текста и интертекста, дискурса (посредством обращения к прецедентным текстам разных уровней категоризации). Это свидетельствует о превращении ХК NATURE в концепт-гештальт как целостное впечатление от текста, центральный элемент архитектоники художественного произведения, который раскрывает мотивы и интенции автора, его убеждения, ценностные установки, социокультурные и психологические характеристики. Было установлено, что в английском романе XX века превалируют прецедентные тексты универсального и обще-национального уровней, обращение к которым происходит имплицитно, через аллюзии, что требует интеллектуального усилия от читателя, тогда как в романе XXI века работа читателя значительно облегчается за счет цитирования референтных источников. Доминирующими являются социумно-обусловленные прецедентные тексты.

Широкий спектр концептуального взаимодействия ХК NATURE с другими концептуальными областями, среди которых выделяются HUMAN, SOUL, EMOTIONS, TIME, BEAUTY, LOVE, HAPPINESS, MYTHOLOGY, DEITY, UNIVERSE, ENVIRONMENT, говорит о коммуникативной значимости указанного ХК в ХКМ англоязычных авторов XX-XXI веков.

Валентный анализ межконцептуального взаимодействия выявил доминирование ценностно-оценочной, образной и понятийной валентностей (сравнения, эпитеты и метафоры превалируют, превышают количество метонимий, символов).

Ядром ХК NATURE выступает перцептивный образ, отражающий чувственные представления людей о природе, доминирующими являются зрительные, звуковые и тактильные образы. Среди когнитивных классификаторов необходимо отметить мифологический и эмоционально-оценочный содержательные компоненты, которые преобладают над энциклопедической, рациональной информацией. В ХК NATURE представлены все виды оценки: общая, эмоциональная, нравственная, эстетическая, при явном преобладании положительной оценки.

Выявленная динамика содержания ХК NATURE (выдвижение по частотности в структуре ХК концепт-элементов ‘protect', 'conservation', 'endangered’, понимание природы как нравственной опоры и среды обитания человеческого вида, которая нуждается в защите) свидетельствует о перспективности дальнейшего исследования художественных концептов и художественной картины мира авторов.

Библиографический список

*Арутюнова Н.Д.* Дискурс / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. С. 136-137. [WWW-документ] URL<http://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary/linguistic-encyclopedic/articles/405/diskurs.htm>

*Аскольдов-Алексеев С.А.* Концепт и слово // Русская словесность: от теории к структуре текста. Антология. / под ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. С.267-279

*Болдырев Н.Н.* Категоризация ландшафтов и интерпретационный потенциал ландшафтной лексики в современном английском языке: монография / Н.Н. Болдырев, Е.В. Чистякова; М-во обр. и науки РФ, ФГБОУ ВПО «Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державниа». – Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2015. – 206с.

*Болдырев Н.Н., Чистякова Е.В.* Оценочный потенциал ландшафтной лексики современного английского языка // Гуманитарные науки. Филология и искусствоведение. Вестник ТГУ, выпуск 7 (111), 2012. – С.22-27. [WWW-документ] URL <https://cyberleninka.ru/article/n/otsenochnyy-potentsial-landshaftnoy-leksiki-sovremennogo-angliyskogo-yazyka>

*Болотнова Н.С.* Типы вербализованных в тексте художественных концептов и их взаимодействие / Лингвистика. – 2005. С.54-60 [WWW-документ] URL <https://cyberleninka.ru/article/n/tipy-verbalizovannyh-v-tekste-hudozhestvennyh-kontseptov-i-ih-vzaimodeystvie>

*Бочарникова Е.А.* О соотношении понятий «текст» и «дискурс» в лингвистике // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2010. №1 (5): в 2-х ч. Ч.1. С.50-52. [WWW-документ] URL [www.gramota.net/materials/2/2010/1-1/11.html](http://www.gramota.net/materials/2/2010/1-1/11.html)

*Болотов В.И.* Эмоциональность текста в аспектах языковой и неязыковой вариативности. Основы эмотивной стилистики текста. – Ташкент. Фан, 1981.

*Грунина Л.П., Долбина И.А.* Художественный концепт как особая эстетическая категория / Лингвистика. – 2005. С.132-135 [WWW-документ] URL <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-kontsept-kak-osobaya-esteticheskaya-kategoriya>

*Давыденко Л.Г.* Эмоции (эмоциональность и эмотивность) как функциональная общность кинесического и речевого поведения, 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pglu.ru/upload/iblock/7d7/p30018.pdf>

*Журавлева Д.А.* Лингвистический дискурс: к проблеме определения позиции в дискурсивной типологии // Языкознание и литературоведение. Вестник Бурятского государственного университета. – 2010. С.59-62. [WWW-документ] URL <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskiy-diskurs-k-probleme-opredeleniya-pozitsii-v-diskursivnoy-tipologii-1>

*Ионова С.В.* Эмотивность текста как лингвистическая проблема. Автореферат – Волгоград, 1998

*Карасик В.И.* О категориях дискурса // Тверь: Изд-во Твер .гос. ун-та, 2007. – С. 57-68.

*Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – С.226-364.

*Красных В.В.* Виртуальная реальность или реальная виртуальность? Человек. Сознание. Коммуникация. – М.: Диалог – МГУ, 1998. – 352с.

*Кубрякова Е.С.* Язык и знание: на пути получения знаний о языке. – М., 2004. [WWW-документ] URL <https://cyberleninka.ru/article/n/kubryakova-e-s-yazyk-i-znanie-na-puti-polucheniya-znaniy-o-yazyke-chasti-rechi-s-kogni-tivnoy-tochki-zreniya-rol-yazyka-v-poznanii-mira-m-2004>

*Левченкова М.П., Петухова Т.И.* Языковая актуализация концепта WOOD в романе Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» // Лексикографическая копилка: сборник научных статей. Вып.14: под науч. ред.В.В. Гончаровой. – СПб.: Изд-во СПбГЭУ, 2022. – 91с. – С.63-69.

*Петухова Т.И.* Языковая актуализация ситуации восприятия и оценки произведения живописи: на материале английского языка, автореф. Дис. Канд. Филол. Наук: Санкт-Петербург, 2007.

*Хомякова Е.Г., Петухова Т.И., Тимченко Н.М.* Антропоцентричность концепта NATURE в англоязычном дискурсе // Вопросы когнитивной лингвистики. 4 (57). 2018. С. 47-57.

*Шаховский В.И.* Эмоции: Долингвистика, лингвистика, лингвокультурология. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010.

*Маслова Ж.Н.* Валентная модель художественного (поэтического) концепта / Ж.Н. Маслова // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin).2011. 9 (111). – Тамбов, 2011. – С.83-87

*Маслова Ж.Н.* Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке. – Автореф. дисс. на соиск. уч. степени доктора филол. наук. – Тамбов, 2011. – 45с.

*Милейко Е.В., Рус-Брюшинина И.В*. Художественный концепт как объект лингвистического исследования // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. №11 (65): в 3х ч. Ч.3. С.128-130. [WWW-документ] URL [www.gramota.net/materials/2/2016/11-3/36.html](http://www.gramota.net/materials/2/2016/11-3/36.html)

*Миллер Л.В.* Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира (на материале русской литературы): автореф. дисс. …д. филол. наук. – СПб, 2004. – 44с. [WWW-документ] URL <https://www.dissercat.com/content/lingvokognitivnye-mekhanizmy-formirovaniya-khudozhestvennoi-kartiny-mira-na-materiale-russko>

*Миллер Л.В.* Художественная картина мира и мир художественных текстов. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2003. - 156с.

*Нашхоева М.Р.* Лингвистическая концепция эмоций и эмотивности текста // Вестник ЮУрГУ №1, 2011

*Огнева Е.А.* Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста. 2-е изд. дополн. – М.: Эдитус, 2013. – 282 с.

*Огнева Е.А., Даниленко И.А.* Дуальность художественного концепта как текстовый информативный код. – Москва: Эдитус, 2021. – 206 с.

*Попова З.Д., Стернин И.А.* Когнитивная лингвистика. – М.: Аст: «Восток – Запад», 2007. – 314с.

*Степанов Ю.С.* Альтернативный мир, дискурс, факт и принципы причинности // Язык и наука конца XX века. – М.: РГГУ, 1995. – С. 35-73.

*Тарасова И.А.* Модель индивидуальной поэтической концептосферы: базовые единицы и когнитивные структуры // Русский язык: исторические судьбы и современность: II Международный конгресс исследований русского языка (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, 18-21 марта 2004г.): труды и материалы. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С. 146-147.

*Темнова Е.В.* Современные подходы к изучению дискурса // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2004. – Вып. 26. – 168с.– С.24-32. [WWW-документ] URL <https://www.philol.msu.ru/~slavphil/books/jsk_26_02temnova.pdf>

*Evans, V., and Green, M.* (2008). Cognitive Linguistics. An Introduction. Edinburgh University Press, 830 p.

*Van Dijk, T.A.* (2014). Discourse and Knowledge. A Sociolinguistic Approach. CUP, 2014. 400 p.

**Источники материала**

*Galsworthy, J. (1974).* The Man of Property*. –* М.: Изд-во «Прогресс», 1974. - 383p.

*Galsworthy, J. (1988).* The Apple Tree. // Английская новелла первой половины XX века: Сборник. / Сост. В.А. Скороденко. На англ.яз. – М.: Радуга, 1988. – 416с. – С.59-109.

*Liptrot, Amy* (2016) The Outrun. Canongate Books, Edinburgh, 2016. 227p.

*Murdoch, I.* (1978) The Sea, the Sea. Vintage Classics, 529p. [WWW-документ] URL <https://bookscafe.net/book/murdoch_iris-the_sea_the_sea-236651.html>

**Словари**

КСКТ – Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. М.: Филологический ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996.

CALDT – Cambridge Advanced Learner’s Dictionary & Thesaurus [WWW-документ] URL <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english>

LDCE – Longman Dictionary of Contemporary English. Pearson Education Limited, 2003. 1950p.