

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ
(СОФ НИУ «БелГУ»)**

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ДОМИНАНТЫ ПРОЗЫ В.М. ГАРШИНА:
ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКОВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование
профиль Русский язык и литература
очной формы обучения, группы 92061202
Мишиной Евгении Александровны

Научный руководитель
д.фил.н., профессор
Семененко Н.Н.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	5
Глава I. Теоретические основы и факторы формирования художественной картины мира В.М. Гаршина	9
§ 1. Различные точки зрения на природу концепта и сущностную характеристику его репрезентации	9
1.1. Концепт как метафакт культурного пространства: проблема термина.....	9
1.2. Вопрос определения структуры и содержания художественного концепта в современной лингвистике	15
1.3. Репрезентация концепта как лингвистическая проблема	17
1.4. Сущность и специфика семиотической структуры символической репрезентации.....	21
§ 2. Многоплановость понятия художественной картины мира.....	25
Глава II. Специфика символической репрезентации ключевых концептов на примере военной прозы В.М. Гаршина	29
§ 1. Символы войны и смерти в военных рассказах В.М. Гаршина	29
§ 2. Область вербализации концептов «Смерть» и «Боль»	32
§ 3. Модель символической репрезентации концепта «Смерть».....	33
§ 4. Модель символической репрезентации концепта «Боль»	36
Глава III. Особенности лексической репрезентации ключевых концептов прозы в авторской концептосфере В.М. Гаршина.....	40
§ 1. Лексическая репрезентация концептов «Одиночество», «Горе», «Болезнь»	40
1.1. Область вербализации концептов «Одиночество», «Горе», «Болезнь» ...	40
1.2. Модель лексической репрезентации концепта «Болезнь».....	43
1.3. Модель лексической репрезентации концепта «Одиночество».....	46
1.4. Модель лексической репрезентации концепта «Горе»	48
§ 2. Лексическая репрезентация концептов «Свобода» и «Борьба».....	53
2.1. Область вербализации концептов «Свобода» и «Борьба».....	53
2.2. Модель лексической репрезентации концепта «Борьба»	55

2.3. Модель лексической репрезентации концепта «Свобода».....	56
§ 3. Методические рекомендации по использованию рассказов В.М. Гаршина на внеурочных занятиях по русскому языку	58
Заключение	67
Список использованной литературы.....	71

ВВЕДЕНИЕ

Своим творчеством В.М. Гаршин доказал, что масштабность духовного содержания в литературных произведениях не зависит от их размеров и формы. Неослабевающий интерес к произведениям писателя свидетельствует о том, что данная область исследования остается довольно актуальной для современной науки. Гаршиноведение является достаточно обширной и достаточно содержательной ветвью в отечественной филологической науке (например, работы В.И. Порудоминского, Г.Ф. Самосюк, А.Н. Латыниной, А.Г. Лошакова, О.С. Лепеховой и др.).

В контексте биографии творчество писателя изучают Г.А. Бялой, Н.З. Беляева, А.Н. Латынина. В своих работах они рассматривают его писательскую манеру и анализируют труды В.М. Гаршина в хронологическом порядке.

В.М. Гаршин принадлежит к числу новаторов в русском реализме XIX в. Жанр философско-психологического рассказа занимал основное место в его творчестве. Этот вид малой прозы предстает в произведениях Гаршина как средоточие волнующих человечество проблем, выявляющих степень самостоятельности выбора человека, поставленного перед нравственным выбором. Особенно ярко данный жанр представлен в антивоенных рассказах писателя, главные герои которых готовы противостоять злу, несмотря на собственную слабость, нести ответственность за свои действия, оставаться людьми даже находясь в «дикой, нечеловеческой свалке» боя.

В основе антивоенных рассказов Гаршина – собственный опыт и жизненные переживания писателя. Поэтому так достоверно, до мельчайших подробностей, описана им жизнь простого солдата. «Окопная правда», далекая от восторженных призывов пропаганды, показывает бессмысленность кровопролития и войн вообще, открывает читателю сложную концептуальную картину военной прозы В.М. Гаршина, которая выражается с помощью символической репрезентации концептов, преобладающих в военной прозе писателя.

Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом современной лингвистики к той особой роли, которую выполняют символическая и лексическая репрезентации. Текст, как продукт речевой деятельности, репрезентирует фрагмент концептуальной картины мира В.М. Гаршина. Именно поэтому актуально исследование сущности и структуры символической и лексической репрезентаций ключевых концептов, отражающих индивидуальность и особенность концептуальной картины мира писателя.

Вербальное же воплощение концептов «Болезнь», «Одиночество», «Борьба», «Свобода» и «Горе» в идиостиле В.М. Гаршина позволяет выявить особенности его мировоззрения и художественного мышления, отражает особенности картины мира и системы ценностей писателя.

Объект исследования – концептуальные доминанты в прозе В.М. Гаршина.

Предмет исследования – символическая репрезентация концептов «Смерть», «Боль» и лексическая репрезентация концептов «Болезнь», «Одиночество», «Борьба», «Свобода» и «Горе» в прозе В.М. Гаршина.

Цель исследования состоит в том, чтобы проанализировать содержание концептов «Смерть», «Боль», «Болезнь», «Одиночество», «Борьба», «Свобода» и «Горе», репрезентируемых в прозе В.М. Гаршина.

Исходя из поставленной цели, были поставлены следующие **задачи**:

- 1) описать основные типы концептов как метафактов культурного пространства;
- 2) проанализировать сущность и специфику семиотической структуры символической и лексической репрезентаций;
- 3) рассмотреть содержание и структуру концептов, доминирующих в выбранных рассказах В.М. Гаршина;
- 4) охарактеризовать словесно-образные средства, при помощи которых анализируются концептуальные смыслы в авторском дискурсе В.М. Гаршина.

Материал исследования: в ходе работы нами было проанализировано 5 рассказов В.М. Гаршина, которые по замыслу автора должны были составить книгу «Люди и война», призванную выразить протест автора против войны, сказки «Attalea princeps», «Сказка о розе и жабе», а также рассказы «Медведи», «Сигнал», «Красный цветок», «Художники», «Ночь», «Встреча». Для определения смыслов, составляющих содержание концептуальных доминант, использовались труды русских мыслителей, лингвистов, а также толковые словари, словари символов и словарь синонимов.

Методы исследования, использованные в ходе работы:

- 1) описательный метод, который применялся в ходе отбора, интерпретации и группировки языковых единиц,
- 2) приём семантизации лексем, символически репрезентирующих отдельные концепты в авторском дискурсе,
- 3) приём когнитивного моделирования значения языковой единицы в художественном тексте.

Структура: ВКР состоит из Введения, трех Глав, Заключения и списка использованной литературы.

В первой главе «Теоретические основы и факторы формирования художественной картины мира В.М. Гаршина» кратко анализируются работы по проблеме изучения концепта и описания структуры и типологии концептов, рассматриваются содержания понятий «концепт», «художественный концепт», «репрезентация», «символическая репрезентация», «художественная картина мира» и их взаимосвязь, исследуются аспекты функционирования концепта в художественном тексте.

Во второй главе «Специфика символической репрезентации ключевых концептов на примере военной прозы В.М. Гаршина» производится исследование истоков формирования концептов «Смерть» и «Боль», их внутренней формы, области вербализации, осуществляется анализ структуры

данных концептов, восстанавливается модель их символической репрезентации.

В третьей главе «Особенности репрезентации ключевых концептов прозы в авторской концептосфере В.М. Гаршина» выявляются особенности лексической репрезентации концептов «Одиночество», «Горе», «Болезнь», «Свобода» и «Борьба», выделяется область их вербализации; даются методические рекомендации по использованию концептуальных доминант прозы В.М. Гаршина на внеурочных занятиях по русскому языку.

Практическая значимость данной ВКР заключается в том, что материалы проведенного исследования могут найти практическое применение в школьной практике преподавания русской литературы, русского языка, истории, а также в вузовской практике при изучении курсов «Филологический анализ текста» и «История русской литературы», при разработке спецкурсов, а также других филологических дисциплин.

Глава I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА

В.М. ГАРШИНА

§ 1. Различные точки зрения на природу концепта и сущностную характеристику его репрезентации

1.1. Концепт как метафакт культурного пространства: проблема термина

Определение термина «концепт» (от лат. *conceptus*) входит в число ключевых понятий в научной парадигме современной лингвистики. Несмотря на то, что это понятие считается уже утвердившимся в науке о языке, его содержание может варьироваться в концепциях разных научных школ и ученых.

Особенная популярность термина в последние десятилетия объясняется тем, что исследования взаимодействия языка, культуры и мышления весьма актуальны, а также тем, что различные трактовки термина «концепт» обусловлены различными методологией и аппаратом исследования данного явления. Они отражают двусоставную природу концепта, а именно: значение языкового знака (такое понимание особенно характерно для лингвистического и культурологического подходов) и содержательную сторону знака в ментальности (характерно для когнитивного и философского подходов к трактовке термина).

Особенно активно термин концепт используется в двух ключевых направлениях языкознания: в лингвокультурологии и в когнитивной лингвистике. У каждого из представленных направлений термин получил собственное толкование. Именно поэтому в современных научных работах намечается разведение данного понятия на когнитивный и лингвокультурологический концепты.

Многовариантность трактовок и методик исследования концепта объясняется прежде всего междисциплинарным употреблением данного термина.

Концепт чаще всего трактуют как категорию мыслительную, что дает большой простор для ее интерпретации. Данная категория сегодня встречается «в исследованиях философов, логиков, психологов, культурологов, и она несет на себе следы всех этих внелингвистических интерпретаций» [Попова 2007: 21].

Когнитивное направление рассматривает концепт как ментальное образование, где в первую очередь рассматривается проблема соотношения языка и сознания. Такой подход к концепту присутствует в исследованиях З.Д. Поповой, И.А. Стернина, Н.Н. Болдырева, Е.С. Кубряковой, А. Вежбицкой.

Лингвокультурологическое направление рассматривает концепт в рамках диады «концепт-культура». Здесь он также располагается в сознании, однако в центре внимания находится национально-культурное своеобразие концепта. Такой взгляд на концепт присутствует в работах Н.Д. Арутюновой, В.И. Карасика, С.Е. Никитиной, М.В. Пименовой, О.Н. Кондратьевой, Г.Г. Слышкина, Ю.С. Степанова.

В кратком словаре когнитивных терминов Е.С. Кубряковой дается следующее определение концепта: «термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике. Термин концепт отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессах мышления и которые отражают содержание опыта и знания, содержание результатов всей человеческой деятельности и процессов познания мира в виде неких «квантов» знания. Концепты возникают в процессе построения

информации об объектах и их свойствах, причем эта информация может включать как сведения об объективном положении дел в мире, так и сведения о воображаемых мирах и возможном положении дел в этих мирах» [Кубрякова 1997: 90].

Первым в отечественной науке термин «концепт» употребил в 1928 году С.А. Аскольдов, который видел самую его существенную сторону в том, что он может быть познавательным средством. В таком случае концепт выполняет функцию заместительства. Таким образом, С.А. Аскольдов трактует концепт как «мыслительное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода». Однако концепт не всегда есть «заместитель реальных предметов», он может быть «заместителем разного рода хотя бы и весьма точных, но чисто мысленных функций» [Аскольдов 1997: 269-270]. Кроме того, в начале своей статьи «Концепт и слово» ученый именует концепт «общим понятием» [Аскольдов 1997: 267], таким образом, представляя определения понятия и концепта синонимами. Однако понятие отражает только основные признаки объекта, его ведущая функция заключается в том, что понятие выделяет предметы определенного класса по определяющим их признакам, в то время как концепт способен объединить в себе все признаки (базовые и периферийные), при помощи которых можно охарактеризовать объект. Именно поэтому содержание термина «концепт» более объемно, чем содержание термина «понятие».

Собственно, споры о концепте ведутся почти на протяжении тысячи лет, со времен Пьера Абеляра. Однако многие, в том числе и современные ученые, не различают определения концепта и понятия. Например, в большинстве современных философских энциклопедий и словарей концепт не отличают от понятия, считая данные термины синонимичными.

Как базовое понятие познавательной деятельности категорию концепта рассматривает А.А. Баркович. По его мнению, данный термин «позволяет получить представление о существовании многомерной среды

существования знаний». В его представлении диада «объективное – субъективное» - это «первая ступенька к моделированию структуры знаний с помощью языковых средств. Ученый указывает на то, что языковые единицы в семантическом аспекте «имеют две стороны содержания «понятие» и «концепт». Таким образом, понятие, по мнению А.А. Барковича, есть «единство различных моментов предмета понятия, которое создано на основании правил рассудка или систематичности знаний. Оно неперсонально, непосредственно связано со знаковыми и значимыми структурами языка, выполняющего функции становления определенной мысли независимо от общения. Это итог, ступени или моменты познания». Концепт же формируется речью. Он может быть максимально субъективен, «изменяя душу индивида, обдумывающего вещь, он при своем формировании предполагает другого субъекта (слушателя, читателя), актуализируя смыслы в ответах на его вопросы, что и рождает диспут» [Баркович 2015: 193-194]. Поэтому концепт можно считать субъективной репрезентацией понятия, что само по себе исключает тождество этих терминов.

Когнитивист А. Вежбицкая определяет концепт как «объект из мира «Идеальное», который имеет имя и отражает определенное культурно-обусловленное представление человека о мире «Действительность». Концепты отличаются от понятий нечеткостью». В то время как понятия – это «сочетание концептов, лишенных образных, пространственных, любых чувственных компонентов восприятия» [Цит. по: Хроленко 2004: 206-207].

Н.Ф. Алефиренко отмечает то, что концепт, в отличие от понятия, используют для «обозначения двух когнитивных сущностей: с одной стороны, это первоначальное представление, сформулировавшее инвариантный обобщенный образ и стимулирующее порождение слова», или «предметно-образный концепт», а с другой стороны – «ключевое слово этнокультуры, или имя-концепта», то есть, иными словами, концепт, который «возникает в ходе лингвокреативного мышления и представляет в

этноязыковом сознании один из его базовых элементов» [Алефиренко 2005:185].

В.В. Колесов и М.В. Пименова предлагают такое определение, согласно которому концепт является собой «опорную сеть коренных понятий национальной культуры», которая существует за пределами времени и пространства, поэтому концепты существуют «параллельно с вещным миром». Следовательно, они представляют из себя «абстрактные и виртуальные единицы, которые направляют движение человеческой речи и мысли», однако сами не передвигаются в вечности [Колесов 2016: 5].

Академик Ю.Д. Апресян видит в концептах некие «лингво-культурные изоглоссы и пучки изоглосс», своего рода «стереотипы» языкового и культурного сознания [Апресян 1995: 350].

В.А. Маслова выделяет следующие неизменные признаки, которые позволяют определить концепт как: 1) «минимальную единицу человеческого опыта в его идеальном представлении», которая вербализуется с помощью слова и имеет полевую структуру; 2) «основную единицу обработки, хранения и передачи знаний»; 3) единицу, имеющую «подвижные границы и конкретные функции»; 4) социальную единицу, чье «ассоциативное поле обуславливает его прагматику»; 5) ключевую ячейку культуры. Таким образом, концепты «представляют мир в голове человека», создавая концептуальную систему, а содержание этой системы кодируется уже при помощи знаков человеческого языка [Маслова 2008: 50].

Как отмечалось выше, для определения концепта при лингвокультурологическом подходе ученые считают определяющим ценностный компонент в его структуре. Представитель лингвокультурологического направления Ю.С. Степанов считает, что концепт – это своего рода «сгусток культуры в сознании человека», именно то «в виде чего культура входит в ментальный мир человека», но, в то же время, концепт есть то, при помощи чего человек «сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее». Кроме того, он разделяет концепты на

«априорные (доопытные)» (они существуют в силу устройства человеческого ума) и «апостериорные (опытные, эмпирические)». Ученый также указывает на четкое разграничение концепта и понятия [Степанов 1997: 40].

Д.С. Лихачев, так же как и С.А. Аскольдов, указывает на заместительную функцию концепта. Ученый считает, что концепт «не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным народным опытом. Потенции концепта тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека». Д.С. Лихачев в статье «Концептосфера русского языка» обращает внимание на то, что концепты могут возникать в человеческом сознании «не только как «намекы на возможные значения», но и как отклики на предшествующий языковой опыт человека в целом». По его мнению, концепт способен не только «подменять собой значение слова и тем самым снимать разногласия, различия в понимании значения слова», но и «расширять значение, оставляя возможности для сотворчества, домысливания» [Лихачев 1997: 152].

В большей части приведенных определений концепта есть сходства – концепт чаще всего определяется как объемная в смысловом отношении единица, то есть как единица мышления, которая может отражать культуру народа того или иного языкового сообщества.

В данной работе мы будем придерживаться психоллингвистического определения концепта, данного Н.И. Жинкиным, который считает, что концепт - это образ, который хранится в сознании, а «у человека, услышавшего или прочитавшего определенное сочетание слов, сейчас же всплывает образ действительности. Это концепт, отражение действительности» [Жинкин 2003: 317].

1.2. Вопрос определения структуры и содержания художественного концепта в современной лингвистике

Философ С.А. Аскольдов, который был первым, кто в отечественной науке употребил термин «концепт», в статье «Концепт и слово» разграничивает понятия познавательного и художественного концептов. Познавательные концепты, по мнению ученого, «заменяют предметы или конкретные суждения», они необходимы для высказывания каких-либо аналитических или синтетических суждений о чем-либо. Художественные же концепты, как считает философ, способны сочетать в себе и все выше перечисленное, относящееся к концептам, и чувства, желания, эмоции, волевых проявлений. Художественные концепты не тождественны образам, но они к ним тяготеют, направлены на них. Благодаря им «напряженность и сила художественных восприятий совершенно не совпадает с ясностью сюжетной прагматики и с ее рациональностью». Они могут быть диалогичны, то есть представляется возможность некой коммуникации между автором и читателем, что, в свою очередь, открывает бесконечный простор для возникновения вариантов вербальных смыслов [Аскольдов 1997: 270-276]. Следовательно, познавательные концепты противопоставлены художественным.

Основными единицами, при помощи которых представляется возможным максимально точно воссоздать конкретную картину мира того или иного писателя, являются художественные концепты.

К главным особенностям художественных концептов относят неопределенность их возможностей и индивидуальность. По мнению В.В. Колесниковой, они создают «художественное впечатление», в результате чего происходит духовное обогащение читателя. Также к ключевым характеристикам художественного концепта относят и эстетизм, ведь художественный концепт подчиняется «эстетическому заданию» конкретного текста. Благодаря этому появляются новые смыслы, которые сообщают художественному концепту «дополнительную смысловую

нагрузку». Художественный концепт, особенно если он выражен одним словом, имеет смысл и значение. Значение «объективно отражает систему связей и отношений в слове, это устойчивая система», которая одинакова для всех людей. Смысл же есть «индивидуальное понимание значения слова, выделенное из объективной системы связей», но оно относится только к конкретной ситуации [Колесникова 2007: 73].

Сам же художественный концепт принято трактовать как «универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов». Художественные концепты «предполагают наличие коммуникативной связи между писателем и читателем, порождают бесконечное разнообразие индивидуальных способов восприятия и вследствие этого - вариантов вербальных смыслов» [Олизько 2014: 158-159].

Л.Ю. Буянов видит в художественном концепте своего рода «заместитель образа», из-за чего «природа художественного освоения мира отличается эмоционально-экспрессивной маркированностью, особым словесным рисунком, в котором красками выступают эксплицируемые вербальными знаками образы и ассоциативно-символьные конstellляции» [Цит. по: Колесов 2016: 173].

Для максимально точного описания любых концептов следует разделять структуру концепта и его содержание.

Структура концепта достаточно сложная, ведь к ней относят и все, что является частью строения понятия, и то, что делает концепт фактом культуры, то есть его исходная форма, или этимология. Кроме того, в его структуру входят: «сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки, коннотации» [Маслова 2008: 59-60].

Содержание концепта упорядочено по полювому принципу – ядро, ближняя, дальняя и крайняя периферии. Яркость признака в сознании носителя того или иного концепта обусловлена прежде всего его

принадлежностью к определенной зоне содержания. Описание концептов обычно при помощи перечисления признаков от ядра к периферии по мере уменьшения яркости признака.

Структура концепта включает базовые структурные компоненты разной природы:

- 1) чувственный образ;
- 2) информационное содержание;
- 3) интерпретационное поле.

Исследуются и содержание, и структура; и ядро, и периферия концепта, но «важно дифференцировать их в процессе описания», ведь «их статус и роль в структуре сознания и в процессах мышления различны», поэтому «для их описания требуются разные приемы [Попова 2007: 80].

Художественный концепт часто рассматривают в качестве «универсального элемента системы смысла художественного текста». Кроме того, художественные концепты «содержат в себе универсальный опыт литературной личности, ее мировоззрение, систему ценностей и способствует формированию новых художественных смыслов» [Колесникова 2008: 5].

Что же касается языковой репрезентации художественных концептов, то она необходима для того, чтобы улучшить понимание смысла художественного произведения и для понимания менталитета определенного писателя, его творческой манеры.

1.3. Репрезентация концепта как лингвистическая проблема

Репрезентация являет собой довольно широкое философское понятие, которое большинство ученых определяет как «представление одного в другом посредством другого» [Цит. по: Лукьянченко 2013: 167]. Данное понятие репрезентации на сегодняшний день используется в таких науках лингвистика, психология и социология.

Первоначально этот термин появился в психологии, где обозначал «отражение некоторых качеств внешнего мира» [Дружинин 2002: 115]. Например, когнитивист М. Айзенк считает, что репрезентация «сводится к знаку или набору символов, которые “ре-презентируют” нам что-то» [Цит. по: Дружинин 2002: 117].

Знание и репрезентация этого знания представляют собой основные проблемы когнитивной лингвистики. Так, Р. Тагард во «Введении в когнитивную науку» писал о том, что «знание в разуме человека состоит из ментальных репрезентаций», самими же ментальными репрезентациями человек способен управлять при помощи «ментальных процедур», которые необходимы для «осуществления мышления и действий». Ученый относит к основным типам ментальных репрезентаций: «правила, концепты, аналогии, образы» и «искусственные нейронные сети» [Цит. по: Кубрякова 2007: 8].

Для лингвистики характерно представление о репрезентации как о «конститутивной функции знака», задающей знак. Она сама предстает как знаковый феномен. Существует и понятие о «вторичности репрезентации» относительно присутствия, так как репрезентация – это «что-то вроде сущности, наше представление о ней» [Лукьянченко 2013: 167].

Одним из первых понятие «репрезентация» в лингвистике стал употреблять Н. Хомский. Его книга «Rules and representations», посвященная ментальной репрезентации языковых данных, рассматривает репрезентацию знаний и системы языка в образе мышления человека. Ученый связал этот термин с «интериоризованной системой ментальных репрезентаций как врожденного источника сведений о языке». Иначе говоря, в сознании человека до языка уже существует своеобразная концептуальная система, а сам язык «как система знаков образуется на основе» и взаимодействуя с данной системой [Цит. по: Бондаренко 2011: 145].

Основываясь на вышесказанном, Е.С. Кубрякова и В.З. Демьянков высказывают предположение, согласно которому концептуальная система «является репрезентирующей». Меняется концептуальная система человека,

меняется сумма знаний, которой он может оперировать. Исходя из этого, концепты и концептуальные структуры в отдельных случаях рассматривают как понятия тождественные ментальным репрезентациям [Кубрякова 2007: 13].

Э. Бейтс видит в репрезентации «вызывание в памяти различных процедур действия», которые необходимы для выполнения определенных действий с объектом тогда, когда нет «перцептивного подкрепления», исходящего от этого объекта [Цит. по: Кубрякова 2007: 8]

По мнению Е.М. Поздняковой, сегодня репрезентация – «это не только отношение "реальный мир – язык", но и отношение "реальный мир – сознание"». При рассмотрении данного термина сквозь призму когнитивного подхода особое внимание уделяется тому, какие именно «исходные методологические принципы современного репрезентализма» можно практически использовать [Позднякова 2007: 69].

Большая часть современных исследований утверждает, что весьма сложные, не до конца изученные механизмы, протекающие в мышлении человека, дают ему возможность «адаптировать информацию, получаемую им об окружающем мире, к своему сознанию, систематизировать и использовать эту информацию для жизни» [Лукьянченко 2013: 167].

Выражение содержания концепта в языке можно описать при помощи анализа языкового материала и при помощи совокупности внеязыковых средств, которые под разным углом отражают элементы содержания концепта.

Концепт, будучи единицей концептосферы, может обозначаться одним словом, может и вовсе не иметь его, ведь концепты: «возникают как результат отражения действительности сознанием и зависят поэтому от действительности, а не от языка» [Попова 2001: 49]. То, что постоянного языкового обозначения может не быть обусловлено и тем, что концепт еще до конца не оформился, так как его содержание еще не сформулировано.

Если же концепт получил устойчивое языковое обозначение, то языковые средства, которые его выражают, З.Д. Попова и И.А. Стернин предлагают называть так: «средства вербализации, языковой репрезентации, языкового представления, языковой объективации концепта». Ученые также рассматривают и языковые средства, которые могут репрезентировать концепт, например: лексемы и фразеологические сочетания «из состава лексико-фразеологической системы языка»; «свободные» лексические сочетания; тексты и их комплекс и другие [Попова 2001: 38].

В «Кратком словаре когнитивных терминов» репрезентация определяется как: «ключевое понятие когнитивной науки», которое имеет отношение и к «процессу представления (репрезентации) мира» в человеческом сознании, и «к единице подобного представления», которая стоит «вместо чего-то в реальном или вымышленном мире», вследствие чего она способна замещать «это что-то в мыслительных процессах», что дает возможность утверждать то, что репрезентация имеет «знаковый или символический характер», а также соотносит исследование данного понятия с семиотикой, следовательно, «заставляет предположить существенность» для этого термина «не только ее содержания, но и способа ее представления в психике человека» [Кубрякова 1997: 157]. Таким образом, любой объект может репрезентироваться в сознании человека при помощи представления (или мысли) о нем и при помощи значения определенной языковой единицы или знаковой стороной данной языковой единицы.

Собственно, любой художественный текст, который сочиняется на естественном языке, представляет собой репрезентацией воображаемого, всего того, что первоначально возникло в голове писателя. Следовательно, такая репрезентация создается только при помощи «операций над знаками» определенного «естественного языка» [Тармаева 2010: 94].

Таким образом, репрезентация знания содержит указание и на отражение чего-либо (в реальности и в голове человека), и на знания, которые этой репрезентацией создаются.

В лингвистике выделяют лексическую, метафорическую и символическую репрезентации.

1.4. Сущность и специфика семиотической структуры символической репрезентации

Символы появились в литературе и в искусстве задолго до появления символизма как метода отражения действительности. На разных исторических этапах они имели различные содержание и специфику, отличались по своей структуре.

Содержание термина «символ», по мнению Н.Ф. Алефиренко, на сегодняшний день не имеет четкого определения. С одной стороны, его считают синонимичным термину «знак» (например, система геометрических фигур). С другой стороны, он может выражать «содержание обозначаемого», следовательно, становится близок понятию «образ». Символ, по мнению ученого, «определяет направление движения мысли», таким образом создавая цель, достигнуть которую представляется возможным только при использовании «именно этих знаков и этих слов». Иными словами, символ – это особого рода знак, который может играть «роль знакового медиума». Он дает возможность попасть в «непредметный мир смысловых отношений» [Алефиренко 2010: 236-238].

В ментальной репрезентации языка многие ученые выделяют три уровня репрезентации:

- 1) концептуальный;
- 2) формальный;
- 3) символический.

Таким образом, в сознании человека язык представлен тремя различными по сложности уровнями.

Максимально сложным уровнем является символическая репрезентация, которую И. Овчинникова определяет как «представление о соотношении между языковой формой и тем реальным объектом, который

при ее помощи говорящий стремится описать (в лингвистике такой реальный объект называют референтом)». Таким образом, «сформированная символическая репрезентация «позволяет» носителю языка оценить форму, избранную говорящим для реализации своего коммуникативного намерения». Необходимость символической репрезентации обусловлена тем, что она необходима для анализа «языковой ткани художественного текста» [Овчинникова 2005].

Собственно, сама символическая репрезентация, по мнению Ф. Джонсон-Лэрд, основывается на ментальном языке, словарный состав которого сопоставим по своему объему «со словарем естественного языка» [1988: 235].

Символизация, согласно «Большому толковому словарю русского языка» С.А. Кузнецова, представляет собой «изображение, обозначение чего-либо при помощи символов» [2000: 1185]. Знак превращается в символ тогда, когда получает способность «репрезентировать объект в его реальном отсутствии и когда операции с реальным объектом заменяются операциями с репрезентативной формой» [Черепанов 2012: 205]. Собственно, даже человеческое самосознание невозможно представить без символической репрезентации, ведь именно благодаря последней, как считает С. Лангер, «мышление может продолжаться» [2000: 41]. Следовательно, раз человеческое познание символично само по себе, то и мир человека постепенно трансформируется в «мир лингвистических символов, а сам человек – в языковую личность» [Асмолов 2002: 379].

При генерализации (замене частного общим) символа любой вид познания – это символ, а при мистической – весь мир и есть миф и символ. Последняя генерализация связывает символ с такими противоположностями как высшее и низшее, относящееся к миру людей и божественное etc. Например, А.Ф. Лосев утверждает, что: «Мифология не религия, не мораль и не фантастика. Это воплощенная действительность» [Лосев 2001: 54].

В «составе» символа выделяют два взаимовлияющих смысловых уровня, поэтому многие ученые рассматривают и две стороны символической репрезентации:

- 1) означающее и означаемое (Н.Д. Арутюнова, Ж. Лакан,);
- 2) символизирующее и символизируемое (П.А. Флоренский);
- 3) морфему и метаморфему (К.А. Свасьян);
- 4) план выражения и план содержания (Ю.М. Лотман)

Из-за того, что рассматриваются две стороны символической репрезентации, где смысл одной стороны переносится на другую, появляется вопрос о существовании семиотической связи между ними. Именно поэтому в науке складывается представление об «семиотической триаде» «репрезентамен – интерпретанта – объект», которую выделяет Ч. Пирс, и об «семиотическом треугольнике» «знак - значение – предмет», который вычленяет Г. Фреге [Цит. по: Черепанов 2011: 142].

По мнению Ч. Пирса, представляется возможным понять знак только через соотношение одного знака к другим. Р. Якобсон, развивающий идею о семиотических структурах, считает, что они получают смысловое наполнение в: 1) «отношении к референту (вещи)»; 2) в составе «логических операций»; 3) в конкретном «смысловом контексте». Следовательно, раз речь идет об установлении отношений между знаками и реальностью и об отношениях между «знаками и знаками», то представляется возможным выделить соответственно экстралингвистическую семантику и лингвистическую семантику [Цит. по: Черепанов 2011: 143].

Означающее и означаемое символа должны быть в некоторой степени идентичны друг другу (в противном случае невозможна репрезентативная связь между ними), и, в то же время, они между ними должны быть некоторые структурные отличия (иначе репрезентация может превратиться в тавтологию). Благодаря идее становится возможным возникновение репрезентативной связи между означающим и означаемым. Сама же идея, в данном случае, должна являть собой «единство предмета в инобытии», иначе

говоря, «идеальное единство», которое определяет «предмет независимо от того, каким образом он выражается и является» в сознании человека.

Структура символической репрезентации, по мнению И.В. Черепанова, включает:

- 1) субъект;
- 2) символ;
- 3) представление;
- 4) объект [Черепанов 2011: 144].

Символ вследствие субъективной интерпретации создает представление, определяющее конкретный объект. Из-за этого в структуре символа можно выделить три основных составляющих: обозначение, денотация и коннотация. Как считает С. Лангер, характерная черта символической репрезентации состоит в том, что «для каждого денотата имеется своя коннотация» [Лангер 2000: 62].

А.Ф. Лосев вычленяет основные акты, без которых невозможно представить символическую репрезентацию:

- 1) тетический (или акт «полагания»), благодаря которому возникает совокупность необходимых для предложения понятий и «возможность самого предложения», иначе говоря, здесь не имеет значения соответствует или не соответствует означаемый предмет действительности;
- 2) объективирующий (создает «отнесенность символа к реальности»);
- 3) интенциональный акт (или «направленность») скрепляет «факт существования предмета», но ничего не сообщает о его смысле;
- 4) нозматический («мысль о предмете) создает «в предмете его означаемую предметность»;
- 5) нозитический («мышление») – «акт обозначающей мысли, который конкретизируется в нозматическом акте;
- 6) сигнификативный – акт полноценного обозначения;
- 7) семиотический – «акт полагания самого символа»;

8) семантический – «недифференцированный акт символизации», содержащий в себе все акты, которые нужны для получения символа; сам этот акт есть значащее) [Лосев 1995: 31-38].

§ 2. Многоплановость понятия художественной картины мира

Впервые термин «картина мира» был предложен в 1914 году Г. Герцем, который видел в нем «совокупность внутренних образов внешних предметов» [Цит. по: Аюпова 2012: 30].

По мнению многих современных ученых (Н.Д. Арутюнова, В.В. Ильин, С.М. Богатова) каждому естественному языку свойственно характерное именно для него членение окружающего мира, иначе говоря, каждый такой язык «имеет свой специфичный способ концептуализации». Следовательно, основой естественного языка является определенная модель, или картина мира (образ мира), а говорящий человек «организовывает содержание высказывания в соответствии с этой моделью» [Богатова 2006: 11].

Картина мира любого человека включает в себя национальный и субъективный компоненты. Последний указывает на наличие индивидуально-авторской, или художественной, картины мира. Кроме того, художественная картина мира, как считает Н.П. Скурту, является частью картины мира «как главный связующий элемент всех ее частей». При ее отсутствии было бы невозможно составить наглядное представление об окружающем мире [Цит. по: Аюпова 2012: 65].

В лингвистике встречается довольно много терминов, которые используют для номинации картины мира писателя. К ним относятся художественная картина мира (также называемая художественным миром автора художественного текста) и индивидуально-авторская картина мира.

Впервые термин «художественная картина мира» был предложен Б.С. Мейлахом, который считает, что художественная картина мира есть «воссоздаваемое всеми видами искусства синтетическое панорамное представление» об определенной действительности «пространственно-

временных диапазонов» [Цит. по: Аюпова 2012: 66]. По справедливому утверждению С.М. Богатовой, данный термин акцентирует «идеальность» и «целостность» содержания, которое стоит за этим термином. Само же определение «художественная» здесь связывает «соотнесенность данной картины мира с некой творческой концепцией» [Богатова 2006: 17].

С точки зрения Н.А. Кузьминой художественная картина мира – это «поэтическая альтернатива» физическому миру, «образ мира», который создается в сознании автора текста «как результат его духовной активности». Выделяя специфические черты художественной картины мира, многие исследователи указывают на то, что она является составной частью общеязыковой картины мира в той степени, «в какой творческое сознание является частью общенародного сознания». Мера совпадения разнится в зависимости от «творческой манеры» писателя [Цит. по: Рожков 2014: 21].

Художественную картину мира часто рассматривают как особую форму мировидения, своего рода вариацию действительному, физическому миру. Являет собой образ мира, который формируется в сознании писателя «как результат его духовной активности» [Богатова 2006: 8].

Представляя собой многокомпонентное явление, художественная картина мира обладает сложной структурой, которая включает в себя коммуникативное, смысловое и прагматическое измерения. Так Л.В. Миллер считает, что художественная картина мира являет собой пространство, которое содержит в себе три измерения: «семантическое», содержащее концептуализированные знания и смыслы; «прагматическое», где проходит процесс концептуализации оценки, интенции и эмоциональной реакции; «коммуникативное», являющееся сферой особого типа концептуализации – «художественной коммуникации» [Цит. по: Аюпова 2012: 70].

Воплощение художественной картины мира в тексте художественного произведения происходит согласно с «авторскими интенциями», которые можно определить «творческими задачами автора». В том случае, если текст произведения не дает определенного, однозначного ответа, то «он ведет

диалог или полилог с читателем» при помощи полифонии, или голосов, ни один из которых не превалирует над остальными [Рожков 2014: 20].

Большое количество «художественных мировидений» создается благодаря тому, что «эстетическая система» того или иного художественного текста «конструирует особую художественную реальность». Исходя из вышесказанного, кажется правомерным утверждение, что любое литературное произведение содержит художественную картину мира и являет собой некий «кадр», фрагмент общей картины мира [Баймуратова 2009: 32].

По мнению А.О. Шубиной художественная картина мира представляет собой «концептуализированное художественное пространство», которое формируется «когнитивными элементами», или концептами, существующими в сознании человека или в «коллективном бессознательном», поэтому «анализ литературного творчества» дает возможность подробно рассмотреть концептосферу писателя и, исходя из этого, «лучше понять концептосферу того народа, представителем которого выступает» этот писатель. [Шубина 2009: 97].

Поэтому текст художественного произведения становится своего рода вариантом концептуализации мира, исключительный «по своему характеру», ведь писатель представляет в нем свой «личный опыт», опираясь на собственное мировоззрение. Концепты, находящиеся в художественном произведении, представляют собою знания о мире и, таким образом, влияют «на национальную культуру». Художественная картина мира (или индивидуально-авторская картина мира) обычно представляется при помощи так называемых «ключевых слов», благодаря которым формируются «внутритекстовые и межтекстовые ассоциативные поля» [Хартикова 2017: 172].

Следовательно, можно сделать вывод, что художественная картина мира есть совокупность, состоящая из элементов национального образа мира

и авторских представлений, а художественный текст есть авторский вариант концептуализации данного произведения.

Таким образом, в ходе рассмотрения теоретического материала первой главы, мы пришли к выводу, что термин «концепт» является одним из ключевых понятий в научной парадигме современной лингвистики. Его содержание может варьироваться в концепциях разных научных школ и ученых.

Чаще всего данным термином оперируют два ключевых направления языкознания: лингвокультурология и когнитивная лингвистика. Каждое направление трактует этот термин основываясь на задачах, которые ставятся перед ними. Поэтому в современные ученые различают когнитивный и лингвокультурологический концепты.

Художественные концепты являются основными единицами, с помощью которых становится возможным наиболее точно воссоздать картину мира определенного писателя. Неопределенность их возможностей и индивидуальность относят к числу основных особенностей художественных концептов.

Что же касается языковой репрезентации художественных концептов, то она необходима для улучшения понимания смысла художественного текста и для понимания менталитета того или иного писателя.

Лингвистика представляет репрезентацию в виде конститутивной функции знака, которая задает знак. Сама репрезентация представляется как знаковый феномен.

В человеческом сознании язык представлен тремя различными по сложности уровнями. Наиболее сложным уровнем считается символическая репрезентация. Из-за рассмотрения двух сторон символической репрезентации, где смысл одной стороны переносится на другую, появляется возможность говорить о существовании семиотической связи между ними.

Для обозначения картины мира того или иного писателя в лингвистике используется довольно много терминов. В их число входят такие понятия,

как художественная картина мира (также называемая художественным миром автора художественного текста) и индивидуально-авторская картина мира.

Сама же художественная картина мира является совокупностью, которая состоит из элементов национального образа мира и представлений писателя, а художественный текст есть авторский вариант концептуализации конкретного художественного текста.

Глава II. СПЕЦИФИКА СИМВОЛИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КЛЮЧЕВЫХ КОНЦЕПТОВ НА ПРИМЕРЕ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ В.М. ГАРШИНА

§ 1. Символы войны и смерти в военных рассказах В.М. Гаршина

В.М. Гаршин принадлежит к числу новаторов в русском реализме XIX в. Жанр философско-психологического рассказа занимал основное место в его творчестве. Этот вид малой прозы предстает в произведениях Гаршина как средоточие волнующих человечество проблем, выявляющих степень самостоятельности выбора человека, поставленного перед нравственным выбором. Особенно ярко данный жанр представлен в антивоенных рассказах писателя, главные герои которых готовы противостоять злу, несмотря на собственную слабость, нести ответственность за свои действия, оставаться людьми даже находясь в «дикой, нечеловеческой свалке» боя.

Представляется, что, выражаясь словами К.Г. Юнга «художественное произведение, которое мы собираемся проанализировать» [Юнг 1996: 25–26], наполнено символами, которые оказывают огромное влияние на его идейно-тематическое содержание.

Г.Н. Храповицкая в статье «Символ и символическое искусство» отмечает, что символы, занимавшие особое место в искусстве и литературе

Античности, Средних веков и в эпоху Романтизма, и на этапе реализма никуда не исчезли [Храповицкая 2008: 222].

Образы, создаваемые Гаршиным в его произведениях, часто приобретают характер аллегорий и символов. Так, в рассказе «Четыре дня», на глазах у главного героя разлагается труп убитого им феллаха:

«Да, он был ужасен. Его волосы начали выпадать. Его кожа, черная от природы, *побледнела и пожелтела*; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухом. Там *копошились черви*. Ноги, затянутые в штиблеты, раздулись и между крючками штиблет вылезли огромные пузыри. И весь он раздулся горою» (Гаршин 1981: 12).

В образе мертвого человека перед читателем встает настоящий апофеоз войны, безжалостной и уродливой. Не исключено, что данный символ был навеян Гаршину на выставке молодого и в то время еще не очень известного художника В.В. Верещагина, которая проходила еще до войны с Османской империей, в начале марта 1874 г. в Петербурге, в здании министерства внутренних дел [Бекедин 1988: 202]. В числе других картин там было выставлено полотно «Апофеоз войны», на котором изображена пирамида из человеческих черепов, лежащих посреди обожжённой желтой степи на фоне разрушенного города. Поэтому цвета, которые Гаршин избрал для описания мертвого феллаха, кажутся не случайными, ибо кожа несчастного «*побледнела и пожелтела*». *Бледный* (или даже *белый*) в данном случае выступает символом смерти, ведь сквозь лопнувшую кожу мертвеца уже проглядывает страшная и вечная костяная улыбка войны. *Желтый* же во многих культурах трактуется как цвет предательства, ревности, трусости и лжи – самых низменных и ужасных проявлений темной стороны человеческой природы, которые становятся особенно заметны именно во время боевых действий [Андреев 2004: 485].

В рассказе «Трус» особое символическое значение принимают *черный* и *белый* цвета. Обычно выступающие антиподами друг друга, в этом рассказе они заодно. *Черный* – символ смерти, хаоса, мрака, ночи, траура [Андреев

2004: 159], здесь становится цветом ран, наносимых или *белой* плоти бумаги или бархатом расстилающихся по *белой* коже умирающего Кузьмы:

«Все новые битвы, новые смерти и страдания. Прочитав газету, я не в состоянии ни за что взяться: в книге вместо букв - валящиеся ряды людей; перо кажется оружием, наносящим *белой* бумаге *черные раны*» (Гаршин 1981: 24).

«Начиная от шеи, на правой стороне, на пространстве ладони, грудь Кузьмы была *черна, как бархат*, слегка покрытый сизым налетом. Это была гангрена» (Гаршин 1981: 25).

Место гибели главного героя также выглядит очень графично: «Широкое *снежное поле*. *Белые* холмы окружают его, на них *белые*, же, заиндевевшие деревья. Небо пасмурно, низко; в воздухе чувствуется оттепель. Трещат ружья, слышатся частые удары пушечных выстрелов; *дым* покрывает один из холмов и медленно сползает с него на поле. Сквозь него *чернеет* движущаяся масса. Когда взглядишься в нее пристальнее, то видишь, что она состоит из отдельных *черных* точек» (Гаршин 1981: 35-36).

Белый снег превращается в саван для гибнущего от шальной пули «барина», а *черные* точки сами по себе несут гибель, ибо пули летят именно из их (снова!) *черной*, бесформенной массы, оставляя в *белой* коже своей жертвы *черную* дыру:

«Другая шальная пуля пробила ему над правым глазом огромное *черное отверстие*» (Гаршин 1981: 36).

В рассказе «Из воспоминаний рядового Иванова» уходящих на войну солдат провожает старое кладбище, на которое можно попасть после «покойной» смерти, вместо того чтобы остаться гнить в чужой, далекой земле. Полки на родине провожают дожди, которые, в данном случае, могут символизировать слезы, ведь большинству солдат не суждено вернуться домой.

Таким образом, символами смерти в антивоенной прозе В.М. Гаршина чаще всего выступает колоративная лексика, имеющая семантику черного, белого и, реже, желтого цветов.

§ 2. Область вербализации концептов «Смерть» и «Боль»

Традиционно ключевыми концептами называют те, которые выступают главными единицами картины мира, являются константой культуры и обладают значимостью, как для отдельной языковой личности, так и для лингвокультурного сообщества в целом [Маслова 2008: 5]. Смерть, равно как и боль, являются неотъемлемыми частями человеческого бытия. Именно поэтому для концептуального анализа символической репрезентации нами были выбраны концепты «Смерть» и «Боль».

В ходе исследования было проанализировано 5 рассказов В.М. Гаршина, а именно: «Четыре дня» (1877), «Очень коротенький роман» (1878), «Трус» (1879), «Денщик и офицер» (1880), «Из воспоминаний рядового Иванова» (1883). По замыслу автора они должны были составить книгу «Люди и война», призванную выразить его протест против бойни [Аношкина 2001: 508].

Анализ текстов рассказов показал наличие в нем структурированной концептосферы, включающей основной концептуальный пласт, в центре которого находится концепт «Смерть», дополняемый концептом «Боль (болезнь)», и концептуальную периферию, в которую можно включить концепт «Страх», присутствующий далеко не во всех рассказах. Рассмотрим основную концептуальную составляющую текстов рассказов и способы ее передачи.

Важную роль в репрезентации концептов в данных текстах играют их лексические значения, выражающие определенные признаки, способствующие образованию концептов «Смерть» и «Боль».

Так, в «Толковом словаре современного русского языка» С.И. Ожегова лексема «боль» имеет такие значения:

- 1) ощущение страдания;
- 2) приступ физического страдания.

Интересные данные представлены в «Словаре синонимов русского языка» З.Е. Александровой, где слово *боль* включено в синонимический ряд, доминантой которого выступает лексема печаль (то есть боль осознается прежде всего как чувство).

Следовательно, боль следует рассматривать как неприятное (нестерпимое, невыносимое) ощущение (чувство), физическое и нравственное страдание.

У лексемы «смерть» представлены данные значения:

- 1) прекращение жизнедеятельности организма;
- 2) конец, полное прекращение какой-либо деятельности;
- 3) очень, в высшей степени, очень много, ужас.

Таким образом, в ходе анализа военной прозы В.М. Гаршина было выявлено функционирование практически всех лексических значений данных лексем.

§ 3. Модель символической репрезентации концепта «Смерть»

Скрепляющий формально-семантическую и прагматическую организацию текста ядерный концепт «Смерть» репрезентируется в двух моделях:

- 1) «Смерть – смертельная болезнь / ранение»;
- 2) «Смерть – физическая сущность» (персонификация).

Главным средством репрезентации рассматриваемого концепта является лексика с семантикой смерти, которая выражается при помощи колоративной символики.

При изучении взаимосвязи психики и цвета в число центральных проблем входит проблема цветового символизма.

Количество цветовых символов не велико. Чаще всего в данном качестве используются «основные цвета», к которым относятся белый,

черный, красный, синий, зеленый, желтый и фиолетовый. В зависимости от культуры представленный список может варьироваться.

Обычно выделяют три основных типа цветовой символики:

1) цвет сам по себе (т.е. изолированно от других цветов и форм), отличающийся многозначностью и противоречивостью;

2) цветовое сочетание, содержащее два и большее число цветов, составляющих символическое целое, смысл которого не сводится к сумме значений отдельно взятых цветов;

3) соединение цвета и формы. «Символика цветных форм, причем, как абстрактных геометрических фигур (круг, квадрат, треугольник), так и конкретных физических предметов, например, символика драгоценных камней» [Базыма, 2005: 4].

Рассмотрим примеры передачи концептуальных моделей смерти:

- «Смерть – смертельная болезнь / ранение»

В текстах рассказов «Трус», «Четыре дня» смерть, представленная автором или как смертельная болезнь – гангрена, или как уже умерший человек, приобретает яркое цветовое выражение. Так, белый (или бледный) цвет, имеющий символически негативный аспект в смысле «смертельной бледности» [Биерманн, 1996: 26], вербализируя семантику гибели и умирания эксплицитно, становится предвестником гибели или разложения умершего:

- «наклонясь над *бедным* полутрупом, она поцеловала его»;
- «его кожа, черная от природы, *побледнела*» (Гаршин 1981: 12, 24).

Кроме того, неизбежность гибели или ее возможность рисуется автором при помощи контрастных цветовых сочетаний – наряду с белым употребляется черный цвет, обычно являющийся контрастным антиподом первого. Однако здесь он также символизирует смерть: на фоне белых простыней «грудь Кузьмы была *черна, как бархат*, слегка покрытый сизым налетом» (Гаршин 1981: 25); «шальная пуля пробила ему над правым глазом огромное *черное* отверстие» (Гаршин 1981: 36).

При имплицитном выражении семантики смерти Гаршин обычно использует лексемы «снег», «метель», «холод», которые в той или иной степени связаны с цветовым значением прилагательного белый. Снег и метель становятся здесь символами неустроенности и белого савана - символа смерти, например:

- «широкое *снежное поле боя*»;

- «гудит и завывает ветер, бьет хлопьями *снега* в окно <...> они стоят вместе со всеми, но уже *мертвые*, и все деревенские тоже *мертвые*: оттого они так чудно и смеются. Идут они к нему, хватают его, но он вырывается и бежит по *сугробам*, спотыкаясь и падая» (Гаршин 1981: 45);

- «в огромных зеркальных стеклах отражается *метель, мрак*. Воет, стонет ветер над *ледяной пустыней* Невы. "Динг-данг! Динг-данг!" - раздаётся сквозь вихрь. Это куранты крепостного собора звонят, и каждый удар заунывного колокола совпадает со стуком моей *деревяшки* об обледенелые гранитные плиты и с ударами моего *больного сердца* о стенки его тесного помещения» (Гаршин 2015: 346).

В последнем примере на конечность человеческой жизни указывает еще и упоминания боя часов, сочетающегося с ударами сердца. Кроме того, метель выступает символом разрушения космического порядка бытия, т.е. привычного мироустройства, являясь еще и символом духовного распутья или тупика.

- «Смерть – физическая сущность» (персонификация)

Материальным воплощением смерти и ее неотъемлемым атрибутом в рассказах В.М. Гаршина выступают лексические единицы, в которых сема смерти присутствует как эксплицитно, так и имплицитно, однако устойчивая ассоциативная связь последних со смертью прочитывается. Например, в рассказе «Денщик и офицер» данная модель отчетливо просматривается в образах мертвых родственников-призраков Никиты и в образах вражеских солдат, нападающих на прапорщика Стебелькова, которых герои видят во сне:

- «Никита видит всю свою семью в толпе: и Иван, и жена, и тетка Парасковья, и ребятишки. И понимает он, что хотя они стоят вместе со всеми, но уже *мертвые*, и все деревенские тоже *мертвые*: оттого они так чудно и смеются»;

- «"Убьют!" - думает он. И страшный крик раздается со всех сторон; бегут на него *странные, уродливые и свирепые люди*, каких он никогда не видывал» (Гаршин 1981: 45).

Кроме того, кошмары снятся героям на *белом фоне снега*, «бьющего в окно», что позволяет автору сделать персонифицированность смерти очевидной. Так же образом-мертвецом по принципу апофеозности становится мертвый феллах из рассказа «Четыре дня». Гниющий труп становится воплощением смерти, преследующей каждого участника любой войны:

- «Его кожа, черная от природы, *побледнела и пожелтела*; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухом»;

- «Лица у него уже не было. Оно сползло с костей. Страшная *костяная* улыбка, вечная улыбка показалась мне такой отвратительной, такой ужасной, как никогда, хотя мне случалось не раз держать черепа в руках и препарировать целые головы» (Гаршин 1981: 12).

Здесь смерть воплощается ещё и с помощью колористической символики, в частности бледно-жёлтый цвет кожи и бело-жёлтый цвет костей выступают символами агрессии [Бидерманн, 1996: 86], предательства, ревности, трусости и лжи [Куклев, 1999: 158], этих вечных спутников смерти.

§ 4. Модель символической репрезентации концепта «Боль»

Неотделимым от смерти и практически всегда ей сопутствующим в антивоенной прозе В.М. Гаршина является концепт «Боль», который репрезентируется в схожих с концептом «Смерть» моделях:

- 1) «Боль – смертельная болезнь / ранение»;
- 2) «Боль – горе, мука, причиняемая душевными страданиями».

Данный концепт пока недостаточно хорошо изучен в лингвистическом аспекте. Это обусловлено сложной и противоречивой природой экзистенциального понятия, которое он выражает. Как отмечает автор работы «Концептуализация боли в русском языке: типологическая перспектива» [Тюкова 2010: 64], боль, с одной стороны, «является универсальным объектом человеческой перцепции: любой человек хотя бы раз в жизни испытывал боль». С другой стороны, боль – «индивидуальное и интроспективное ощущение, неотделимое от испытывающего его субъекта и исключающее какой бы то ни было доступ к нему других лиц. Единственным способом верификации боли является ее вербальное описание». Кроме того, имеющиеся методики реконструкции концептов не могут быть применены к концепту «боль»: «Так, боль не может быть объективизирована как запах или вкус, которые могут восприниматься разными экспертами одновременно. Но для выявления структуры концепта «Боль» и особенностей его лексической репрезентации в произведениях В.М. Гаршина следует использовать методику концептуального анализа [Попова 2003: 58].

Страдания души и тела представляются Гаршину одинаково ужасными. Когда иррациональная сущность подавляется рассудком, душевная боль перерождается в смерть. Почти во всех проанализированных нами рассказах боль инициируется двумя источниками: внутренним и внешним (например, болезнь Кузьмы Марьей Петровной воспринимается очень болезненно), но заявляет о себе как инородность, внешнее.

Рассмотрим примеры передачи концептуальных моделей смерти:

- «Боль – смертельная болезнь / ранение»

Особенно яркое выражение данная модель концепта «Боль» находит в рассказах «Четыре дня» и «Трус». В первом произведении главный герой испытывает сильную физическую боль от ран:

- «я не понимаю этой *боли*, потому что у меня в голове *туман*»;

- «ноги цепляются за землю, и каждое движение вызывает нестерпимую *боль*» (Гаршин 1981: 13).

В рассказе «Трус» данная модель концепта «Боль» выражается с помощью колористической символики, где черный цвет становится цветом ран (смертельных, приносящих страшные муки Кузьме и мгновенно убивающих главного героя произведения):

- «грудь Кузьмы была *черна*, как бархат, слегка покрытый сизым налетом»;

- «Трещат ружья, слышатся частые удары пушечных выстрелов; *дым* покрывает один из холмов и медленно сползает с него на поле. Сквозь него *чернеет* движущаяся масса. Когда взглядишься в нее пристальнее, то видишь, что она состоит из отдельных *черных* точек» (Гаршин 1981: 30, 36).

- «Боль – горе, мука, причиняемая душевными страданиями»

В рассказах «Трус» и «Очень коротенький роман» концепт «Боль» репрезентируется имплицитно и выражает, в первую очередь, душевные страдания героев. В первом произведении он репрезентируется при помощи белого (бледного) цвета:

- «Хоть я и до этого мало надеялся на выздоровление Кузьмы, но эти новые решительные признаки смерти заставили меня *побледнеть*»;

- «Ну, не выручим, умрет, - отвечал я ей так же тихо: - для всех нас, конечно, это большое *горе*, но нельзя же так убиваться: ведь вы эти дни на *мертвеца стали похожи*» (Гаршин 1981: 30, 32);

- «таково глупое, бедное человеческое сердце. Когда оно ранено, оно мечется навстречу каждому встречному и ищет облегчения. И не находит его» (Гаршин 1981: 82).

В произведении «Четыре дня» главный герой, кроме боли от ран, испытывает еще и угрызения совести, концепт репрезентируется эксплицитно:

- «Как он счастлив: он не слышит ничего, не чувствует *ни боли* от ран, ни смертельной тоски, ни жажды... <...> Я не хотел этого. Я не хотел зла никому» (Гаршин 1981: 14).

Таким образом, можно сделать вывод, что концепты «Смерть» и «Боль» особенно значимы для правильного восприятия антивоенной прозы В.М. Гаршина, являясь не только экзистенциальными, но и миромоделирующими. Темы смерти и боли означают апофеоз войны, обреченности и одиночества.

В ходе анализа специфики символической репрезентации ключевых концептов на примере военной прозы В.М. Гаршина во второй главе, мы пришли к выводу, что центральной темой антимилитаристских рассказов писателя стал внутренний мир его героев, окруженных мрачной действительностью войны. У В.М. Гаршина собственный взгляд на тяготы и лишения войны. Он осуждает бесчеловечную природу войны, ее жестокость и грязь. Писатель уделяет внимание и изображению процесса осознания персонажем бессмысленности массового убийства. Символы, включенные автором в эти произведения, создают атмосферу душевного смятения, ужаса и глубокого отвращения к войне во всех ее проявлениях.

Ключевые концепты военной прозы В.М. Гаршина становятся основными единицами картины мира, константами культуры. Жизнь человека неотделима от смерти и боли, поэтому анализ символической репрезентации концептов «Смерть» и «Боль» показал наличие в рассказах структурированной концептосферы. Особую роль в репрезентации данных концептов в этих произведениях играют их лексические значения, которые выражают признаки, способствующие образованию исследуемых концептов.

Ключевым средством репрезентации концептов «Смерть» и «Боль» является лексика с семантикой смерти, которая выражена в антимилитаристских произведениях писателя при помощи колоративной символики. Цветовой символизм считается входит в число основных проблем при рассмотрении взаимосвязи цвета и психики.

Совокупность всех цветowych символов ограничена, однако в художественных текстах В.М. Гаршина чаще всего в этом качестве используются белый, черный и желтый цвета.

Таким образом, в ходе анализа рассказов «Четыре дня», «Очень коротенький роман», «Трус», «Денщик и офицер», «Из воспоминаний рядового Иванова» мы пришли к выводу, что концепты «Смерть» и «Боль» особенно значимы для правильного восприятия антимилитаристской прозы В.М. Гаршина. Темы смерти и боли являют собой своеобразный апофеоз войны. Имплицитные и эксплицитные механизмы смыслообразования в авторском идиостиле «укладываются» в состав когнитивной модели, которая является основой замысла автора.

Глава III. ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КЛЮЧЕВЫХ КОНЦЕПТОВ ПРОЗЫ В АВТОРСКОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЕ В.М. ГАРШИНА

§ 1. Лексическая репрезентация концептов «Одиночество», «Горе», «Болезнь»

1.1. Область вербализации концептов «Одиночество», «Горе», «Болезнь»

Человеческие эмоции обладают сложной концептуальной структурой, или обладают концептуальным каркасом, а описание вербализации тех или иных эмоций делает возможным их когнитивное описание. Разные формы выражения знаний (концепт-образ, «сценарий проживания эмоционального состояния и выражения эмоционального отношения»), по мнению Ю.В. Крылова, взаимодействуют друг с другом, что позволяет говорить о том, что эмотивный концепт может описываться и как образ, и как сценарий проживаемого эмоционального состояния [Крылов 2007: 5].

Собственно, любую эмоцию можно описать при помощи концептуальной структуры, которая будет содержать в себе «все ситуации, связанные с этой эмоцией и ее бесчисленными оттенками», весь «экстраязыковой контекст» этой эмоции [Заяц 2006: 35]. Что же касается

эмотивных концептов «Одиночество» и «Горе», то они представляют собой своеобразные универсальные ментальные образы, которые отражаются в русском языке.

Как утверждает Н.С. Поздеева, менталитету русскоязычных людей присуще «четко выраженное представление об отъединенности» человека и «его единстве с другими» в качестве двух способов жизни [2012: 35].

Феномен одиночества получил всестороннее теоретическое и художественное обоснование и осмысление в трудах В.С. Соловьева, Е.Н. Трубецкой, И.А. Ильина. Философы трактовали его как «проблему духовного и культурного кризиса» индивида. Основопологающей причиной возникновения одиночества они считали отсутствие нравственного единства человечества и «утрату истинности смыслового содержания» данного понятия. В то же время, как отмечал Н.А. Бердяев, одиночество изначально не характерно для человечества, напротив, ему присущ коллективизм. Однако есть у одиночества и положительные стороны, ведь именно «через него рождается личность» [Цит. по: Подзолкова 2005: 45].

Болезнь в народном представлении – это то, что противостоит обычному, то есть здоровому состоянию человека и появляется независимо от его произволения. Как считает Н.Г. Архипова, болезнь есть «неуправляемое явление», которое обладает собственной волей. Она может проявляться самостоятельно, как отдельный объект [Архипова 2005].

Болезнь, равно как и одиночество и горе, являются неотъемлемыми частями человеческого бытия. Именно поэтому для концептуального анализа были выбраны концепты «Болезнь», «Горе» и «Одиночество».

В ходе исследования были проанализированы сказки «Attalea princeps», «Сказка о розе и жабе», а также рассказы «Медведи», «Красный цветок», «Художники» и «Ночь», где рассматриваемые концепты входят в состав структурированной концептосферы и занимают разные позиции: от доминирующих до периферийных.

Основной концептуальный пласт, в центре которого находится концепт «Болезнь», дополняется концептом «Одиночество», а концептуальная периферия включает в себя концепт «Горе», который встречается далеко не во всех рассматриваемых произведениях. Рассмотрим основную концептуальную составляющую представленных художественных текстов и способы ее передачи.

Обратимся к воплощениям концептов «Одиночество», «Болезнь» и «Горе», выбор которых обусловлен их высокой семантической плотностью в анализируемых произведениях В.М. Гаршина. Известно, что явления, которые особенно важны для сознания писателя, чаще всего выражаются в языке его произведений.

Особую роль в репрезентации концептов в представленных художественных текстах играют их лексические значения, которые выражают определенные признаки, способствующие образованию данных концептов.

Так, в «Толковом словаре современного русского языка» С.И. Ожегова лексема «болезнь» имеет значение: «расстройство здоровья, нарушение деятельности организма (перен.: трудности, возникающие при становлении, освоении чего-нибудь нового)» (Ожегов 1999: 55).

Данные, представленные в «Словаре синонимов русского языка» З.Е. Александровой, показывают что слово *болезнь* становится доминантой синонимического ряда: «болезнь, заболевание, недуг, немочь, хворь» (Александрова 1968: 47).

Таким образом, болезнь (почти так же как и боль) следует рассматривать как неприятное (нестерпимое, невыносимое) ощущение (чувство), физическое и нравственное страдание.

У лексемы «одиночество» представлено данное значение: «состояние одинокого человека», т.е. человека, которого можно назвать «одиноким»:

- 1) отделённый от других подобных, без других, себе подобных; без близких;

- 2) не имеющий семьи;
- 3) происходящий без других, в отсутствие других (Ожегов 1999: 445).

Лексема «горе» имеет такие значения:

- 1) скорбь, глубокая печаль;
- 2) то же, что несчастье;
- 3) в сочетании с другим существительным означает: плохой, неумелый (Ожегов 1999: 138).

Таким образом, эмотивный концепт «Горе» в когнитивной лингвистике можно описать как довольно сложное образование, которое состоит из понятийной, оценочной и образной сторон.

В ходе анализа сказок «Attalea princeps», «Сказка о розе и жабе», а также рассказов «Медведи», «Красный цветок», «Художники» и «Встреча» В.М. Гаршина было выявлено функционирование практически всех лексических значений данных лексем.

1.2. Модель лексической репрезентации концепта «Болезнь»

В концептосфере художественных текстов В.М. Гаршина концепт «Болезнь» выявляется в числе ключевых. Почти все герои его произведений больны той или иной болезнью, их душевные и нравственные силы обычно напряжены до предела. Болезнь в его произведениях чаще всего приводит к смерти. Модели сценариев болезней автор для выражения глубокого философского содержания. А.Г. Лошаков рассматривает в смысловой структуре концепта «Болезнь» смысловые пласты «*болезнь телесная*», т.е. «ощущение физической боли»; «*болезнь душевная*», иначе «ощущение душевной боли»; «*болезнь духовная*», или «ощущение духовного, нравственного страдания» [2008: 423]. Первый пласт может оказывать влияние на проявление последующих, физическая боль может влиять на появление душевной, а душевная на появление физической, например художник Рябинин переживает творческий кризис и истощение нервной

системы (болезнь духовная), но эти переживания приводят и к физическому страданию:

- «Голова *болит больше и больше*, туман наплывает на меня. Я засыпаю, просыпаюсь и снова засыпаю. И я не знаю, мертвая ли тишина вокруг меня или оглушительный шум, хаос звуков, необыкновенный, страшный для уха. <...>.Но сил нет» (Гаршин 2015: 89).

Концепт «Болезнь» репрезентируется в таких моделях:

- 1) «Болезнь – смертельное заболевание»;
- 2) «Болезнь – горе, мука, причиняемая душевными страданиями».

Рассмотрим примеры передачи концептуальных моделей болезни:

- «Болезнь – смертельное заболевание».

Данная модель концепта «Болезнь» находит особенно наглядное воплощение в «Сказке о розе и жабе». В этом произведении главный герой, маленький хозяин розы, неизлечимо болен и болезнь эта заканчивается для него смертью:

- «Он вдыхал в себя нежный [розы] запах и, счастливо улыбаясь, прошептал: “Ах, как хорошо...”. Потом его личико сделалось *серьезным и неподвижным, и он замолчал... навсегда*» (Гаршин 2015: 294).

Роза тоже умирает, ведь ее срезали, однако все ее переживания и душевные муки были не зря:

- «Роза, хотя и была срезана прежде, чем начала осыпаться, чувствовала, что ее срезали не даром» (Гаршин 2015: там же).

- «Болезнь – горе, мука, причиняемая душевными страданиями».

В рассказах «Красный цветок», «Ночь» и «Художники» концепт «Болезнь» репрезентируется имплицитно и эксплицитно и выражает, в первую очередь, душевные страдания персонажей, психическое расстройство, которое возникает у обоих героев из-за неприятия полной злодейственности, осознания собственного несовершенства и греховности. В первом произведении концепт репрезентируется при помощи включения лексем «болезнь», «больной» и «безумный», например:

- «с удвоенною *от болезни* силою он легко вырывался из рук нескольких сторожей» (Гаршин 2015: 174);

- «его снова волною охватывали впечатления; *больной мозг* не мог справиться с ними, и он снова был *безумным*» (Гаршин 2015: 179);

- «*безумные* мысли как-то совпали с этой операцией» (Гаршин 2015: 185);

-«*безумная* решимость увеличивалась» (Гаршин 2015: 187).

Психическое расстройство навсегда завладевает сознание несчастного героя, но для того, чтобы показать насколько ужасно все то, что происходит с больным, автор вводит в текст произведения оппозицию *болезнь – здоровье*:

- «он сознавал даже, что он болен»;

- «он ясно понимал свое положение и был как будто бы здоров» (Гаршин 2015: 179).

Герой рассказа «Ночь» страдает от духовного недуга, который приводит его к решению покончить с собой. Болезнь, как и во многих других произведениях В.М. Гаршина, не только обрекает человека на смерть, но и приводит к духовному очищению от зла и ненависти – этих главных врагов человечности и здоровья души. Концепт выражается имплицитно:

- «ноги *отказывались служить* ему; <...>, опустив горячую голову на руки, плакал как дитя. И долго тянулся этот *упадок сил*, но в нем уже *не было мученья*. *Смягчилась* <...> *злоба*; *слезы текли, облегчая*, <...> он не стал бы сдерживать этих *слез, уносивших с собой ненависть*».

В рассказе «Художники», как уже было упомянуто выше, болезненное состояние духа и нервное потрясение влияют на физическое состояние Рябина так, что недуг надолго завладевает художником:

- «Рябинин лежал в совершенном *беспамятстве* до самого вечера»;

- «если он *проболеет с месяц*, то не получит медали (Гаршин 2015: 90-91);

- «он спросил меня: намерен ли я конкурировать в будущем году, после того как теперь мне помешала *болезнь?*» (Гаршин 2015: 93).

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что концепт «Болезнь» особенно значим для правильного восприятия прозы В.М. Гаршина. Все смысловые пласты концепта «Болезнь» объединяет то, что они отражают идею несовершенства мира, в котором живет человек, и греховность самого человека. Болезни общества, отдаление от идеалов гуманизма – все это выражает целостность художественного мира В.М. Гаршина.

1.3. Модель лексической репрезентации концепта «Одиночество»

Концепт «Одиночество» репрезентируется в модели:

«Одиночество – отделение от других людей; отсутствие близких; непонимание окружающих».

В текстах сказки «Attalea princeps», а также рассказов «Художники» и «Ночь» одиночество, в котором В.М. Гаршин видит своего рода горе, муку из-за отдаления других или полного непонимания со стороны тех, кто дорого персонажам этих произведений. Именно поэтому дополнительные аспекты содержания концепта «Одиночество» помогает выделить рассмотрение эмоций, которые сопутствуют проявлению этого чувства. У В.М. Гаршина оно сопровождается, как правило, переживанием отрицательных эмоций (что сближает эмотивные концепты «Одиночество» и «Горе»).

Следовательно, к основным средством репрезентации данного концепта относится лексика с семантикой одиночества и лексика, обозначающая эмоции, которые, в свою очередь, выражают состояние одиночества.

Рассмотрим примеры передачи концептуальной модели одиночества:

- «Одиночество – отделение от других людей; отсутствие близких».

Русским народом одиночество противопоставляется единству (например, «Один в поле не воин», то есть успех в любом деле возможен только если силы многих будут объединены). Как указывает Н.С. Поздеева

«отрицательная оценка <...> явления одиночества» в народной культуре говорит о положительной «оценке единства человека с другими людьми» [2013: 102]. Однако для произведений В.М. Гаршина характерна романтическая оценка данного состояния, поэтому коннотация этого концепта является положительной.

Противопоставленность *герой – другие* (или *личность – толпа*) особенно заметна в сказке «Attalea princeps», где одинокую пальму другие растения не любят, напротив, завидуют ей, считают гордою и совсем не понимают ее страданий и ее стремления вырваться на волю. Здесь концепт актуализируется при помощи противоположенных по значению словосочетаний:

- «все были вместе, а она была одна»;
- «когда растения болтали между собою, Attalea всегда молчала, тосковала» (Гаршин 2015: 283).

Чувство тяжести сопровождает одиночество пальмы, потому что она острее других растений ощущает горечь от разлуки с родиной. С осознания этой своей обособленности от жаркой страны, места где она родилась и, от подобных ей пальм, начинается отчаянное стремление Attalea к бледному северному небу. Только на родине счастлив был бразильянец, который объехал «весь свет». Тоска от одиночества усугубляется и тем, что бразильянец упоминает настоящее, родное имя пальмы. Семантика обособленности от других выражается здесь и эксплицитно, и имплицитно:

- «А пальма осталась. Ей теперь стало еще *тяжелее*, хотя и до этого случая было *очень тяжело*. Она была *совсем одна*» (Гаршин 2015: там же).

Одинок и герой рассказа «Ночь». Обособленность от других, даже от собственного отца, преследует его с детства, где «*одинокий* ребенок и *одинокий* взрослый» противопоставлены и друг другу, и обществу, которое их окружает, и всему миру. Собственно, именно внутреннее одиночество, отрицание того, что в мире есть люди, которые страдают ничуть не меньше,

его «мучения в *одиночку*» (Гаршин 2015: 108, 110) и толкают Алексея Петровича на отчаянный шаг.

Традиционная для литературы романтизма проблема «личность и толпа» (также своеобразная оппозиция «одиночество – единство»), которая и в XX веке занимала центральное положение, раскрывается в рассказе «Художники». Одинокая фигура действительно очень талантливого художника Рябинина противопоставлена его окружению - толпе. Душевные муки этого персонажа, желание сделать свое творчество полезным для окружающих непонятны практически никому, даже его другу-художнику Дедову. Рябинин не может и не хочет служить только лишь «любопытству толпы», поэтому В.М. Гаршину, в данном случае, достаточно одной только строки, чтобы объективировать концепт «Одиночество», например:

- «и снова ходишь *одинокий среди толпы*» (Гаршин 2015: 79).

Таким образом, в процессе анализа прозаических произведений В.М. Гаршина удалось выяснить, что концепт «Одиночество» является неотъемлемой частью концептосферы этого писателя и реализуется схожими способами в данных художественных текстах, становится частью мировосприятия персонажей.

1.4. Модель лексической репрезентации концепта «Горе»

Неотделим от одиночества и болезни (физической или, что чаще, душевной) и практически всегда им сопутствует в прозе В.М. Гаршина концепт «Горе», который репрезентируется в схожих с концептом «Болезнь» моделях:

1. «Горе – скорбь, печаль от потери чего-, кого-либо»;
2. «Горе – мука, причиняемая душевными страданиями».

Как правило, процесс концептуализации данного концепта выражается в виде отрицательного эмоционального состояния. Представление эмотивного концепта «Горе» в прагматическом аспекте основывается на анализе синонимических и антонимических рядов.

Р.М. Валиева в диссертации «Репрезентация эмоциональных концептов "Радость", "Горе", "Страх" в русском языке: с элементами сопоставления с башкирским» выделяет три семантически продуктивных синонимических ряда, однако для данного анализа интерес представляет только первый. Данный синонимический ряд включает в себя лексемы *горе*, *горесть*, *горечь*, *скорбь*. Общим для них значением является «душевное страдание», которое может быть вызвано бедой, несчастьем или утратой кого-, чего-либо [2003: 69]. В рассматриваемых произведениях В.М. Гаршина основной лексемой для наименования душевного страдания можно назвать само слово *горе* (оно встречается почти во всех исследуемых художественных текстах).

Основным средством репрезентации концепта «Горе» становится лексика с семантикой горя. В анализируемых произведениях значительную часть от общего объема занимают средства эксплицитной вербализации семантики горя: *безотрадный, унылый, безобразная (картина), мрачный, измученный, упавший (голос), выстрадавший, страдальческий вопль, истощенные силы, мучить, страдание, мученье, нервы и кровь, слезы (плакать, рыдать), уныло*.

Не менее часто встречается оппозиция понятий *горе – счастье*, чью семантическую импликацию можно проследить через антонимию компонентов ее составляющих. Например, А.С. Гаврилова в «Словаре синонимов и антонимов современного русского языка» ставит в антонимичную пару именно лексемы *счастье и горе* [2014: 498], где счастье – это «благополучный, исключительно приятный, полный довольства и счастья», а горе – это «скорбь, глубокая печаль; невзгода, несчастье; огорчение, досада». Такое противопоставление позволяет автору увеличить эмоциональное воздействие на читателя, так как пропасть между желанным счастьем и имеющимся горем становится наглядной и очевидной. Так, в рассказе «Сигнал» В.М. Гаршин несколько раз в смежных предложениях вводит оппозицию *горе – счастье* (концепт «Горе» репрезентируется эксплицитно):

- «*Немало горя* пришлось ему с тех пор отведавать. <...>. Побывал Семен с женой и на Линии, и в Херсоне, и в Донщине; *нигде счастья не достали*» (Гаршин 2015: 270-271).

- «*Немало <...> я горя* на своем веку принял, а веку моего не бог весть сколько. *Не дал Бог счастья*. Уж кому какую *талан-судьбу* Господь даст, так уж и есть» (Гаршин 2015: 272-273).

Подобная же оппозиция встречается и в рассказе «Ночь», только в данном случае понятие горя выражается при помощи лексики *мученья*:

- «*мученья* сколько было! И когда *счастье* пришло, оно оказалось вовсе не счастьем» (Гаршин 2015: 105).

Страдания, причиняемые горем, у В.М. Гаршина чаще всего приводят к смерти (или ее подобию). Гибнут главные герои сказки «Attalea princeps» и рассказа «Ночь» и обречена на преждевременное увядание роза из «Сказки о розе и жабе». Однако, все страдания, через которые приходится пройти всем персонажам рассматриваемых произведений, благотворно воздействуют на их души. Довольно часто концепт репрезентируется при помощи лексем *слезы, плакать, рыдать*, а они, в свою очередь, соседствуют с молитвой, что также подтверждает положительное воздействие горя на внутренний мир героев. Все они плачут, их слезы становятся своеобразным духовным очищением, после которого жизнь уже не видится бесконечной юдолью страданий, и смерть уже не страшна, например, герой рассказа «Красный цветок» осознает свою обреченность на смерть (он почти уверен, что мак убьет его), но его мытарства, его горе ничто по сравнению с той великой целью, которую он преследует. Концепт «Горе» здесь выражается имплицитно, при помощи глагола «плакать»:

- «Он *плакал* и *молился* Богу в промежутках между проклятиями, обращенными к своему врагу» (Гаршин 2015: 185).

В «Сказке о жабе и розе» слезы также неотделимы от рассматриваемой эмоции:

- «утренняя роса оставила на них [на лепестках] несколько чистых, прозрачных *слезинок*. Роза точно *плакала*»;

- «Она [роза] не могла говорить; она могла только <...> разливать вокруг себя тонкий и свежий запах, и этот запах был ее словами, *слезами и молитвой*» (Гаршин 2015: 289).

Рассмотрим примеры передачи концептуальных моделей горя:

- «Горе – скорбь, печаль от потери чего-, кого-либо».

Данная модель репрезентации концепта «Горе» не очень продуктивна для анализируемых произведений В.М. Гаршина. Наиболее ярко она реализуется в рассказе «Медведи», где цыгане из-за закона, запрещавшего промысел ручными медведями, вынуждены убивать своих друзей и кормильцев. Концепт «Горе» репрезентируется имплицитно:

- «Убью я тебя сейчас, Потап. <...>. *Не хочу я мучить* тебя, не того ты заслужил, медведь мой старый, товарищ мой добрый» (Гаршин 2015: 201) – т.е. не хочу причинять тебе горе от боли.

Потеря друзей вызывает у цыган очень эмоциональную реакцию – для них это невыносимое горе:

- «*Вопль* раздался между цыганами; в толпе *многие плакали*; старик с *рыданием* бросил ружье о землю и бессильно повалился на него» (Гаршин 2015: 202).

- «Горе – мука, причиняемая душевными страданиями»

Концепту «Горе» в художественных текстах В.М. Гаршина свойственны весьма экспрессивные способы репрезентации. Это может быть звуковое выражение (крики, вопли, жалобы), психосоматическая реакция человеческого тела (вздохи, слезы), физиологические проявления (бледность, нездоровый, измученный вид). Как правило, для такого выражения используются слова, репрезентирующие концепт эксплицитно, например, в рассказах «Художники» и «Красный цветок» нет лексемы *горе*, однако персонажи переживают это чувство:

- «теперь он меня *не мучает*, нет» (Гаршин 2015: 92), то есть не причиняет мне горя;

- «подойдет к моей пережитой, *выстраданной*, дорогой картине, писанной <...> *нервами и кровью*» (Гаршин 2015: 79), выстраданное, иначе говоря, «пронесенное» через множество скорбей;

- «ходит *мрачный* и ни с кем не заговаривает» (Гаршин 2015: 81) – слово *мрачный* здесь эквивалентно слову *грустный*;

- «прочтут в измученных глазах, *страдальчески* смотрящих с полотна, *вопл*, вложенный мною в них» (Гаршин 2015: 87);

- «голос *его дрожал*, на глазах *выступили слезы*» (Гаршин 2015: 183);

- «о вы, *мучимые* раньше меня! Вас молю, избавьте» (Гаршин 2015: 175).

Наиболее яркое воплощение концепт «Горе» получает в рассказе «Ночь». Главный герой произведения видит мир, людей, которые его окружают, в чрезвычайно мрачном свете: «он вспомнил ряд *безобразных и мрачных* картин, действующим лицом которых был сам». Даже ход времени видится ему песней «*безотрадной и унылой*», однако, в то же время, от последнего, решительного поступка его отвращают воспоминания о чужом горе (концепт репрезентируется эксплицитно):

- «он вспомнил *горе и страдание*, какое довелось ему видеть в жизни, настоящее житейское *горе*, <...> и понял, что ему нужно идти туда, в это *горе*, взять на свою долю часть его, и только тогда в душе его настанет мир» (Гаршин 2015: 110).

Таким образом, можно сделать вывод, что концепт «Горе» в рассмотренных рассказах получает довольно насыщенную эксплицитную и имплицитную лексическую объективацию.

§ 2. Лексическая репрезентация концептов «Свобода» и «Борьба»

2.1. Область вербализации концептов «Свобода» и «Борьба»

Темы свободы и борьбы, характерные для русской литературы начала XIX века. Особенно яркое воплощение они нашли в творчестве поэтов А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Однако и в прозаических художественных текстах авторов второй половины девятнадцатого столетия они встречаются довольно часто. К борьбе за свободу, общественную и индивидуальную, призывает и В.М. Гаршин. Писатель одобряет деятельную борьбу со всем, что становится воплощением зла и порока, однако не видит способа, который бы привел к однозначному и положительному результату. Например, в рассказе «Встреча» автор только констатирует наличие казнокрадства и его отрицательное воздействие на человеческую совесть и на развитие целой страны. Инженер Кудряшев, уважаемый окружающими человек, оказывается вором, который ничуть не стыдится способа, которым зарабатывает на безбедную жизнь. Подобным персонажам, лишенным всяческого представления о морали, противостоят герои, предпринимающие активные попытки бороться за свободу от зла.

Особенно близок к слову *свобода* его лексико-семантический вариант *воля*. Некоторые ученые разделяют концепты «Свобода» и «Воля», однако чаще всего они характеризуются как единый концепт [Злобин 2007: 56].

В.Я. Тихонова в диссертации «Концепт “борьба” в русской языковой картине мира» указывает на то, что в XVIII-XIX веках у глагола *бороться* основным значением было «состязаться в борьбе; драться». Возникает и новое для того времени второе значение «перен. столкновение, противоборство», и в это же время развивается «его оттенок» «о чувствах, желаниях и т.п.» [Тихонова 2005: 187].

Анализ художественных текстов показал наличие в них структурированной концептосферы, которая включает основной концептуальный пласт, в центре которого находится концепт

«Воля»/«Свобода», дополняемый концептом «Борьба». Рассмотрим основную концептуальную составляющую текстов рассказов и способы ее передачи.

Важную роль в репрезентации концептов в данных текстах играют их лексические значения, которые выражают определенные признаки, способствующие образованию концептов «Воля»/«Свобода» и «Борьба».

В «Большом толковом словаре русского языка» С.А. Кузнецова лексема «борьба» имеет такие значения:

- 1) бороться;
- 2) о тяжёлых условиях жизни, взаимоотношениях людей в обществе, при которых каждый стремится оказаться в более благоприятных условиях (Кузнецов, 2000: 92).

Лексема «воля» имеет такие значения:

- 1) способность осуществлять свои желания, поставленные перед собой цели;
- 2) сознательное стремление к осуществлению чего-либо;
- 3) пожелание, требование;
- 4) власть, возможность распоряжаться (Ожегов 1999: 96).

У лексем «свобода» представлены данные значения:

- 1) в философии: возможность проявления субъектом своей воли на основе осознания законов развития природы и общества;
- 2) отсутствие стеснений и ограничений, связывающих общественно-политическую жизнь и деятельность какого-либо класса, всего общества или его членов;
- 3) вообще – отсутствие каких-либо ограничений, стеснений в чем-либо; состояние того, кто не находится в заключении, в неволе (Ожегов 1999: 704).

В ходе анализа прозы В.М. Гаршина было выявлено функционирование практически всех лексических значений данных лексем.

2.2. Модель лексической репрезентации концепта «Борьба»

Концепт «Борьба» относится к константным, ключевым концептам русской лингвокультуры. Собственно, по мнению В.Я. Тихоновой для нашего народа борьба является «естественным состоянием» из-за «антиномичности его характера: борьбы с собой – в первую очередь» [2005: 189].

1) «Борьба – стремление к осуществлению задуманного»;

2) «Борьба – тяжёлые условия жизни, взаимоотношения людей в обществе, при которых каждый стремится оказаться в более благоприятных условиях».

Рассмотрим примеры передачи концептуальных моделей борьбы:

- «Борьба – стремление к осуществлению задуманного»

Данная модель концепта «Борьба» находит особенно убедительно проявляется в рассказе «Красный цветок», так как главный герой произведения планомерно продвигается к осуществлению вожденной цели – уничтожению на клумбе у больницы всех красных цветов, которые, в свою очередь, символизируют все зло мира. Ради осуществления великой цели персонажу не жалко даже собственную жизнь, ведь предприятие его очень масштабно и, в случае успеха, должно улучшить жизнь всех людей на земле (концепт репрезентируется эксплицитно и имплицитно, при помощи лексем с семантикой борьбы, устремленности к определенной цели):

- «чтобы *исполнить* дело, смутно представлявшееся ему *гигантским предприятием*, направленным к уничтожению зла на земле» (Гаршин 2015: 179-180);

- «сам он погибнет, умрет, но умрет как честный *боец* и как первый *боец* человечества, потому что до сих пор никто не осмеливался *бороться разом со всем злом мира*»;

- «он лежал, *изнемогая в <...> борьбе*» (Гаршин 2015: 184).

Борется за возможность видеть небо, а не стеклянный потолок оранжереи, и пальма из рассказа «Attalea priceps». Сознательное увеличение

в росте и есть своеобразная борьба пальмы с действительностью за право выйти на свободу. Концепт «Борьба» реализуется в том числе и при помощи лексем «расти, пробивать»:

- «вы *пробьете* ее и выйдете на божий свет» (Гаршин 2015: 285);
- «она *росла*, тратя все соки только на то, чтобы вытянуться <...>. Она *напрягала все силы*»;
- «маленькая травка следила за *борьбой*» (Гаршин 2015: 286).
 - «Борьба - тяжёлые условия жизни, взаимоотношения людей в обществе, при которых каждый стремится оказаться в более благоприятных условиях».

Хочет оказаться в более выгодных условиях и герой рассказа «Встреча», который не испытывает угрызений совести из-за казнокрадства. Концепт представляется имплицитно, при помощи аллегории: «хищная рыба уже готова была схватить ее [маленькую рыбку] как вдруг другая, подскочив сбоку, *перехватила добычу* рыбка: исчезла в ее пасти. *Преследовательница* остановилась в недоумении, а *похитительница* скрылась в темный угол».

Здесь борьба идет уже не из-за высоких идеалов и не ради желанной и светлой цели, напротив, интересы инженера Кудряшева сосредоточены исключительно на борьбе за большую часть средств, которые государство исправно выделяет каждый год на строительство мола, который существует только на чертежах.

Таким образом, концепты «Борьба» и «Свобода» взаимовлияют друг на друга. Темы борьбы и стремления к волевому выходу из сложившейся ситуации становятся своего рода образами свободы и лучшей жизни.

2.3. Модель лексической репрезентации концепта «Свобода»

Максимально близким по значению для слова «свобода» является лексема «воля» (они образуют смысловую пару) и, как указывает А.С. Солохина, данные слова есть «имена одного концепта», только под свободой понимается «возможность делать, что хочешь, в определенных

рамках», а под волей подразумевается «неограниченная свобода действий в неограниченном широком пространстве» [Цит. по: Ардашева 2011: 14].

Концепт «Свобода» репрезентируется в моделях:

1) «Свобода – способность осуществлять свои желания, поступать так, как хочется»;

2) «Свобода – нахождение не в заключении, не взаперти».

Рассмотрим примеры передачи концептуальных моделей свобода:

- «Свобода – способность осуществлять свои желания, поступать так, как хочется»

Один из главных персонажей рассказа «Художники», пейзажист Дедов, после получения наследства от тетки наконец обретает возможность заниматься любимым делом, то есть становится свободным:

- «Я свободен, я художник!» (Гаршин 2015: 76).

Свобода для него – это возможность посвятить себя труду, который приносит радость, соответствует призванию и умениям.

- «Свобода – нахождение не в заключении, не взаперти»

В сказке «Attalea plicata» все растения заточены в тюрьму-оранжерею, а для того, чтобы ярче показать отрицательную коннотацию несвободы, вводится оппозиция понятий *свобода – заключение (или воля – тюрьма)*, семантическая импликация которой легко проследить благодаря антонимии компонентов ее составляющих, например:

- «может показаться раем и эта *тюрьма* после жалкого существования, которое они вели на *воле*» (Гаршин 2015: 283).

В этом произведении автор создает образ тюрьмы, из которой растения не могут вырваться. «Паутина железных рам» превращается в самые настоящие решетки, сквозь которые обитателям оранжереи виден лишь клочок холодного северного неба:

- «Сквозь толстые прозрачные стекла виднелись *заключенные* растения. Несмотря на величину оранжереи, им *было в ней тесно*. Корни переплелись между собою и *отнимали друг у друга влагу и пищу*. <...>.Для растений

нужен был широкий *простор, родной край и свобода*. <...>. Как ни прозрачна *стеклянная крыша*, но она не *ясное небо*. <...>. Но в *оранжерее воздух был неподвижен*» (Гаршин 2015: 281);

- «Она [маленькая травка] не знала южной природы, но тоже любила *воздух и свободу*. *Оранжерей* и для нее была *тюрьмой*» (Гаршин 2015: 285).

В «Сказке о розе и жабе» роза оказывается бессильна перед нависшей над ней опасностью именно потому, что прикована к своему стебельку:

- «зачем она была *прикреплена* к своему стебельку? *Вольные* птички <...> перепрыгивали и перелетали с ветки на ветку<...>Бабочки тоже были *свободны*. Роза не знала, что жабы подстерегают иногда и бабочек» (Гаршин 2015: 292).

Таким образом, концепт «Свобода» в произведениях В.М. Гаршина являет собой индивидуально-авторское представление о понятиях свобода и воля. Закономерной видится и актуализация этого концепта в художественной картине мира автора, ведь многие герои рассматриваемых произведений предпринимают попытки бороться за волю и свободу, что сближает концепты «Свобода» и «Борба» - они практически всегда сопутствуют друг другу.

§ 3. Методические рекомендации по использованию рассказов В.М.

Гаршина на внеурочных занятиях по русскому языку

В современном обществе в условиях процессов интеграции увеличивается потребность в воспитании личности, которая будет обладать национальной идентичностью, однако при этом способная к межкультурному диалогу, иначе говоря, личность, обладающая концептуальным мировоззрением. Формирование подобной личности становится возможным если школьники имеют представление о художественной картине мира, которая представлена в литературных произведениях.

Методикой преподавания русского языка пока не определен инструментарий и не выработана методология, при помощи которых можно

было бы реализовать потенциал концептов при изучении художественных произведений и включить их в анализ литературного текста на внеурочных занятиях по русскому языку.

Концептологический инструментарий, применяемый при анализе художественного текста, способствует развитию творческого мышления, формированию разносторонней личности юного читателя. По мнению А.М. Шуралёва, чья диссертация посвящена концептологическому аспекту анализа художественного текста, концептологический инструментарий:

- а) ликвидирует «психологический дискомфорт отчуждения при вчитывании и вчувствовании» в новый художественный текст;
- б) «способствует развитию познавательного интереса» и способствует раскрытию «потребности в самовыражении и коммуникации»;
- в) способствует положительной «ориентации личностной рефлексии»;
- г) благодаря ему усвоение учебного материала при изучении русской литературы «в полиэтнических классах обучающимися с родным нерусским языком» значительно упрощается;
- д) последовательное и постоянное «ассоциативно-концептуальное взаимодействие» уже изученного материала с изучаемым «целенаправленно формирует, пополняет и развивает в сознании» школьников «совокупность эстетических и этических реакций», которые способствуют созданию «целостного представления об окружающем мире» и обеспечивают «интеграцию в систему национальной и мировой культур» [Шуралев 2013: 18].

Художественный текст, который отражает авторскую языковую картину мира, являет собой своего рода образ мира, облеченный в словесную оболочку. Особую же роль в создании образного строя произведения играют слова-образы (или художественные детали) и влияющие друг на друга индивидуальное мировоззрение автора, мировая и национальная культура. Взаимодействуя с ними, художественные детали получают возможность реализации своей концептуальной сущности. При таком взаимовлиянии понятие «ключевое слово» становится тождественно концепту, ведь оно

способно выразить «существенные элементы национальной культуры» [Шуралев 2010: 95]. Художественная деталь (часть, подробность), являясь особенно значимым «элементом художественного образа» [Николюкина 2001: 220]., способна выполнить ещё и роль «строительного материала» образной системы и сюжета художественного текста. Таким образом, она находится в «ассоциативных и концептуальных полях» и является составной частью «идейно-тематического содержания» литературного произведения. Являясь такого рода частью произведения, художественная деталь передает свойства понятия, символа и образа одной языковой единице, следовательно, реализует в «динамическом художественном пространстве концептуальное содержание». Последнее, как считает А.М. Шуралев, позволяет ей получить «дидактический интерес как учебной единицы» на внеурочных занятиях по русскому языку [Шуралев 2010: 311].

Базовые концепты способны выражать культурные архетипы, ведь насыщение языковой личности концептами способствует формированию мировоззрения человека, его картины мира, под которой мы, опираясь на определение И. Богатыревой, понимаем «результат познавательной деятельности человека», своеобразный «портрет мироздания», при помощи которого представляется возможность описать то, как устроен окружающий нас мир, какие законы им управляют, какое место в нем занимает человек и т.п. [Богатырева 2009: 3]. Именно этим определяется необходимость формирования в человеке правильного, целостного и глубокого представления о мире.

В число весьма эффективных способов формирования верного восприятия и полноценного анализа художественного произведения обучающимися входит и опора на ключевые для данного текста слова. Такого рода группы слов, которые можно выделить практически в любом литературном произведении, играют важную роль в композиционном построении текста, развитии образов героев, углублении тематического содержания. Обычно эти слова называют «ключевыми». На данном этапе

задача учителя – научить школьников находить в произведении ключевые слова, а также применить методические приемы выявления «концептуальной сущности ключевой лексики, экспликации культурного кода» художественного текста, а также «концептологического сопоставления темы, идеи, образной системы, ключевой лексики, эпизодов, деталей, мотивов разных произведений».

В своей диссертации «Концептологический аспект анализа художественного текста на уроках литературы» А.М. Шуралев предлагает концептологический подход, при помощи которого можно проанализировать практически любой художественный текст, ведь с его помощью можно реализовать основополагающие свойства и функции художественного концепта «как системообразующего компонента», обеспечивающего взаимосвязь ключевой лексики с разными текстовыми и внетекстовыми образованиями. В их число ученый включает идейно-тематическое, культурологическое, аксиологическое и интертекстуальное образования.

Методологические приемы при таком анализе текста выделяются такие:

- 1) поиск ключевых слов в художественном произведении;
- 2) определение «интертекстуальной взаимосвязи названия» произведения с ключевыми для него словами. Последние должны быть связаны с «концептуальной идеей названия»;
- 3) переход «скрытых смыслов художественных концептов», которые называются ключевыми словами;
- 4) рассмотрение контекстуальных «смысловых оттенков сквозного ключевого слова»;
- 5) синтез и объединение в систему ценностных смыслов в процессе перехода «когнитивных субстанций», которые составляют «концептуальное поле мотива»;
- б) выявление противоречий в «коллизиях произведения», а также «определение концептуального поля ключевых слов»;

7) поиск и нахождение ключевых слов, благодаря которым происходит построение «ассоциативного контекста» и построение «ассоциативного контекста», основанное на литературном, фольклорном, музыкальном, изобразительном, образном уровнях «вокруг этих слов» [Шуралев 2010: 154-155].

Для осмысления концептуальной сущности слов учителем может быть предложен алгоритм, разработанный А.М. Шуралевым:

- 1) «определение лексического значения слова по толковому словарю и выяснение происхождения слова по этимологическому словарю»;
- 2) формирование, собирание «ассоциативного поля слова»;
- 3) поиск паремий, в составе которых можно обнаружить рассматриваемое слово, определение фольклорного его толкования;
- 4) установление взаимосвязи персонажа и этого слова;
- 5) выявление «роли слова в идейно-тематическом содержании» художественного текста;
- 6) выявление «роли слова в изображении персонажа»;
- 7) выстраивание ассоциативного ряда с другими художественными текстами, где встречается данное ключевое слово;
- 8) сравнение «художественных смыслов» этого слова в разных художественных текстах [Шуралев 2010: 95].

Использование данного алгоритма предполагает его систематическое применение на внеурочных занятиях по русскому языку. Со временем, например, ассоциативное поле школьников может быть расширено за счет приобретения много более объемного читательского опыта. Исходя из вышесказанного, кажется вполне правомерным то, что произведения В.М. Гаршина могут быть органично встроены в этот алгоритм, ведь изучение его творчества начинается еще в начальной школе, а затем продолжается в средней. Кроме того, присутствие толстовской традиции в военной прозе писателя дает возможность расширить, например, ассоциативный ряд за счет рассмотрения в одной плоскости художественных

текстов Л.Н. Толстого («Севастопольские рассказы», «Война и мир») и произведений В.М. Гаршина (военная проза).

Рассмотрим особенности концептологического подхода к изучению прозы В.М. Гаршина на примере сказки «Attalea priceps».

Программа по литературе под редакцией В.Я. Коровиной (5 класс) [Коровина 2014: 12] и программа по литературе для школ с углубленным изучением данного предмета М.Б. Ладыгина (5 класс) [Ладыгин 2006: 21] предусматривают изучение сказки В.М. Гаршина «Attalea priceps». Это произведение было написано для взрослых, однако учителю вполне по силам сделать доступным для школьников его идейно-нравственное содержание, обратившись к нравственным и философским ценностям, а на внеурочных занятиях по русскому языку углубить эти знания при помощи приведенного выше алгоритма А.М. Шуралева [Харитоновна 2011: 34].

Как уже отмечалось выше, ключевые слова играют основную роль в концептологическом анализе художественного произведения, однако и среди них есть такие слова, которые несут большую смысловую нагрузку, повторяются чаще других и тем самым «реализуют функцию сквозного образа». Преподаватель должен показать учащимся эти слова, помочь осмыслить концептуальную сущность тех сквозных образов, что представлены в анализируемом произведении, а также механизмы их «взаимодействия с другими словами», благодаря которым автору удается в выстраивать «художественные образы и идейно-тематическое содержание произведения» [Шуралев 2010: 95].

Выделяют три основных признака, по которым можно найти ключевые слова, которые обусловлены концептуальной идеей:

- 1) частота употребления данных слов в произведении;
- 2) присутствие данных слов в ключевых фразах текста;
- 3) словообразование (синонимическое и однокоренное) от слов, которые присутствуют в названии произведения.

При изучении сказки В.М. Гаршина «Attalea princeps» концептологическое исследование может проходить таким образом. В этом произведении автор философски осмысляет мотив несвободы и стремления вырваться на волю, то есть обрести желанную свободу. Борьба смелой пальмы оказывается тщетной, однако она не смирилась с жизнью в тюрьме-оранжерее, напротив, она восстала против тех обстоятельств, в которых оказалась, сопротивлялась и все-таки смогла добиться того, к чему стремилась. Пусть ее ожидания и не оправдались, однако борьба и самоотверженность пальмы восхищают, становятся отличным примером для подражания.

Представленные эпизоды могут быть объединены концептами «Несвобода» и «Борьба» (здесь в число ключевых войдут такие слова, как: заключенные, тесно, железные рамы, беспорядок, будочка, напрягала силы, борьба, отнимали друг у друга влагу и пищу, гнулись и ломались, воздух неподвижен):

«Сквозь толстые прозрачные стекла виднелись *заключенные* растения. Несмотря на величину оранжереи, им было в ней *тесно*. Корни переплелись между собою и *отнимали друг у друга влагу и пищу*. Ветви дерев мешались с огромными листьями пальм, гнули и ломали их и сами, налегая на *железные рамы, гнулись и ломались*»;

«Но в оранжерее *воздух был неподвижен*» (Гаршин 1989: 62);

«Ботаническим садом управлял отличный ученый директор и *не допускал никакого беспорядка*, несмотря на то что большую часть своего времени проводил в занятиях с микроскопом в особой стеклянной *будочке*, устроенной в главной оранжерее» (Гаршин 1989: 63);

«Тогда она *напрягала все силы*. Рамы становились все ближе и ближе, и наконец молодой лист коснулся холодного стекла и *железа*»;

«Маленькая травка следила за *борьбой* и замирала от волнения» (Гаршин 1989: 66).

Концептологическое осмысление сквозного образа тюрьмы-оранжереи должно привести учеников к глубокому пониманию того, что все, кто нас окружает, чувствуют боль; всем очень трудно и тяжело, когда никто не понимает их устремлений; мечты и реальность могут сильно отличаться друг от друга, ведь не всегда человек получает именно то, к чему долго и планомерно стремится.

Название произведения тоже дает отсылку к концепту «Борьба», ведь в философском значении *principes* — это «основное правило, руководящее положение, в военном значении — первые ряды, передовая линия» [Федотов 2012]. Кроме того, само слово *principes* в переводе с латинского языка в первом значении означает «первый; главный, лучший», а во втором — «глава, предводитель» [Доровских 2012: 187]. Следовательно, образ борьбы проявляется уже в начале произведения: пальма становится своеобразным образом первым, главным и лучшим предводителем тех, кто борется за свою мечту, то есть, в данном случае, за свободу.

Следовательно, работа учеников-читателей по выявлению концептуальной сущности ключевых слов должна быть направлена на расширение и углубление постижения идейно-тематического содержания литературных произведений. Художественные концепты способствуют формированию мировоззрения и культуры мышления языковой личности ученика, так как благодаря им школьник может постигнуть систему ценностей изучаемого художественного текста.

Таким образом, в ходе анализа особенностей лексической репрезентации ключевых концептов прозы В.М. Гаршина в третьей главе, мы пришли к выводу, что исследование индивидуально-авторского компонента реализации концепта осуществляется, в том числе и при помощи анализа художественного произведения.

Концепты «Одиночество», «Горе», «Болезнь», «Свобода» и «Борьба» являются эстетически значимыми компонентами для исследуемых произведений В.М. Гаршина.

Значительную роль для прозаических произведений «Attalea princeps», «Художники» и «Ночь» играет оппозиция *главный герой – другие*, причем именно герои находятся в состоянии одиночества. Для концепта «Одиночество» здесь характерна положительная коннотация, ведь одиночество выделяет героя из толпы, делает его особенным.

Смысловые пласты концепта «Болезнь» выражают идею несовершенства мира, в котором живут герои произведений В.М. Гаршина, и порочности человеческой природы. Общество в исследуемых художественных текстах заражено бесчеловечностью и грубостью, далеко от идеалов гуманизма – все это позволяет говорить о присутствии целостной художественной картины мира автора.

Концепт «Горе» получает как отрицательную, так и положительную коннотацию, так как страдания, через которые приходится пройти персонажам, чаще всего приводят к духовному очищению, духовной разрядке, благотворно влияющей на будущее героя, на его духовный рост. Поэтому концепт получает довольно яркую эксплицитную и имплицитную лексическую объективацию.

Концепты «Одиночество», «Горе» и «Болезнь» вступают в корреляционную зависимость друг от друга, поэтому выражаются в текстах исследуемых произведений в схожих моделях.

Концепты «Борьба» и «Свобода» оказывают взаимное влияние друг на друга. Темы борьбы и стремления к волевому выходу из трудных и даже трагических жизненных перипетий становятся образами свободы, борьбы и стремления к лучшей жизни. Закономерной видится и актуализация этого концепта в художественной картине мира автора, ведь многие персонажи анализируемых произведений предпринимают попытки бороться за волю и свободу, что сближает концепты «Свобода» и «Борьба» - они практически всегда сопутствуют друг другу. Поэтому концепты «Свобода» и «Борьба» воплощают индивидуально-авторское представление автора о понятиях борьбы, свободы и воли.

Процессы интеграции увеличивают потребность в воспитании ученика, который будет обладать и национальной идентичностью, и будет способен вести межкультурный диалог. Возможность сформировать такого рода личность представляется возможной только в том случае, если ученики будут иметь представление о художественной картине мира, которая представлена в литературных произведениях. Именно поэтому использование концептологического инструментария, которым оперируют для анализа художественного текста, способствует развитию творческого мышления и формированию разносторонней личности школьника. Выявляя концептуальную сущность ключевых слов, ученики лучше постигают идейно-тематическое содержание художественных текстов. Художественные концепты позволяют сформировать культуру мышления языковой личности школьника, ведь благодаря им ученик получает возможность лучше понять систему ценностей, которая заключена в изучаемом произведении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное нами исследование показало, что концепт является одним из важнейших понятий лингвистики, ведь характерной чертой современной науки о языке считается стремление к анализу фундаментальных сущностей, лежащих в основе мировосприятия носителей языка и их понятийной системы. Содержание концепта обычно зависит от личного опыта человека, однако имеет и инвариантное основание, а это, в свою очередь, позволяет моделировать его структуру. Структура концепта может включать в себя и понятийный компонент, который содержит в себе ассоциации, образные и оценочные характеристики, позволяет разграничивать концепт и понятия, которые не содержат образные компоненты.

Анализ языковых средств показал, что к доминантным концептам художественных произведений В.М. Гаршина относятся концепты «Смерть», «Боль», «Болезнь», «Одиночество», «Борьба», «Воля» и «Горе». На их

ключевую роль в рассматриваемых произведениях указывают группы ключевых слов и других важных для содержания произведений элементов текста.

Таковыми немаловажными для антивоенной прозы В.М. Гаршина сущностями являются концептуальные единицы, которые предстают как сложные феномены человеческого бытия, аккумулирующие широкий набор представлений о каком-либо предмете или явлении. К числу глобальных концептуальных единиц, вбирающих в себя целый спектр коннотаций, относятся концепты «Смерть» и «Боль». Их основная ядерная составляющая — понятия бытия и небытия, физических и душевных мук и их отсутствия. Антивоенные рассказы являются той сферой деятельности, которая больше всего сфокусирована на понятиях смерти и боли.

Концептосферу рассказов В.М. Гаршина составляют концепты, относящиеся к пространственно-временной, эмотивной и морально-нравственной сферам: «Смерть», «Боль», «Болезнь», «Одиночество», «Борьба», «Воля» и «Горе». Важнейшими средствами актуализации содержания данных концептов являются:

- 1) ряды слов с семантикой, характеризующей концепт;
- 2) оппозиционные пары слов, которые позволяют увеличить эмоциональное воздействие на читателя, так как пропасть между компонентами той или иной антонимичной пары становится наглядной и очевидной;
- 3) ситуации выбора, когда персонаж ставится перед нелегким выбором «убить или быть убитым», идти ли на войну или использовать возможность остаться, противостоять сложившимся обстоятельствам или опустить руки, смириться с трагическими и/или неразрешимыми условиями жизни.

В ходе исследования понятий *смерти* и *боли* в прозаических текстах писателя было предпринято обращение к ним как фундаментальным

единицам человеческого опыта, воспроизводимых посредством колористической символической репрезентации .

Мы рассмотрели и охарактеризовали модели символической репрезентации концептов «Смерть» и «Боль», вследствие чего удалось выяснить, что смерть и боль предстают в двух основных ипостасях и получает насыщенную эксплицитную и имплицитную лексическую объективацию.

Мы проанализировали сущность и специфику семиотической структуры символической репрезентации, чаще всего выражаемой в рассказах Гаршина с помощью цветовой символики. Языковые средства репрезентации концепта создают общее представление о его содержательном наполнении в человеческом сознании, ведь концепты обычно не находят полного выражения в речи.

Все военные рассказы В.М. Гаршина заканчиваются печально: увечьем или смертью, не украшенною ни георгиевскими крестами, ни даже просто каким-нибудь очень большим подвигом. В этом еще нет ничего удивительного. Не всем же подвиги совершать, не всем георгиевские кресты получать. Но и все другие произведения писателя оканчиваются более или менее глубоко скорбно. Однако Гаршин писатель необыкновенно мягкий, беззлобный, преисполненный добрых чувств и только с печальным раздумьем, а отнюдь не с бурным негодованием останавливающийся перед злом.

Видимая безыскусность рассказов «Четыре дня», «Трус» и «Из воспоминаний рядового Иванова» только усиливает жуткую картину «кровавой бойни», а под простыми сюжетами скрываются серьезнейшие размышления о войне, ее жестокости и бессмысленности. Перед читателем встают образы русских солдат, вовлеченных в войну не по своей воле, но исполняющих воинский долг честно и бесстрашно.

Итак, на основе исследования концептуального анализа символической репрезентации на конкретных примерах из произведений В.М. Гаршина мы

пришли к выводу, что для писателя очень важен внутренний мир его героев, окруженных ужасной действительностью войны. Символы, включенные автором в эти произведения, создают атмосферу душевного смятения, придают повествованию экспрессию трагизма.

Абстрактный смысл концептов «Одиночество», «Горе», «Борьба», «Свобода» и «Болезнь» являет собой определенные сложности, обусловленные их умозрительным характером. Это затрудняет их лексикографическое истолкование.

Таким образом, в ходе анализа данных произведений мы пришли к выводу, что концепты в художественных текстах В.М. Гаршина связаны с общечеловеческими ценностями, имеют большое значение для писателя, а их имплицитные и эксплицитные механизмы смыслообразования участвуют в создании когнитивных моделей, лежащих в основе авторского замысла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

І. Теоретические работы:

1. Алефиренко, Н.Ф. Лингвокультурология: ценностно-смысловое пространство языка [Текст]: учеб. пособие / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 288 с.
2. Алефиренко, Н.Ф. Современные проблемы науки о языке [Текст]: учеб. пособие / Н.Ф. Алефиренко. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 416 с.
3. Апресян, Ю.Д. Избранные труды, том II. Интегральное описание языка и системная лексикография [Текст] / Ю.Д. Апресян. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 767 с.
4. Ардашева, Т.Г. Языковые средства актуализации концепта «Свобода» в русском, английском и французском языках [Текст] / Т.Г. Ардашева // Вестник ЧелГУ. – 2011. - №20. – С. 14-18.
5. Архипова, Н.Г. Экспликация концептов «Здоровье» - «Болезнь» в современном языкознании [Электронный ресурс] / Н.Г. Архипова // Слово: фольклорно-диалектологический альманах. – 2005. – №3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/eksplikatsiya-kontseptov-zdorovie-bolezn-v-sovremennom-yazykovom-soznanii>.
6. Аскольдов, С.А. Концепт и слово [Текст] / С.А. Аскольдов // Русская словесность: Антология / под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-280.
7. Асмолов, А. По ту сторону сознания: методологические проблемы неклассической психологии [Текст] / А. Асмолов. – М.: «Смысл», 2002. – 480 с.
8. Аюпова, С.Б. Категории пространства и времени в языковой художественной картине мира (на материале художественной прозы И.С. Тургенева) [Текст]: дис. ... доктора филол. наук / С.Б. Аюпова; Московский пед. гос. ун-т. – М., 2012. – 668 с.

9. Базыма, Б.А. Психология цвета. Теория и практика [Текст] / Б.А. Базыма. – СПб.: изд-во «Речь», 2005. – 368 с.
10. Баймуратова, У.С. Элементы религиозного дискурса в художественной картине мира: лексический аспект (на материале произведений И. Шмелева и В. Бахревского [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / У.С. Баймуратова; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург, 2009. – 226 с.
11. Баркович, А.А. Интернет-дискурс: компьютерно-опосредованная коммуникация [Текст]: учеб. пособие / А.А. Баркович. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. – 288 с.
12. Бекедин, П.В. В.М. Гаршин и В.В. Верещагин [Текст] / П.В. Бекедин // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века: Сб. науч. тр. – Л., 1988. – С. 202-217.
13. Богатова, С.М. Концепт ДОМ как средство исследования художественной картины мира Вирджинии Вулф [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / С.М. Богатова; Омский гос. ун-т им. Ф.М. Достоевского. – М., 2006. – 176 с.
14. Богатырева, И. Что такое картина мира [Текст] / И. Богатырева // Русский язык и литература для школьников. – 2009. – №8. – С. 3-8.
15. Бондаренко, И.В. Влияние генеративной лингвистики Н. Хомского на мировое языкознание [Текст] / И.В. Бондаренко // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2011. – №2. – С.141-149.
16. Валиева, Р.М. Репрезентация эмоциональных концептов «Радость», «Горе», «Страх» в русском языке: с элементами сопоставления с башкирским [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Р.М. Валиева; Башкирский гос. ун-т. – Уфа, 2003. – 212 с.
17. Гаврилова, А.С. Словарь синонимов и антонимов современного русского языка [Текст] / А.С. Гаврилова. – М.: Аделант, 2014. – 512 с.
18. Джонсон-Лэрд, Ф. Процедурная семантика и психология значения [Текст] / Ф. Джонсон-Лэрд // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.

- XXIII. Когнитивные аспекты языка: Пер. с англ. / под ред. В.В. Петрова и В.И. Герасимова. – М.: Прогресс, 1988. – С. 234-257.
19. Дружинин, В.Н. Когнитивная психология [Текст]: учебник для вузов / В.Н. Дружинин, Д.В. Ушаков. – М.: ПЕР СЕ, 2002. – 479 с.
20. Жинкин, Н.И. Речь как проводник информации [Текст] / Н.И. Жинкин // Психолингвистика в очерках и извлечениях: Хрестоматия: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под общ. ред. В.К. Радзиховской. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 310-331.
21. Заяц, И.Г. Языковая репрезентация эмоциональных концептов «Радость» и «Горе» в средневерхненемецком языке [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / И.Г. Заяц; Российский гос. пед. ун-т. им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2006. – 205 с.
22. Злобин, А.А. Свобода и воля: сопоставительный аспект характеристики (на материале произведений А.И. Солженицина) [Текст] / А.А. Злобин // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2007. - №2. – С. 56-59.
23. История русской литературы XIX века. 70-90-е годы: Учебник [Текст] / под ред. В.Н. Аношкиной, Л.Д. Громовой, В.Б. Катаева. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 800 с.
24. Колесникова В.В. Художественный концепт «Душа» и его языковая репрезентация (на материале произведений Б. Пастернака [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / В.В. Колесникова. – Краснодар: Изд-во КубГУ, 2008. – 20 с.
25. Колесникова, В. В. Художественный концепт «Душа» и его особенности (на материале произведений Б. Пастернака) [Текст] / В.В. Колесникова // Теория и практика общественного развития. – 2007. – №1. – С.73-74.
26. Колесов, В.В. Введение в концептологию [Текст]: учеб. пособие / В.В. Колесов, М.В. Пименова. – М.: Флинта: Наука, 2016. – 248 с.
27. Коровина, В.Я. Литература. Рабочие программы. Предметная линия учебников под редакцией В.Я. Коровиной (5-9 классы) [Текст]: пособие для учителей общеобразовательных организаций / Н.В. Беляева,

- В.Я. Коровина, В.И. Коровин, В.П. Журавлев; под. ред. В.Я. Коровиной. – М.: Просвещение, 2014. — 352 с.
28. Крылов, Ю.В. Эмотивный концепт «Злость» в русской языковой картине мира: идентификация и разграничение ментальных и языковых структур [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю.В. Крылов. – Новосибирск: Издательство НГПУ, 2007. – 22 с.
29. Кубрякова, Е.С. К проблеме ментальных репрезентаций [Текст] / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – №4. – С.8-16.
30. Ладыгин, М.Б. Литература: Программа для школ и классов с углубленным изучением литературы. 5-11 классы [Текст]: пособие для учителей общеобразовательных организаций / М.Б. Ладыгин, А.Б. Есин, Н.А. Нефедова, Д.Г. Булгаков; под. ред. М.Б. Ладыгина. – М.: Дрофа, 2010. — 138 с.
31. Лангер, С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства [Текст] / С Лангер. – М.: «Республика», 2000. – 287 с.
32. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка [Текст] / Д.С. Лихачев // Русская словесность: Антология / под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 147-165.
33. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.
34. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
35. Лошаков, А.Г. Сверхтекст: семантика, прагматика, типология [Текст]: дис. ... доктора филол. наук / А.С. Лошаков: Московский пед. гос. ун-т. – Москва, 2008. – 564 с.
36. Лукьянченко, Е.А. К вопросу понимания ментальной репрезентации [Текст] / Е.А. Лукьянченко // Вестник МГИМО. – 2013. - №2. – С. 167-169.

37. Маслова, В.А. Когнитивная лингвистика [Текст]: учеб. пособие / В.А. Маслова. – Минск.: ТетраСистем, 2008. – 272 с.
38. Овчинникова, И. Что такое метаязыковая способность [Электронный ресурс] / И. Овчинникова // Филолог. – 2005. – №6. – Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_139.
39. Олизько, Н. С. Концептуальное фрактальное моделирование [Текст] / Н.С. Олизько // Вестник ЧелГУ. – 2014. – №6. – С.158-161.
40. Пименова, М.В. Введение в концептуальные исследования: учеб. пособие [Текст] / М.В. Пименова, О.Н. Кондратьева. Изд. 2-е, испр. и доп. – Кемерово: КемГУ, 2009. – 160 с.
41. Подзолкова, Н.В. Концепт «Одиночество» в немецкой и русской лингвокультурах [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Н.В. Подзолкова; Волгоградский гос. ун-т. – Волгоград, 2005. – 223 с.
42. Поздеева, Н.С. Коммуникативно-дискурсивные признаки концепта «Одиночество» [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / Н.С. Поздеева; Сев. (Арктический) федер. ун-т им. М.В. Ломоносова. – Архангельск, 2013. – 247 с.
43. Позднякова, Е.М. К вопросу о методологии репрезентационализма [Текст] / Е.М. Позднякова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – №4. – С. 67-70.
44. Попова, З.Д. Когнитивная лингвистика [Текст] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.
45. Попова, З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике [Текст] / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: АСТ: Восток – Запад, 2001. – 191 с.
46. Попова, З.Д. Русские паремии: функции, семантика, прагматика [Текст] / З.Д. Попова, И.А. Стернин – Воронеж: Изд-во «Истоки», 2007. – 250 с.
47. Рожков, В.В.. Метафорическая художественная картина мира А. и Б. Стругацких (на материале романа «Трудно быть богом») [Текст]: монография / В.В. Рожков – Новосибирск: ИЦ «Золотой колос», 2014. – 255 с.

48. Тармаева, В.И. Ментальные репрезентации [Текст] / В.И. Тармаева // Вестник БГУ. – 2010. – №11. – С.93-98.
49. Тихонова, В.Я. Концепт «Борьба» в русской языковой картине мира [Текст]: дис. ... канд. филол. наук / В.Я. Тихонова; Новосибирский гос. пед. ун-т. – Новосибирск, 2005. – 238 с.
50. Тюкова, И.Н. Концептуальная пара «Любовь» «Боль» в лирических миниатюрах «Затеси» В.П. Астафьева [Текст] / И.Н. Тюкова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – №6. – С. 64-67.
51. Федотов, В. Быль и сказки Гаршина [Электронный ресурс] / В. Федотов // Нева. – 2012. – №7. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2012/7/f16.html>.
52. Харитонова, О.Н. Аллегорическая сказка В.М. Гаршина «Attalea princeps». V класс (программа В.Я. Коровиной, программа М.Б. Ладыгина) [Текст] / О.Н. Харитонова // Литература в школе. – 2011. – №2. – С. 34-39.
53. Хартикова, А.И. Концептуальное пространство текста в художественной картине мира автора [Текст] / А.И. Хартикова // Символ науки. – 2017. – №2. – С.170-172.
54. Храповицкая, Г.Н. Символ и символическое искусство [Текст] / Г.Н. Храповицкая // Культурология. – 2008. - №1. – С. 219-232.
55. Хроленко А.Т. Теория языка [Текст]: учебное пособие / А.Т. Хроленко, В.Д. Бондавлетов; под ред. В.Д. Бондавлетова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 512 с.
56. Черепанов, И.В. Влияние символизации бытия и онтологизирования символов самоидентификации личности [Текст] / И.В. Черепанов // Сибирский педагогический журнал. – 2012. - №9. – С. 205-210.
57. Черепанов, И.В. Семиотическая структура символа и ее влияние на самоидентификацию личности [Текст] / И.В. Черепанов // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2011. - №4. – С. 142-150.

58. Шубина, А.О. Концепты художественной картины мира [Текст] / А.О. Шубина // Rhema. Рема. – 2009. – №4. – С.94-98.
59. Шуралев, А.М. Выявление концептуальной сущности ключевых слов образов при анализе художественного текста [Текст] / А.М. Шуралев // Преподаватель XXI век. – 2010. - № 3. – С. 311-316.
60. Шуралев, А.М. Концептологический аспект анализа художественного текста на уроках литературы [Текст] / А.М. Шуралев // Наука и школа. – 2010. – № 5. – С. 94-98.
61. Шуралев, А.М. Концептологический аспект анализа художественного текста на уроках литературы [Текст]: дис. ... доктора пед. наук / А.М. Шуралев; Московский педагогический государственный университет. - Москва, 2013. - 362 с.
62. Юнг, К.Г. Психоанализ и искусство [Текст] / К.Г. Юнг, Э. Нойман. – М.: Рефл-бук, 1996. — 304 с.

II. Список использованных словарей:

1. Александрова, З. Е. Словарь синонимов русского языка: Практический справочник [Текст] / З.Е. Александрова. – М.: Рус.яз., 1998. – 495 с.
2. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем. [Текст] / Г.Бидерманн. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
3. Большой толковый словарь русского языка [Текст] / Сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2000. – 1536 с.
4. Доровских, Л.В. Латино-русский словарь [Текст] / Л.В. Доровских. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. – 256 с.
5. Кубрякова, Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов [Текст] / В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина; под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Издательство МГУ, 1997. – 245 с.
6. Куклев, В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем [Текст] / В. Куклев, А. Ровнер. – М.: ООО "Издательство Астрель", 1999. – 599 с.

7. Ожегов, С.И. Толковый словарь современного русского языка [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: Азъ, 1995. – 928 с.
8. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования [Текст] / Ю.С. Степанов. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
9. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве [Текст] / Дж. Холл. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
10. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы [Текст] / под ред. В. Андреева, В. Куклева, А. Ровнера. – М.: ООО "Издательство Астрель", 2004. – 598 с.

III. Список источников:

1. Гаршин, В.М. Избранное [Текст] / В.М. Гаршин. – Л.: Лениздат, 1981. – 192 с.
2. Гаршин, В.М. Рассказы [Текст] / В.М. Гаршин. – М.: Просвещение, 1989. – 208 с.
3. Гаршин, В.М. Красный цветок: сборник [Текст] / В.М. Гаршин. – М.: АСТ, 2015. – 416 с.