

Б 81.2

Д42



ДЖУСУПОВ Н.М.

ТЮРКСКИЙ СИМВОЛ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ



СОВРЕМЕННАЯ ТЮРКОЛОГИЯ

881.2  
Д, 42



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

**ТЮРКСКАЯ АКАДЕМИЯ**

**Джусупов Н.М.**

**ТЮРКСКИЙ СИМВОЛ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ  
(лингвокогнитивный аспект)**



**Астана  
2011**

УДК 811.512.1.81'42

ББК 81.2~~5~~

Д 427

Рекомендовано Научно-координационным  
советом Тюркской академии  
Министерства образования и науки Республики Казахстан

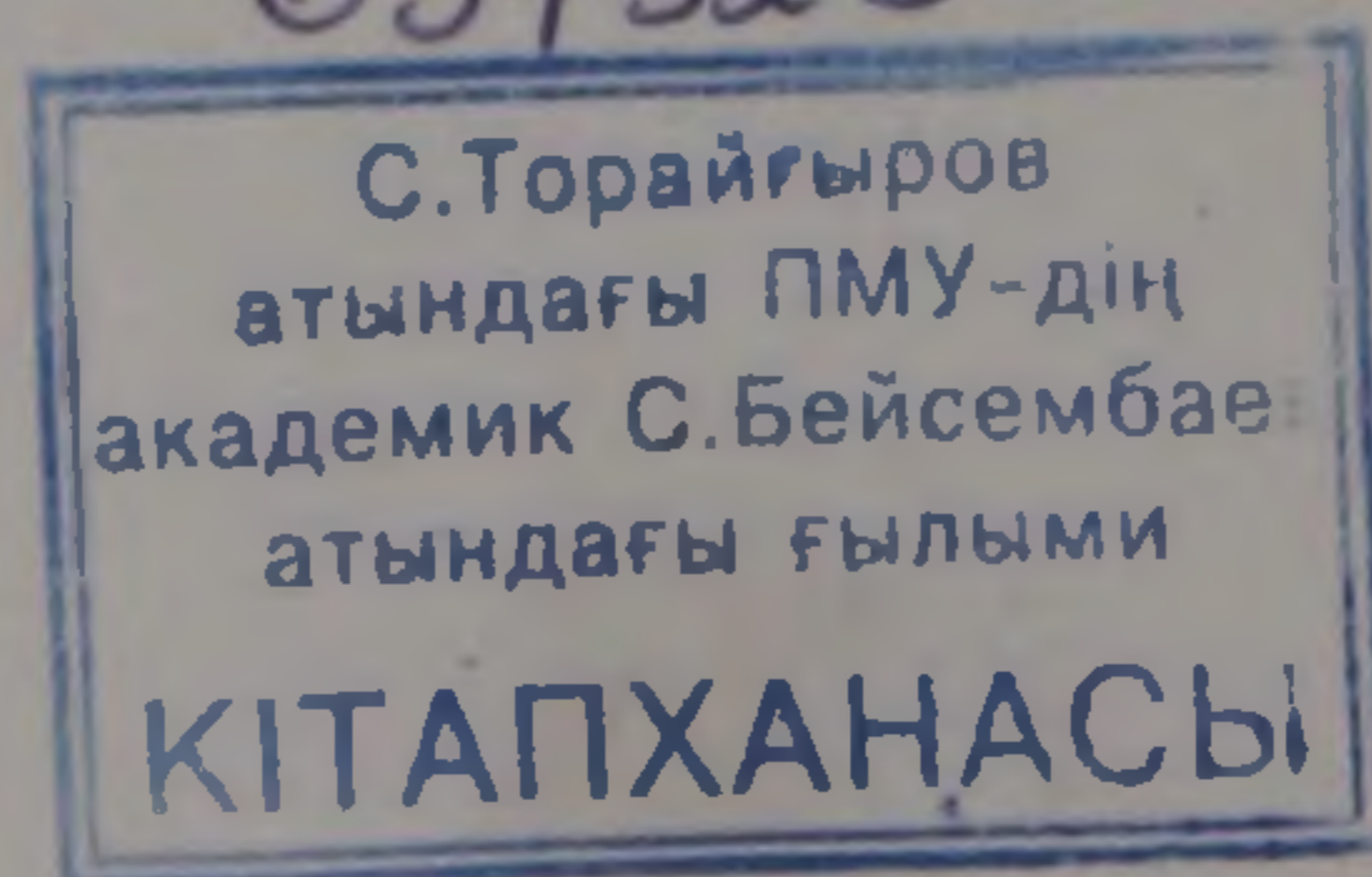
Джусупов Н.М.

Д 427 Тюркский символ в художественном тексте  
(лингвокогнитивный аспект). – Астана:  
Издательство «Сарыарка», 2011. – 218 с.

ISBN 978-601-7340-06-3

Монография посвящена исследованию репрезентации символа-архетипа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» в художественном тексте казахского, английского и русского языков в свете интегрированного применения положений и принципов современной лингвистики – когнитивной семантики и когнитивной стилистики. В основу исследования положена разработанная автором комплексная методика лингвокогнитивного анализа символа в художественном прозаическом тексте, предполагающая поэтапное рассмотрение четырех ключевых факторов – рекуррентность, акцентирование, репрезентация структур знания, концептуализация.

Издание адресовано ученым-филологам, преподавателям вузов, докторантам, аспирантам, магистрантам, студентам, учителям средней школы, а также широкому кругу читателей, интересующихся проблемами языка и культуры.




УДК 811.512.1.81'42  
ББК 81.2-5

ISBN 978-601-7340-06-3

© Тюркская академия, 2011


*Т*юркский мир – это золотой мост, соединяющий тюркскую культуру от древности до современности. Тюркские народы Евразийского пространства внесли огромный вклад в развитие мировой цивилизации. Следует всесторонне изучить роль тюрков, которые подарили миру выдающихся деятелей: Махмуда Кашгари, Жусупа Баласагуни, аль-Фараби, Ибн Сина, аль-Хорезми, Хожа Ахмета Яссауи, Улугбека, Алишера Навои и многих других. У нас общие корни, общий язык, и необходимо направить это на улучшение взаимоотношения между нашими странами. Мы должны использовать это достояние в созидательных целях. Тем самым мы можем побудить все человечество следовать путем мира, согласия и уважения друг к другу.

**Н.А. Назарбаев**



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ  
«СОВРЕМЕННАЯ ТЮРКОЛОГИЯ»

Жумагулов Б.Т. (*председатель редакционной коллегии*),  
Ибраев Ш. (*главный редактор*), Ахматалиев А. (Бишкек),  
Ахметов А. (Астана), Бахадырова С. (Нукус), Бутанаев В. (Абакан),  
Васильев Д. (Москва), Егоров Н. (Чебоксары), Есим Г. (Астана),  
Закиев М. (Казань), Джусупов М. (Ташкент), Дыбо А. (Москва),  
Иванич М. (Сегед), Илларионов В. (Якутск), Исен М. (Анкара),  
Каипов С. (Бишкек), Кызласов И. (Москва), Кайдар А. (Алматы),  
Набиев Б. (Баку), Насилов Д. (Москва), Пенжиев М. (Ашхабад),  
Райхл К. (Бонн), Рахмонов Н. (Ташкент), Сарыбаев Ш. (Алматы),  
Туймебаев Ж. (Астана), Чеченов А. (Москва), Шайхулов А. (Уфа),  
Хората О. (Анкара), Цэвээндорж Д. (Улан-Батор),  
Ювалы А. (Кайсери), Янковский Х. (Познань),  
Аманжолова Д. (*ответственный секретарь*).

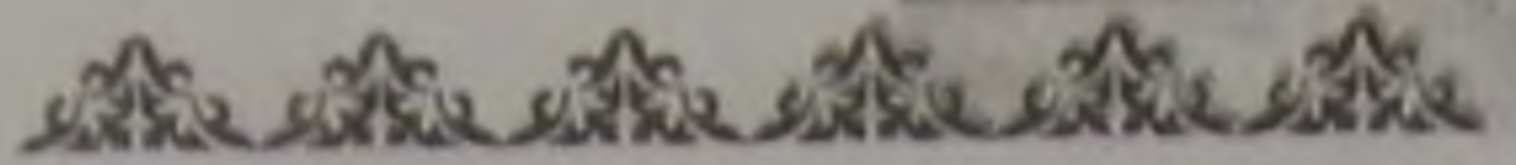


## АЛҒЫСӨЗ

Ел тәуелсіздігі – халқымыздың сан ғасырлық асыл арманы, қасиетті құндылығы, баға жетпес байлығы. Тәуелсіздіктің ақ таңы атқаннан бері жас мемлекетіміз құрылған ұлы далада қазақ рухы асқақтай түсті, онымен бірге берекелі тірлік кешіп отырған ұлттар мен ұлыстар жаңа қоғамды, жаңғырған достық қарым-қатынасты әлемге көрсете алды. Әрбір жылы ғасырға бергісіз тәуелсіздіктің жиырма жылдық мерейтойы қарсаңында Қазақстан Республикасы әлемдік кеңістікте жас мемлекет ретінде өзіне лайықты орын алып, маңызды стратегиялық міндеттерді алдына қоя білді және оларды оңтайлы шеше алды.

Қазақстан Республикасының тұңғыш Президенті Н.Ә. Назарбаев еліміздің ілгеріге қадам басуы жолында ұлы тарихи тұлғаға лайық еңбек атқарып келе жатқаны әмбеге аян. Елбасының осы жолда жүргізген көреген саясатының бір бағыты – тегіміз бір, тарихымыз ортақ түркі тілдес бауырларымызбен іргемізді берік ұстап, олармен қарым-қатынасымызды үздіксіз дамыта беру. Елбасшысы түркі мәдениеті халқымыздың тарихында елеулі орынға ие екендігіне қашанда көңіл бөліп, тәуелсіз мемлекеттің дамуында түркі әлемімен бірлесу мәселесіне үлкен мән береді. Өйткені, ортақ бабадан қалған мұра – бай рухани құндылықтар жиналған терең мұхит. Сол асыл қазынаны ұлы халықтың мұрагері – біздер бүгінгінің мүддесі үшін оңтайлы пайдаланғанымыз тарихи тұрғыдан әділ болмақ.

Қазақ елі Президентінің бастамасымен Астана қаласында ашылған Түркі академиясы – теңдесі жоқ халықаралық түркология орталығы. Ол телегей теңіз тарихтың қойнауынан түркілердің адамзаттың дамуына қосқан үлес салмағын ғылыми дәйек арқылы көрсетуді мақсат етеді. Академия – түркілердің әлемдік ғылыми



бірлестікке шығуына жағдай туғызатын, жаһандану үдерісінде олардың рухани және материалдық мәдениеттерінің дамуына мүмкіндік жасайтын, сондай-ақ түркология бағытында жан-жақты бірлесу үдерістерін тереңдететін ғылыми мекеме.

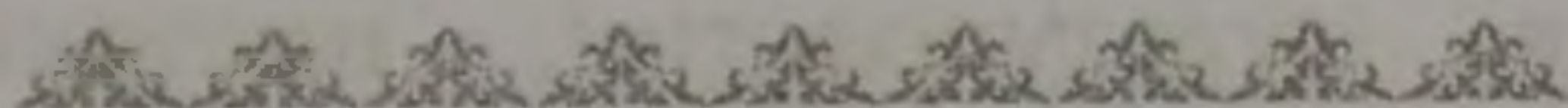
Қазақстан Республикасы тәуелсіздігінің 20 жылдық мерекесіне Түркі академиясы «Қазіргі түркология» сериясымен іргелі еңбектер дайындады. Бұл ғылыми зерттеулерде түркі халықтардың ортақ құндылықтары көрсетіледі, түркі мәдениетінің әлемдік кеңістіктегі мәні мен рөлі айтылады, әлемдік өркениетте түркі халықтарының мәдени және рухани мұралары қазіргі түркологиялық ғылымның объективті бағасына ие болады.

Ғылыми еңбектерді жазған авторлар – бүгінгі әлемдік түркологиялық ғылымның дамуына үлес қосып жүрген көрнекті отандық және шетелдік түркологтар. Олардың зерттеулерінде тіл білімі, әдебиеттану, мәдениеттану, тарих, этнография мәселелері қарастырылады. Жасалған қорытындылар мен нәтижелер түркология ғылымының дамуына септігін тигізеді және сала мамандары тарапынан түркі дүниесін зерттей түсуге қызығушылық оятады.

*Редакция ұжымы*



## ПРЕДИСЛОВИЕ



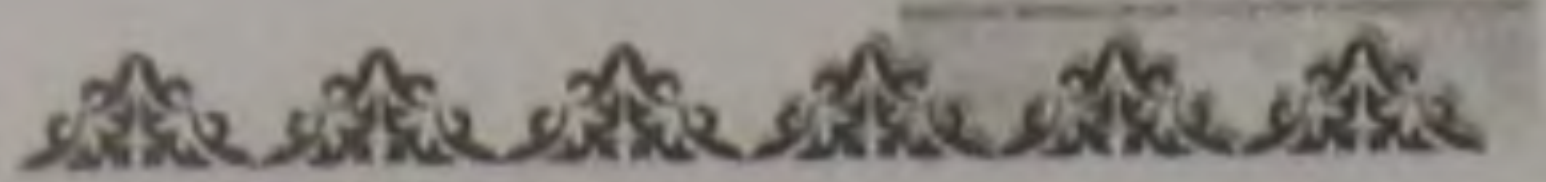
Независимость страны – это главное достояние, бесценное завоевание народа. Именно с обретением Независимости берет начало совершенно новая эпоха в истории такого государства, как Казахстан. В течение двадцатилетнего пути независимая Республика ставила и решала важные стратегические задачи, которые позволяют молодой стране занять достойное место в международном сообществе.

Президент Республики Казахстан Н.А. Назарбаев на протяжении всего суверенного развития государства придает особое значение проблеме интеграции тюркского мира, подчеркивая тот факт, что тюркская культура занимает значительное место в истории культуры народов, а наследие, которое осталось нам от наших предков, – это бескрайний океан богатейших духовных ценностей.

В этой связи, создание по инициативе Главы государства тюркологического международного центра, которым является Тюркская академия, имеет важное историческое значение, поскольку способствует мировому научному сотрудничеству, всестороннему углублению интеграционных процессов, развитию материальной и духовной культуры в процессе глобализации.

По случаю празднования 20-летия независимости Республики Казахстан коллективом ученых Тюркской академии были подготовлены фундаментальные труды, вошедшие в серию «Современная тюркология». Это бесценные научные исследования, посвященные таким важным проблемам современной тюркологической науки, как выявление общих ценностей родственных тюркских народов, установление роли и значения





тюркской культуры в мировом пространстве, культурного и духовного наследия тюркских народов в истории мировой цивилизации.

Авторами являются крупнейшие отечественные и зарубежные тюркологи, внесшие значительный вклад в развитие мировой тюркологической науки. В своих работах ученые с различных позиций пытаются подойти к решению проблем языкознания, литературоведения, культурологии, истории, этнологии и этнографии; выводы и результаты представляют большой интерес для всей тюркологии.

*Редакционная коллегия*

## PREFACE

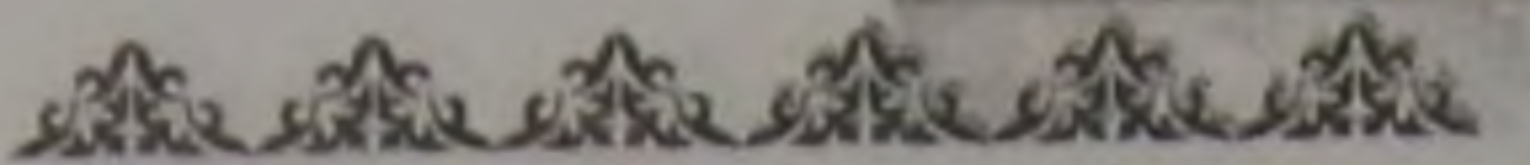
The independence of the country is the main heritage, the invaluable achievement of the nation. With the gaining of independence an absolutely new epoch in the history of such State as Kazakhstan has begun. Over the past 20 years, the independent Republic has put and solved important strategic tasks which permit the young country to position with dignity in the global context.

The President of the Republic of Kazakhstan, N.A. Nazarbayev, over a period of sovereign development of the state, attaches a great importance to the integration problem of the Turkic world, emphasizing the fact that the Turkic culture takes a significant place in the history of culture of people. The heritage left by our ancestors is a bottomless ocean of rich spiritual values.

In this regard, the action of founding by the initiative of the Head of the State an international center on Turkic studies as the Turkic Academy, has an important historical significance as it promotes a global scientific collaboration, an all-round profound of integration processes, the development of material and spiritual culture in the process of globalization.

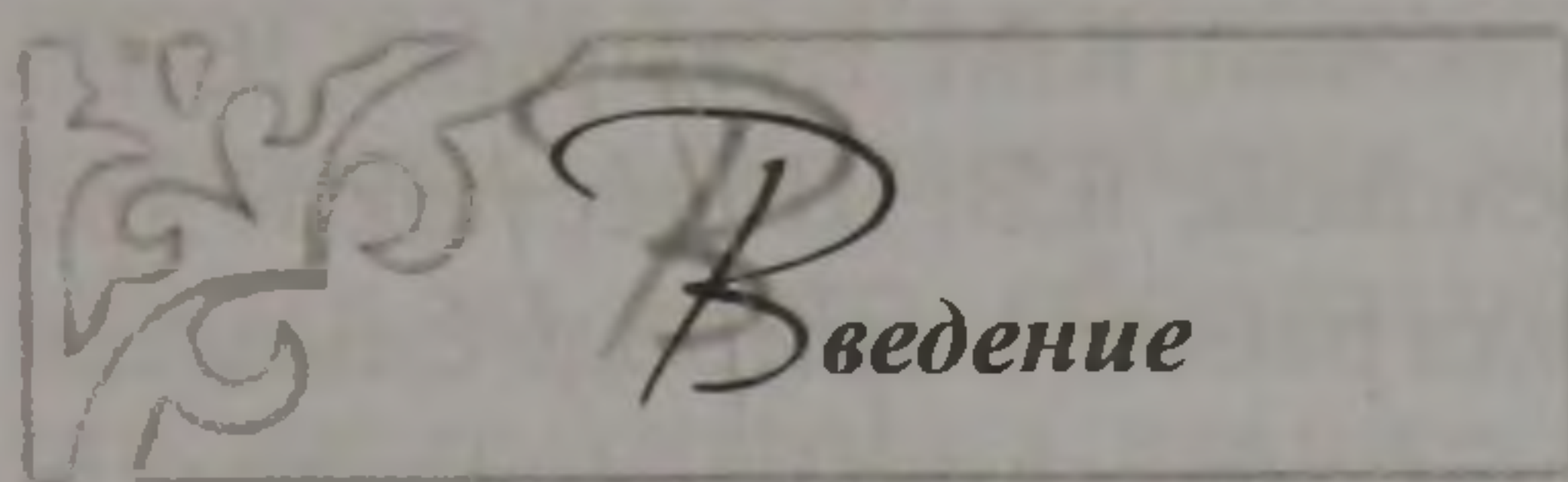
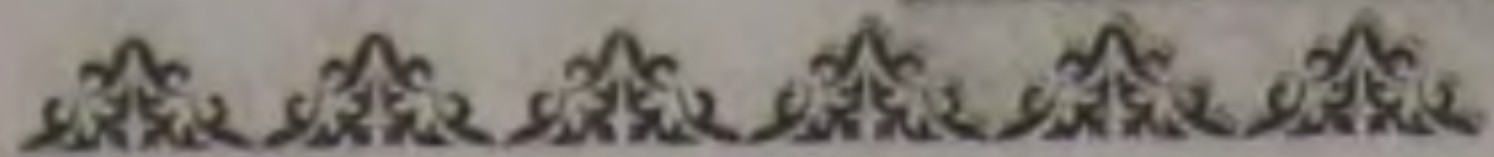
On the occasion of celebrating the 20th anniversary of the Independence of Kazakhstan, fundamental works were prepared by the team of scientists of the Turkic Academy. These books form the set of books on "Modern Turkic studies". They are invaluable scientific research works devoted to such important problems of modern Turkological science as revealing common values of related Turkic peoples, establishing the role and importance of Turkic culture in the world context.

The authors of these books are outstanding domestic and foreign scientists of Turkic studies who made a great contribution to the develop-



ment of global Turkic studies. In the works the scientists from different positions try to solve the problems of Linguistics, Philology, Culturology, History, Ethnology, and Ethnography. The conclusions and results present a great interest for different branches of Turkic studies.

*Editorial board*

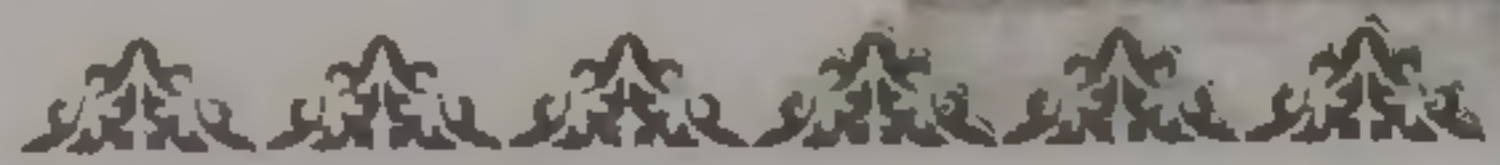


Современный этап развития лингвистической науки характеризуется формированием различных теорий и направлений, в основе которых лежат междисциплинарный и антропоцентрический принципы исследования языка. Среди актуальных направлений современного языкознания центральное место принадлежит исследованиям, выполненным в русле когнитивной лингвистики. На основе тесной связи с идеями когнитологии, как междисциплинарной науки о знаниях, когнитивная лингвистика рассматривает язык как «когнитивный механизм, как когнитивный инструмент – систему знаков, играющих роль в репрезентации (кодировании) и в трансформировании информации»<sup>1</sup>.

На сегодняшний день применение положений когнитивной лингвистики в исследовании художественного текста и его стилистически значимых единиц представляется весьма актуальным и перспективным, так как позволяет раскрыть целый ряд дискуссионных аспектов в изучении особенностей взаимодействия языка и речи, лингвистических и экстралингвистических факторов. Ярким примером этому, безусловно, служит лингвокогнитивное исследование проблемы символа.

Символ является одним из сложных и смежных в междисциплинарном плане понятий, отнесение которого к тем или иным отраслям науки порой вызывает определенные дискуссии и демонстрирует противоречивость взглядов ученых. Этот факт уже в значительной степени детерминирует необходимость глубокого исследования символа в лингвокогнитивном аспекте.

<sup>1</sup> Демьянков В.З., Кубрякова Е.С. Когнитивная лингвистика // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – С. 53.

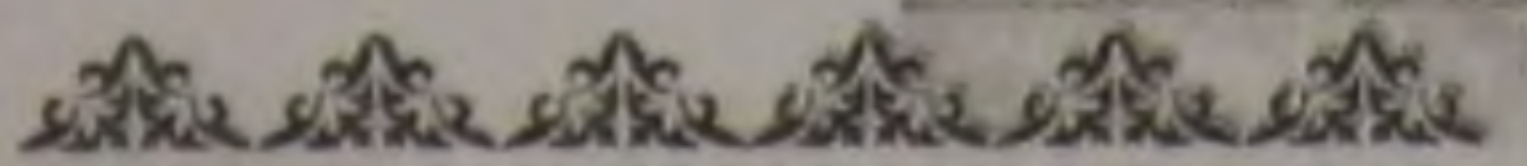


Символ как в лингвистическом плане, так и на стыке нескольких гуманитарных дисциплин рассматривался в трудах Ф. де Соссюра, Ч.С. Пирса, А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, Э. Сепира, Э. Бенвениста, В.В. Виноградова, В. Матезиуса, В. Тэрнера, Ц. Тодорова, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Н.Д. Арутюновой, К.М. Бутырина, Ю.С. Степанова, М.М. Маковского, В.А. Масловой, Е.В. Шелестюк и др. Однако, несмотря на наличие целого ряда работ, в природе символа остается много неразработанных проблем, эффективное изучение и решение которых предполагает обязательное обращение к данным современных лингвистических направлений. Например, вопросы, касающиеся степени соотношения экстралингвистических и собственно лингвистических факторов и особенностей их отражения в семантической структуре и функционировании символа, по сей день остаются недостаточно решенными, поскольку определение сущности символа не может ограничиваться собственно языковыми знаниями.

В этой связи лингвокогнитивный подход к изучению символа в художественном тексте на материале ряда разносистемных языков позволяет в расширенном научно-исследовательском ракурсе раскрыть и описать ключевые компоненты комплексного содержания символа, наиболее полно и адекватно выявить многие стороны его познавательной природы, включая его когнитивно-семантический потенциал и когнитивно-стилистические особенности. Это свидетельствует об эффективности и перспективности прикладного аспекта теоретических положений современной лингвистики и открывает новые пути для решения проблем художественного текста и его отдельных стилистически релевантных единиц, исходя из корреляции языковых и внеязыковых структур знания и их ментальных репрезентаций.

В работе, согласно поставленной цели и задачам исследования, на первый план выдвигается принципиально важный вопрос о необходимости разработки комплексной методики лингвокогнитивного анализа символа в художественном тексте и на основе этого изучения его когнитивно-семантических и когнитивно-стилистических особенностей.

В целом в исследовании при описании ведущих свойств и признаков символа основное внимание уделяется изучению таких

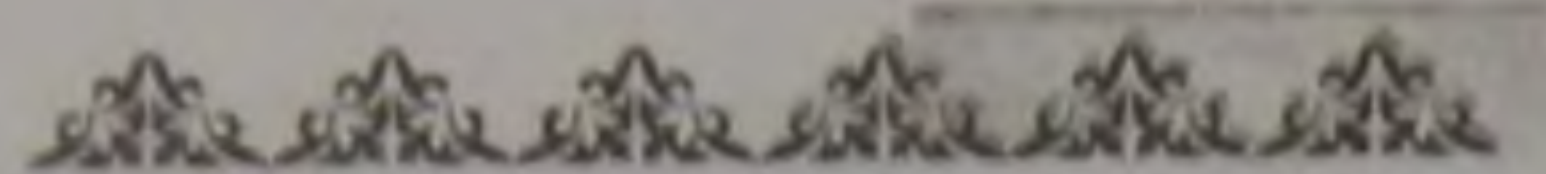


вопросов, как его семиотический (знаковый) характер, образность, многоплановость, многозначность, конвенциональность, антропоцентричность, архитипичность, ценностность, мотивированность, универсальный и национально-культурный характер и т.д. Рассмотрение этих особенностей является важным условием для раскрытия комплексного содержания символа и, исходя из этого, обоснования необходимости и эффективности его исследования в художественном тексте в аспекте реализации ключевых положений когнитивной лингвистики (когнитивной семантики и когнитивной стилистики).

В монографии выбор текстов художественных произведений М.О. Ауэзова «Көксерек», Ч.Т. Айтматова «Плаха» и Дж. Лондона «White Fang» для лингвокогнитивного анализа символа обусловлен их объединяющей символикой с общей архетипической основой – зоосимволом «Көкбөрі» /«Волк» /«Wolf». Причем приоритетным и основополагающим фактором в отношении выбора текстов и последующего лингвокогнитивного исследования символа на примере полилингвального материала является тюркская культурно-исторически обусловленная смысловая доминанта, которая заключается в выдвигании на первый план особого сакрального статуса и культового потенциала символа «Көкбөрі» («Волк») в тюркском мире.

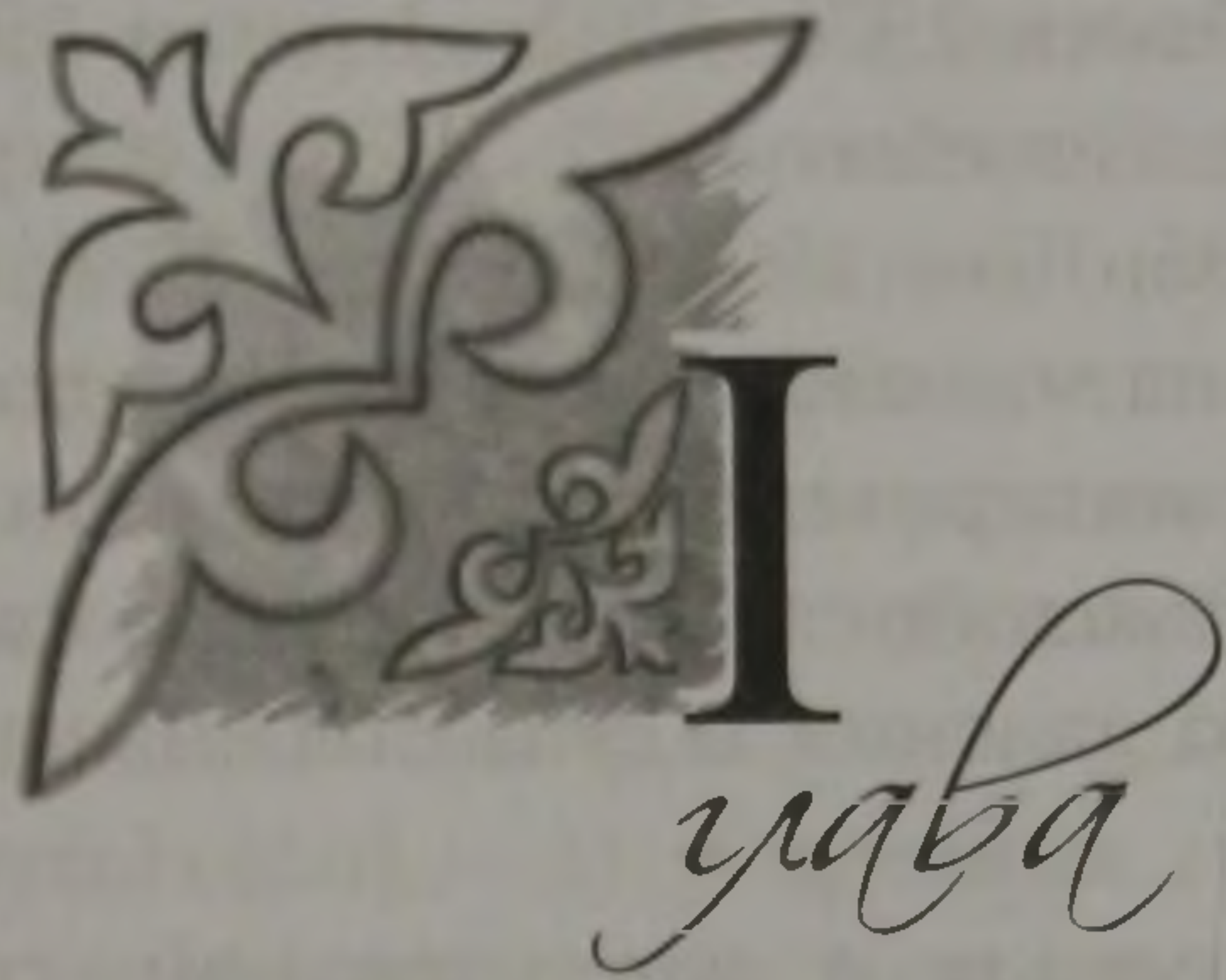
Непосредственно выбор текстов художественных произведений М.О. Ауэзова «Көксерек» и Ч.Т. Айтматова «Плаха» продиктован двумя наиболее важными причинами: во-первых, генетической общностью репрезентированных в контексте символов, т.е. их историко-культурной общностью в плане отражения тюркской мифологической первоосновы (символа-архетипа «Көкбөрі»); во-вторых, фактом влияния литературного наследия М.О. Ауэзова на творчество Ч.Т. Айтматова, что в свою очередь объясняется целым рядом факторов, например, определенным сходством отдельных фрагментов в содержании художественных произведений.

Вместе с тем следует отдельно отметить, что, помимо казахоязычного (М.О. Ауэзов «Көксерек») и русскоязычного (Ч.Т. Айтматова «Плаха») текстов, в которых независимо от их языкового оформления четко прослеживается индивидуально-авторская реализация собственно тюркской сакральной символики,



выбор англоязычного художественного материала – текста произведения Дж. Лондона «White Fang» – обусловлен идеей интегрирования и сближения тюркского и англо-американского культурных начал, что в итоге свидетельствует об общности и неразрывности евразийского культурного пространства.

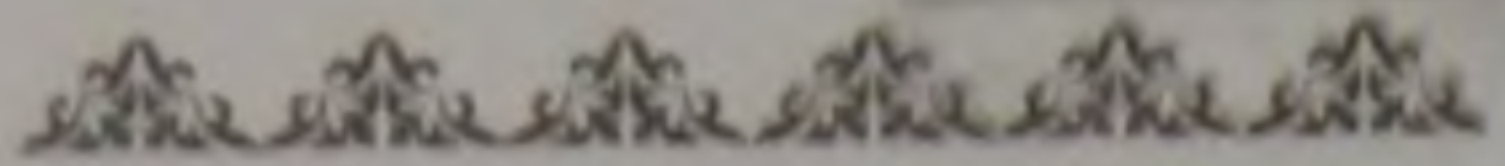
Каждый из анализируемых символов в отдельно взятом художественном тексте представляет собой индивидуально-авторский интерпретированный вариант символа-архетипа «Көкбөрі» /«Волк» /«Wolf». Такой подход к отбору фактического материала, который учитывает генетическую и смысловую общность комплексного содержания символов, обеспечивает получение научно-обоснованных и наиболее эффективных результатов в отношении раскрытия когнитивно-семантических и когнитивно-стилистических особенностей репрезентации символа-архетипа в художественном тексте. На базе функционирования контекстуальных символов с общим архетипом, наиболее четко выделяются универсальные, национально-специфические и индивидуально-авторские особенности интерпретации символа. Существенно важным результатом анализа символа «Көкбөрі» /«Волк» /«Wolf» с доминирующей тюркской культурно-исторически обусловленной смысловой доминантой на основе полилингвального материала представляется вывод о взаимодополняемости функционирования и смыслового содержания символов. Это обстоятельство в итоге позволяет утверждать о действии принципа лингвистической дополнительности на примере интерпретированной репрезентации архетипической основы тюркского символа в художественных текстах казахского, русского и английского языков.



**СИМВОЛ – ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ**

617515  
И. ГАЛАНАСЬ



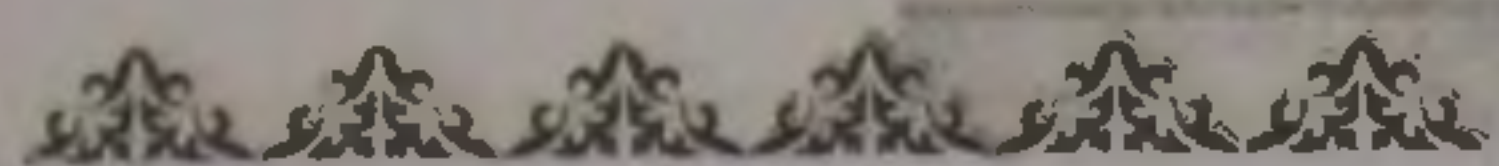


## 1.1 ПРОБЛЕМА СИМВОЛА: ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ, ТОЧКИ ЗРЕНИЯ, ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Исследование проблемы символа всегда привлекает внимание ученых. Проблемой символа занимались и занимаются специалисты в области лингвистики, литературоведения, культурологи, психологии, социологии, философии, искусствоведения и т.д. Каждый ученый исходит из положений своей отрасли и вкладывает в понятие символа соответствующее научное понимание [См. раб.: Арутюнова 1988; 1990; Веселовский 1913; 1940; Виноградов 1922; 1925; 1963; Лосев 1976; 1982; Лотман 1992; Мамардашвили, Пятигорский 1999; Потебня 1905; 1976; Сепир 1993; Соссюр 1977; 1990; Степанов 1985; Юнг 1991; Cassirer 1970; Todorov 1982 и др.]. Однако, несмотря на многочисленные исследования символа, в его семантике и функционировании остается много неизученного. Такое положение дел объясняется главным образом высокой степенью сложности данного явления и существенными противоречиями в его понимании.

В природе символа в значительной степени сохранилось первоначальное, подлинное значение. В переводе с греческого языка глагол *symbollo* указывает на «совпадение, соединение, слияние, встречу двух начал в чем-то одном» [Тахо-Годи 1980: 16]. Слово *symbolon*, являясь знаковым итогом такого процесса слияния, ассоциируется в сознании индивида с некой неопределенностью и таинственностью [Тахо-Годи 1980: 16].

Историческое развитие термина «символ» начинается со времен античности. Символ, как правило, встречается в учениях известных представителей античной классики (Платон, Аристотель, Пифагор, Демокрит и др.). Однако в античных текстах употребление символа имеет свою определенную специфику. Символу как понятию не приписывается связь с тем или иным предметом действительности, который он мог бы представлять в качестве символа, т.е. являться его символом. Символ функционирует автономно, в своей предметной образности, представляя собой конкретный объект или явление, и, не являясь символом чего-то. Он не указывает ни на что, но если даже указывает, то имеет в виду то, что не скрыто из поля зрения. В таком положении символ идентичен знаку и эмблеме [Тахо-Годи



1980: 27-28]. Символизация в целом как явление в античной классике выражалась неосознанно, но весьма широко взаимодействуя с процессами порождения мифов [Тахо-Годи 1980: 29].

В отношении вопроса о комплексности содержания символа К. Юнг считает, что символ «соединяет противоположность реально-ирреального, будучи, с одной стороны, психологической реальностью... он, с другой стороны, не соответствует физической реальности» [Юнг 1991: 213].

Принимая во внимание сложность и многогранность понятия «символ», представляется необходимым рассмотреть различные трактовки и аспекты исследования символа как в рамках лингвистической науки, так и частично в тесной связи с положениями некоторых других смежных научных дисциплин (литература, философия, культурология, психология и т.д.). Прежде чем приступить к рассмотрению различных узких научных пониманий символа, целесообразно обратиться к словарной дефиниции самого термина «символ».

«СИМВОЛ [гр. symbolon] – 1) у древних греков – условный вещественный опознавательный знак для членов определенной общественной группы, тайного общества и т. п.; 2) предмет, действие и т. п., служащее условным обозначением какого-л. образа, понятия, идеи; 3) художественный образ, воплощающий какую-л. идею; 4) условное обозначение какой-либо величины, принятое той или иной наукой; 5) с. веры – краткое изложение основных положений вероучения...» [Словарь иностранных слов 1989: 464].

Как видно из определений, термин «символ» имеет множество разнообразных характеристик, но все они объединены общим универсальным признаком – условностью. Данный признак в целом служит ключевым и неотъемлемым фактором, как общего, так и сугубо научного понимания символа.

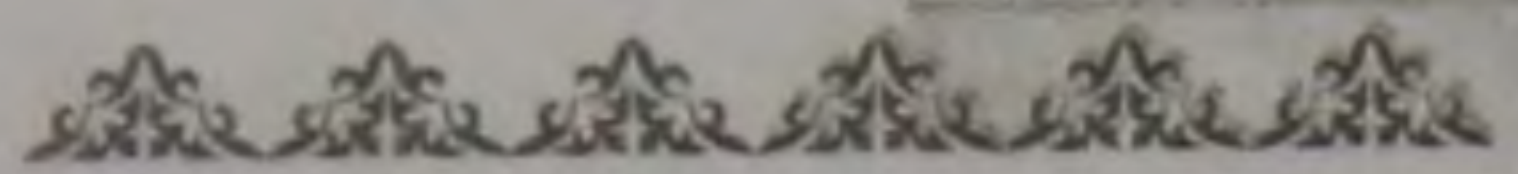
В Литературном энциклопедическом словаре символ определяется как «образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа» [ЛЭС 1987: 378].

Итак, символ в общем плане понимается прежде всего как знак, что в целом характерно и для многих других пониманий символа. Существенным положением является также безграничность

М.Т. Рыскулова  
атындағы ПМУ-дің  
академик С.Бейсәмбаев  
атындағы ғылыми

КІТАПХАНАСЫ

637525



символа, комплексность его содержания и взаимосвязь в его структуре двух важных моментов: образа и смысла.

Символ, представляя собой сложную структуру репрезентации знаний, требует всестороннего и глубокого толкования. В связи с этим проблеме описания смыслового объема символов посвящен целый ряд лексикографических изданий [См. раб.: Бауэр, Дюмотц, Головин 1995; Бидерман 1996; Жюльен 1999; Копалинский 2002; Кэрлот 1994; Мифологический словарь 1990; Похлебкин 1995; Тресиддер 1999; Энциклопедический словарь символов 2003].

В системе научных концепций и определений символа большого внимания заслуживают теоретические взгляды Ф. де Соссюра, Э. Сепира, Э. Бенвениста, А.А. Потебни, А.Н. Веселовского, В.В. Виноградова, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Ю.С. Степанова, Н.Д. Арутюновой, В.А. Масловой, М.М. Маковского, В. Тэрнера, Э. Бейтс и др.

В исследованиях Ф. де Соссюра термин «символ» затрагивается частично. Описывая основные положения языка как знаковой системы, Ф. де Соссюр подчеркивает взаимосвязь символа и понятия и затрагивает вопрос о приемлемости использования термина «символ» для обозначения языкового знака. Связь двух явлений (символа и понятия) заключается прежде всего в том, что символ репрезентирует понятие. Ключевым моментом также служит выделение независимых символов, которые трактуются как особые «категории символов, важнейшим свойством которых является отсутствие всякого рода видимой связи с обозначаемым объектом и, следовательно, отсутствие даже косвенной зависимости от объекта в своем дальнейшем развитии» [Соссюр 1990: 91]. Факт выделения независимого символа в языке объясняется возможностью изображения человека не только с помощью рисунка, но и посредством конкретного графического знака или фонетической фигуры, в которых отсутствует какая-либо заметная связь между объектом и понятием (в изображении человека посредством его рисунка определенная связь существует). В связи с этим подчеркивается, что язык, являясь совокупностью независимых символов, претерпевает обусловленные временем изменения. Становление независимых символов (независимых от обозначаемых ими объектов) сопровождается определенными

временными сдвигами, а это обстоятельство остается без внимания специалистов в области логики и философии [Соссюр 1990: 91-92]. Согласно Ф. де Соссюру, использование термина «символ» для обозначения языкового знака или означающего представляется не вполне приемлемым, так как оно противоречит основному принципу языкового знака – его произвольности. Принцип произвольности языкового знака заключается в утверждении того, что знак понимается как целое, которое возникает в результате ассоциации того или иного означающего с тем или иным означаемым. Произвольность знака, прежде всего, учитывает немотивированность означающего, а точнее отношение означающего к означаемому произвольно, между ними отсутствует естественная связь [Соссюр 1977: 101]. Непроизвольность символа объясняется тем, что он (символ) «не всегда до конца произволен; он не вполне пуст, в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым. Символ справедливости, весы, нельзя заменить чем попало, например колесницей» [Соссюр 1977: 101].

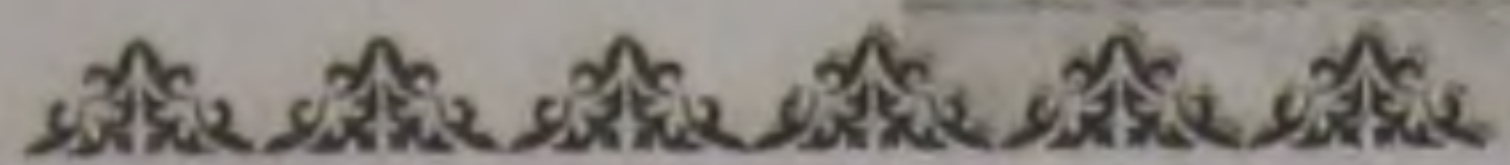
Из положений Ф. де Соссюра следует, что совокупность независимых символов характеризует язык в качестве особой знаковой системы, подверженной изменениям во времени. Неприемлемость использования термина «символ» для выражения языкового знака в целом свидетельствует о наличии четких границ между знаком и символом и определяет их место в иерархии семиологической системы языка. Весьма важным для нашего исследования в определении природы символа Ф. де Соссюром является утверждение о том, что символ репрезентирует понятие. Это положение в некоторой степени представляется близким (по крайней мере, имеет точки соприкосновения) изучению символа в художественном тексте, как единицы, выражающей концепты. Также принципиально важным в положениях Ф. де Соссюра является факт выделения произвольности символа, т.е. признание наличия определенной связи между его означающим и означаемым.

Большое значение в исследовании проблемы символа имеют взгляды Э. Сепира [Сепир 1993]. Символ в работах Э. Сепира рассматривается для описания сущности языка как основного средства, отражающего мыслительную и познавательную



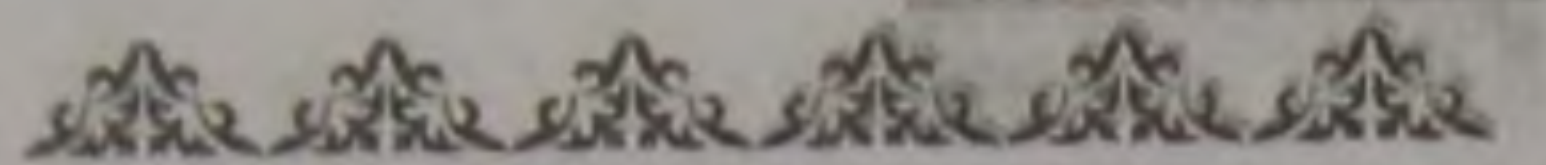
деятельность человека [Сепир 1993; Зубкова 1999]. Символичность, согласно Э. Сепиру, предстает в качестве важнейшего и первостепенного свойства языка и тем самым означает, что во главу угла ставится семиотический характер языка. Языковая материя репрезентирует концептуальное содержание, которое включает в себя мир образов и значения [Сепир 1993: 69]. Также Э. Сепир считает, что язык «сводится к особым символическим отношениям, с физиологической точки произвольным, между всевозможными элементами сознания с одной стороны, и некоторыми определенными элементами, локализуемыми в слуховых, моторных или иных мозговых и нервных областях, с другой» [Сепир 1993: 33]. Отличительной особенностью в рассмотрении символов Э. Сепиром является выделение двух постоянных характеристик и универсальных свойств символа, на основе которых эксплицируется их специфика. Первая постоянная характеристика символа заключается в том, что «символ всегда выступает как заместитель некоторого более тесно посредничающего типа поведения, откуда следует, что всякая символика предполагает существование значений, которые не могут быть непосредственно выведены из ситуационного контекста. Вторая характеристика символа – то, что он выражает сгусток энергии; т.е. его действительная значимость непропорционально больше, чем на первый взгляд тривиальное значение, выражаемое его формой как таковой» [Сепир 1993: 205]. Кроме определения постоянных характеристик, Э. Сепир дифференцирует символы по степени их первичности и вторичности в языке. Первичные символы характеризуются наличием определенных сходств с явлениями или предметами, которые они замещают и обозначают. У вторичных (referential) символов отмечается потеря внешней связи с тем, что они замещают (например, флаг как символ государства). В связи с этим подчеркивается факт появления у символа референциального характера, обусловленного меньшей степенью ассоциативности и эмоциональности символа, отдаленностью его от первоначального контекста [Сепир 1993: 206].

Итак, символ, согласно Э. Сепиру, тесно связан с проблемой корреляции языка и мышления, с отражением опыта и действительности в языке. В отличие от Ф. де Соссюра, символ у



Э. Сепира носит широкий характер. Если Ф. де Соссюр считает, что символ не вполне приемлем для обозначения языкового знака, его означающего, то у Э. Сепира именно от наличия соответствующего символа зависит понимание значения, так как именно знак-символ служит для языкового воплощения значения [Сепир 1993: 38]. Наиболее отличительной и важной чертой рассмотрения символа как семиотического средства Э. Сепиром является выделение постоянных характеристик символа и смежное, по сути дела, употребление терминов «знак» и «символ». Также чрезвычайно важно то, что символичность признается основополагающим свойством языка и во многом определяет его знаковую природу.

Особый и глубинный характер проблема символа приобретает в исследовании Э. Бенвениста. Согласно Э. Бенвенисту, в языке выделяется ряд свойств (символический способ функционирования, членораздельность, присутствие содержания), которые в совокупности раскрывают сущность его лингвистической концепции, основанной на двустороннем синтезе человека и природы [Бенвенист 1974]. Способность к символизации характеризует знаковую природу языка, объясняет сущность человека, отличая его от животных, и определяется как «...способность представлять (репрезентировать) объективную действительность с помощью «знака» и понимать «знак» как представителя объективной действительности и, следовательно, способность устанавливать отношение «значения» между какой-то одной и какой-то другой вещью» [Бенвенист 1974: 28]. Э. Бенвенист считает, что в способности к символизации лежит источник мышления, функционирования языка и социума. «Способность к символизации делает возможным формирование понятия как чего-то отличного от конкретного образца. Она является одновременно принципом абстракции и основой творческой фантазии. Эта символическая в своей сущности репрезентативная способность, лежащая в основе образования понятий, появляется только у человека» [Бенвенист 1974: 28]. В отношении вопроса об использовании символа отмечается, что «употребить символ – значит зафиксировать характерную структуру какого-либо объекта и затем уметь идентифицировать ее в различных других множествах объектов» [Бенвенист 1974: 28]. В целом символ в понимании Э. Бенвениста служит для установления реальной связи между человеком, языком и культурой [Бенвенист 1974: 32].



Как следует из положений Э. Бенвениста, символ и знак замещают друг друга и во многом тождественны, их использование зависит от объекта рассмотрения. Так, употребление символа главным образом обусловлено необходимостью объяснения важнейшего свойства языка – его способности к символизации, т.е. знаковой природы. Использование символа определяет два момента: фиксация того или иного объекта на основе его характеристик и распознавание в общей системе разнообразных объектов.

Учитывая особенности характера взаимодействия двух сторон знака (означающее и означаемое), Ч.С. Пирс, наряду с иконой и индексом, выделяет третий тип знака – символ, специфика которого заключается в том, что его означающее и означаемое составлены на базе определенной условности, тогда как связь между означающим и означаемым в иконическом знаке образована на основе подобия, а в знаке-индексе – смежности [Пирс 2000: 75-96;]. Данная дифференциация детально отражает семиотический характер системы языка (знаковость) [Уфимцева 2000] и подчеркивает условность как ключевой признак символа вообще.

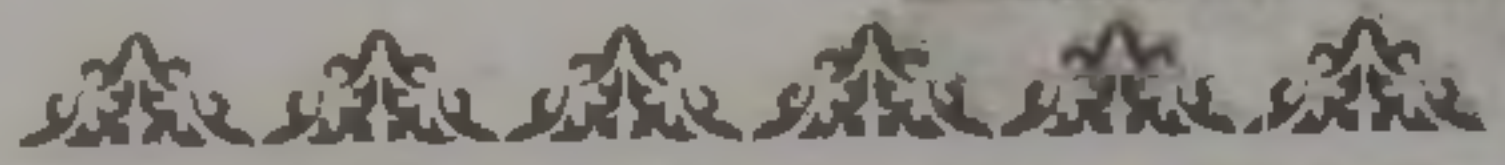
В трудах А.А. Потебни символ понимается широко и тесно связывается и отождествляется с образностью [Потебня 1905; 1976]. Считается, что его модель образа может выступать моделью для образа-символа «с его двуплановостью, разнородностью знака и значения, нежели для образа вообще» [Бутырин 1972: 252]. Согласно этой модели образа, А – внешняя форма, а – внутренняя форма (образ) и х – содержание [Потебня 1905: 32]. В отношении вопроса о причинах возникновения символа А.А. Потебня полагает, что это обусловлено необходимостью восстановления забываемых значений слов: калина – символ девицы (красна девица) на основе общего представления огня и света в лексических единицах – девица, красный, калина. Между исходным словом и символом выделяются три типа отношений: сравнение, противоположение и причинное отношение [Потебня 1976; Маслова 2004а].

А.Н. Веселовский определяет символ, исходя из психологического параллелизма [Веселовский 1913; 1940]. Параллелизм в понимании А.Н. Веселовского представлен отношением знака и значения, «составлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен

человеческим содержанием» [Веселовский 1913: 153]. Согласно А.Н. Веселовскому, символ возникает в том случае: «1) когда к основному сходству, по категории действия, подбираются более или менее яркие сходные черты, его поддерживающие, или ему не перечасшие; 2) когда параллель приглянулась, вошла в обиход обычая или культа, определилась и окрепла надолго» [Веселовский 1913: 157]. Характеризуя символ, ученый также использует традиционно принятую бинарную оппозицию: символ – аллегория. «Символ – образ, завещанный преданием, аллегория – образ, искусственно подобранный» [Веселовский 1913; Бутырин 1972: 254]. Соотношение символа и аллегории, согласно А.Н. Веселовскому, представляется, как отношения традиционных и оригинальных (специфических) образов. Итак, «аллегорический образ может быть точен, но не растяжим для новой суггестивности, потому что не покоится на почве тех созвучий природы и человека, на которых построен народно-поэтический параллелизм» [Веселовский 1913: 198]. Что касается непосредственно символа, то «символ растяжим, как растяжимо слово для новых откровений мысли» [Веселовский 1913: 198]. Итак, самым главным и определяющим фактором в исследовании символа А.Н. Веселовским являются психологический параллелизм [Веселовский 1940] и «культурно-исторический аспект» [Бутырин 1972: 259]. Это доказывается тем, что ученый акцентирует внимание на связи символа с народным фольклором, подчеркивает его диахронию и возможность возникать вновь в силу тех или иных обстоятельств в культурной жизни общества.

А.Ф. Лосев определяет символ с двух сторон: символ в частичной форме и символ в максимально обобщенной форме [Лосев 1976; 1982]. Важным моментом в концепции А.Ф. Лосева является предложенная им аксиома символа, которая гласит, что «всякий знак может иметь бесконечное количество знаков, т.е. быть символом» [Лосев 1982: 64]. А.Ф. Лосев, говоря о символическом образе, проводит параллель между символом и метафорой, что весьма важно в рассмотрении проблемы символа, и подчеркивает, что «...всякая метафора имеет значение сама по себе; и если она на что-нибудь указывает, то только на самое же себя. Она не указывает ни на что другое, что существовало бы помимо неё самой и что содержало бы в себе те же самые образные материалы,



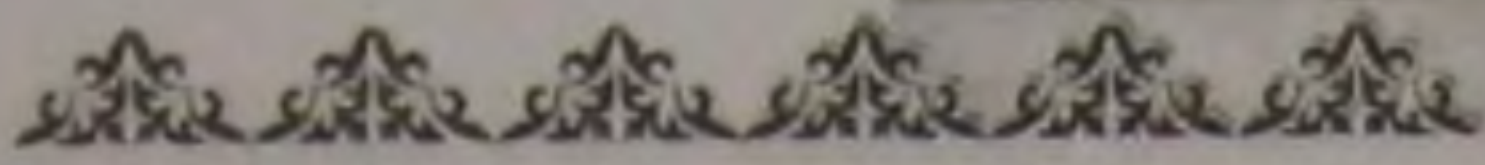


из которых состоит метафора. Символическая образность... гораздо богаче всякой метафоры: и богаче именно тем, что вовсе не имеет самодовлеющего значения, а свидетельствует ещё о чем-то другом, субстанционально не имеющем ничего общего с теми непосредственными образами, которые входят в состав метафоры» [Лосев 1982: 439].

Согласно А.Ф. Лосеву, символ в максимально обобщенной форме характеризуется как тип. К нему относятся, например, герои художественных произведений (Дон Кихот, Дон Жуан), т.е. литературные типы [Лосев 1982: 443]. В целом символ определяется как «образная конструкция, которая может указывать на любые области инобытия, и в том числе также на безграничные области» [Лосев 1982: 443].

Особого внимания заслуживает лингвистическая концепция символа, предложенная В.В. Виноградовым [Виноградов 1922; 1925; 1963]. В.В. Виноградов считает, что стилистика включает два главных отдела: символику и композицию. Символика характеризуется как «глава поэтической стилистики, которая изучает системы индивидуально-творческого подбора символов, устанавливая их типы и историческую преемственность; определяет значение символов, пути их развития и группировки по гнёздам с семасиологической и эвфонической точек зрения. Символ понимаю в обычном лингвистическом смысле» [Виноградов 1922: 91]. Согласно В.В. Виноградову, символ трактуется как «эстетически оформленная и художественно локализованная единица речи в составе поэтического произведения» [Виноградов, 1925: 15]. Главным и принципиально новым для лингвистической концепции символа В.В. Виноградова служат два фактора: 1) условием возникновения и функционирования символа может быть не только метафора, но и положение слова-символа в некоторой семантической сфере или семантическом гнезде; 2) символ может возникать в результате частого повтора «словесных сцеплений» [Виноградов 1922: 136].

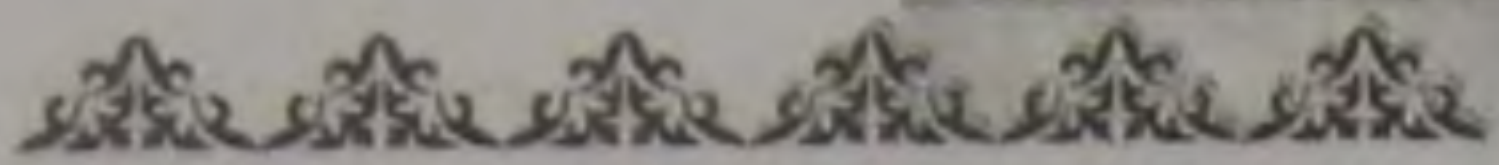
Итак, лингвистическое понимание символа В.В. Виноградовым значительно отличается от его определений, данных в работах В.Н. Веселовского, А.Ф. Лосева, А.А. Потебни. Теория символа В.В. Виноградова представлена весьма интересными выводами об условиях возникновения и формирования символа в



тексте. Наиболее существенными для исследования символа в художественном (прозаическом) тексте являются положения о том, что символ рассматривается с позиции лингвостилистики и подчеркивается важность частотного повтора «словесных сцеплений», как необходимого условия для его выделения в художественном тексте.

В ходе рассмотрения различных определений символа в широком и узком понимании, следует отметить и взгляды В. Тэрнера. В. Тэрнер объясняет понятие символа в тесной связи с ритуалом и соответственно использует термин «ритуальный символ», который определяется как «...мельчайшая единица ритуала, сохраняющая специфические особенности ритуального поведения...элементарная единица специфической структуры в ритуальном контексте» [Тэрнер 1983: 20]. Ключевым моментом в точке зрения В. Тэрнера для лингвистического изучения символа служит его попытка показать семантическую структуру на базе выделения ряда признаков: «1) множество значений (*significata*) – действия или объекты, воспринимаемые в ритуальных контекстах (т.е. в символической форме), имеют много значений; 2) объединение диспаратных *significata* – различные по существу сигнификаты связываются посредством аналогии или ассоциации...; 3) конденсация – множество идей, отношений между вещами, действий ...представляются одновременно символическими средствами...; 4) поляризация *significata* – референты, предназначенные обычаем для основного ритуального символа, часто стремятся сгруппироваться на противоположных полюсах» [Тэрнер 1983: 33]. Как следует из вышеизложенного, семантическая структура символа в представлении В. Тэрнера чрезвычайно сложна и отличается наличием различных признаков, характеризующихся как собственно лингвистическими, так и экстралингвистическими (этнокультурными) факторами.

Ю.М. Лотман рассматривает символ непосредственно через призму культуры, подчеркивает его знаковость, архаичность и ценностный характер. Он трактует символ на базе его связи «с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного...» [Лотман 1992: 191] и считает, что, как в плане выражения, так и в

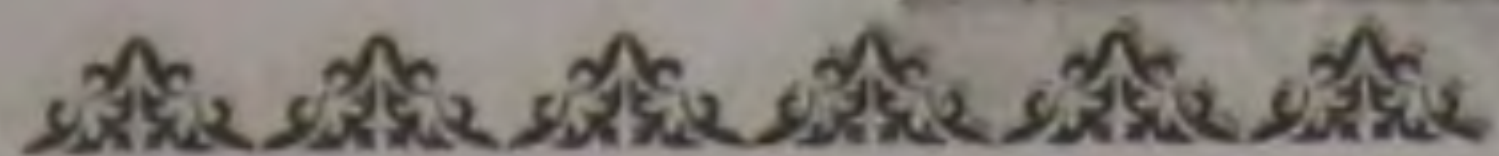


плане содержания символ представляет собой определенный текст, т.е. «обладает некоторым единым замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста» [Лотман 1992: 191]. Общий знаковый характер символа определяется его посредничеством между разными сферами семиозиса, между синхронией текста и памятью культуры, его ролью семиотического конденсатора [Лотман 1992: 199].

Семиотический аспект символа подробно рассматривается Ю.С. Степановым, который следуя общим идеям и принципам семиотики, выделяет три измерения языка (семантику, синтактику, прагматику) и связывает символ с философией и поэтикой имени. Ю.С. Степанов полагает, что именно «духом символа проникнута вся философия имени» [Степанов 1985: 65]. В общем плане, в силу своей особой роли в поэзии, символ характеризуется как поэтическое понятие, так как его значимость и истинность главным образом определяются рамками определенной поэтической системы [Степанов 1985: 85].

Символ подробно рассматривается в исследованиях Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1988; 1990] на основе тесного сопоставления с такими понятиями, как образ, метафора и знак. Н.Д. Арутюнова критически подходит к проблеме связи метафоры и символа и полагает, что «с точки зрения своего положения в иерархии семиотических концептов, метафора и символ не могут быть отождествлены» [Арутюнова 1990: 23]. Метафора и символ имеют общее начало – понятие образа. Образ, метафора и символ «возникают стихийно в процессе художественного освоения мира. Они относительно независимы от воли человека. Их значение нельзя считать полностью сформированным. И метафора и символ являются объектом скорее интерпретации, чем понимания» [Арутюнова 1990: 23].

Отличием метафоры и символа от знака является их неспособность служить средством коммуникации: символ и метафора не используются для передачи сообщений. С их помощью нельзя осуществить речевой акт и т.д. Как считает Н.Д. Арутюнова, «метафора и символ «ведут» образ в различных направлениях. В основе метафоры лежит категориальный сдвиг..., заглушающий её образность. В свою очередь этому способствует предикатная

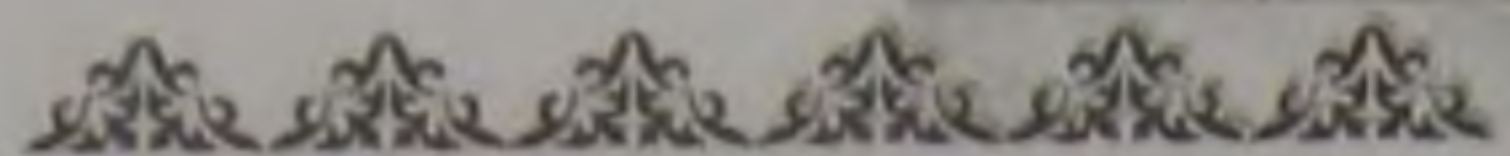


позиция, выдвигающая на первый план семантический, а не референтный аспект слова.... В символе, для которого не характерно употребление в предикате, напротив, стабилизируется форма. Она становится проще и четче. Её легко узнать» [Арутюнова 1990: 23]. Отличием символа от метафоры также признается то, что «схематизация означающего в символе делает его связь со значением менее органичной». В метафоре «отношения между образом и его осмыслением никогда не достигают полной конвенционализации» [Арутюнова 1990: 24].

Что касается вопроса о функции символа, то он выполняет дейктическую (указательную) функцию, а метафора – характеризующую, т.е. символы «указывают на некоторый смысл, но не применяют его для характеристики другого («постороннего») объекта» [Арутюнова 1990: 24]. Вместе с этими различиями также следует выделить то, что метафора выражает языковые значения, заключенные в образную оболочку, а символ – общие идеи [Арутюнова 1990: 24].

В отношении проблемы перехода образа в символ Н.Д. Арутюнова подчеркивает следующее различие между символом и метафорой: «Если метафора развивается в сторону семантического обеднения и вместе с тем большей определенности, то символ, концентрируя в себе идейный смысл целого произведения, напротив, расширяет свое содержание, но в то же время не делает его вполне определенным. Символ обогащает образ метонимической способностью представлять частью целое» [Арутюнова 1990: 25].

Фундаментальное различие между метафорой и символом, согласно Н.Д. Арутюновой, заключается в том, что переход образа к метафоре обусловлен внутрилингвистической (семантической) необходимостью, переход к символу объясняется экстралингвистическими факторами [Арутюнова 1990: 26]. В целом символ определяется как семиотический концепт, т.е. «... структурированное семиотическое понятие. Оно трехкомпонентно и состоит из смысла (часто общего и туманного), означающего – четкого и хорошо сформированного, и соединяющей их связки, обеспечивающей возможность взаимонезависимого развития сторон символа и, в конечном счете, их конвенционализации» [Арутюнова 1988: 156].



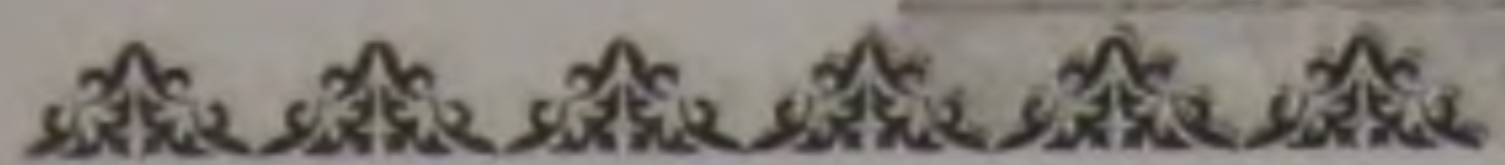
Однако в отношении вопроса о рассмотрении символа в тесной связи со смежными категориями следует отметить совершенно противоположенное мнение, согласно которому сопоставление символа с метафорой, образом, знаком, аллегорией, эмблемой и другими понятиями «не представляется логичным, поскольку указанные понятия принадлежат разным таксономическим горизонталям.... Традиционно практикуемое сопоставление символа и метафоры является аналитическим тупиком, поскольку основой символа может быть и метафора» [Москвин 2006: 190 - 191].

На наш взгляд, данная точка зрения во многом ограничивает проблематику исследования символа и сводится к его рассмотрению в узком и изолированном понимании.

Мысли, изложенные Н.Д. Арутюновой по проблеме символа в целом, и его различий от метафоры и знака в частности, являются существенными для дальнейших его исследований с позиции лингвостилистики и языковой семантики. Мы, в свою очередь, разделяем точку зрения Н.Д. Арутюновой и принимаем во внимание весьма важные положения о различиях символа от метафоры и знака, а также о его функциональных и структурно-семантических особенностях (трехкомпонентный характер).

В отдельных исследованиях механизм формирования символа объясняется на основе возможности разделения универсума на концептуальные сферы, в которых слова имеют свой денотат и сигнификат. Исходя из этого, механизм формирования символа заключается в том, что определенное слово, являясь символом, с одной стороны, относится к денотату из семантической сферы, выраженной конкретным объектом; с другой стороны, соответствует сигнификату, представленным духовно-абстрактным фактором [Никитина 1991: 122]. Такое объяснение образования символа по сути своей основано на определении общей семантики лексических единиц и частично раскрывает положение о разностороннем, дистантном характере направления и расположения аспектов символа, т.е. между миром реальным и абстрактным.

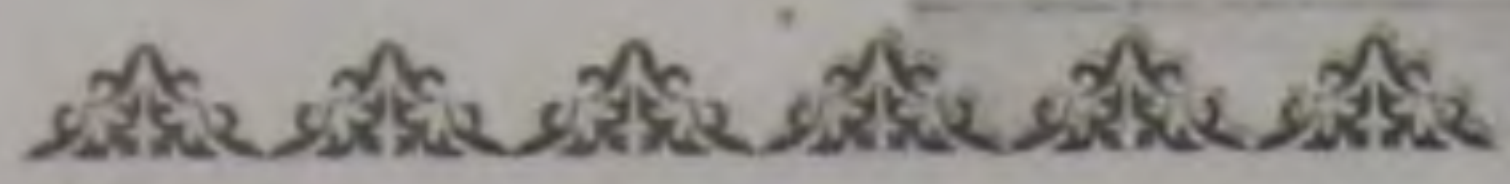
Выдвигая на первый план приоритетность изучения проблемы символа в лингвокультурологическом аспекте, В.А. Маслова рассматривает символ как «стереотипизированное явление



культуры» [Маслова 2004а: 95] и тем самым ставит во главу угла принципиально важный факт корреляции символа с содержанием транслируемой им культурной информации и подчеркивает, что «символ является конвенциональным стереотипом, фреймом, устойчивой формой представления знаний» [Маслова 2007: 178]. Исходя из анализа различных трактовок символа, В.А. Маслова выделяет ряд «независимых представлений о символе: символ – понятие, тождественное знаку...; универсальная категория, отражающая специфику образного освоения жизни искусством...; некоторый культурный объект, значение которого является конвенциональным аналогом значения иного объекта...; символ как знак, который предлагает использование своего первичного содержания в качестве формы для другого содержания» [Маслова 2007: 176] Существенно важным итогом в отношении определения символа служит емкий по содержанию вывод В.А. Масловой о том, что «символ – это вещь, награжденная смыслом» [Маслова 2004а: 102].

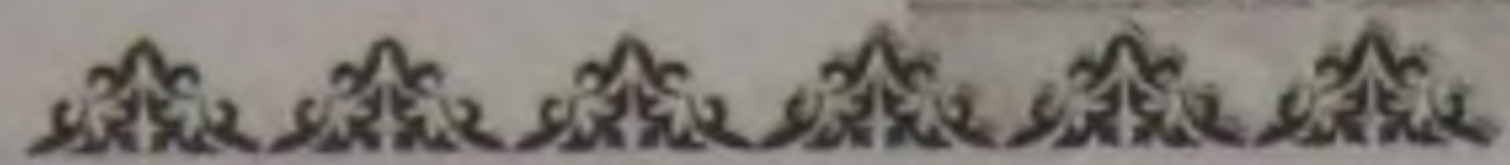
Особое внимание в работах В.А. Масловой [Маслова 2004а; 2007] при описании ключевых сторон символа уделяется рассмотрению архетипической природы символа, которая выражается в том, что в мифологии, в фольклоре, в произведениях литературы и искусства в виде символов воплощаются определенные первичные образы и идеи, т.е. архетипы. В результате архетипы понимаются как первоначальные образы, составляющие основу формирования и функционирования того или иного символа. В связи с этим В.А. Маслова определяет архетипичность символа как «его важное свойство, которое носит двойкий характер. С одной стороны, в символе отражаются образы бессознательного, большую часть которого составляют архетипы. С другой стороны, архетип осознан, он входит в нашу реальность, часто сильно трансформируясь» [Маслова 2007: 187].

На основании обзора положений В.А. Масловой по проблеме символа наиболее важным служит тот факт, что символ, как конвенциональное стереотипизированное явление культуры, рассматривается сквозь призму выявления целого ряда его ключевых свойств, определяющих его комплексное содержание, его «бесконечность».



В изучении проблемы символа большое место занимает «Энциклопедия символов» («Lexicon der symbole») (1995). Авторы «Энциклопедии символов», опираясь на богатый материал по истории культур народов мира, считают, что, несмотря на изменения интерпретаций и ассоциаций символов, «архетип его значения, основная посылка» сохраняется на любом уровне его рассмотрения. Например, трезубец – символ власти у древних индусов, греков, хеттов, кельтов, ирландцев. Трезубец, имея символический характер, также выступал как общий смысл всей западной философии – тезис, антитезис, и синтез. По мнению ученых, к такому трехмерному началу восходят религиозные представления о прошлом, настоящем и будущем [Бауэр, Дюмотц, Головин 1995: 11]. Отсюда исследователи приходят к выводу о том, что трактовка символов связана с субъективным фактором, т.е. «с личностью самого лица, которое взялось за толкование, с его социальным, культурным и географическим окружением, с его сознанием, но в первую очередь с его намерениями...» [Бауэр, Дюмотц, Головин 1995: 11]. В целом авторы исследования преследуют цель знакомства читателя с определенной совокупностью символов и распознавания архетипической сути символа на основе исторического материала. В книге подчеркивается возможность трактовки архетипа символа с позиции различных научных направлений, что в свою очередь свидетельствует о потенции архетипа символа на всех уровнях.

С психолингвистической точки зрения символ главным образом рассматривается на базе отношения: знак – референт [Бейтс 1984: 64]. Э. Бейтс в своей работе «Интенции, конвенции и символы» (1984) исследует проблему символа, основываясь на материале поведения детей младенческого возраста. Согласно определению Э. Бейтс, «символ появляется в тех случаях, когда имеет место понимание или употребление в коммуникативной ситуации или вне её отношения между знаком и его референтом, причем такое, при котором знак рассматривается как принадлежащий своему референту и/или способный замещать его в различных контекстах...» [Бейтс 1984: 64]. Ситуация использования символа состоит из четырёх частей: «объективное наблюдаемое средство и его референт в реальной действительности, а также субъективное, психологическое средство и его ментальный референт» [Бейтс 1984: 69]. В качестве выводов



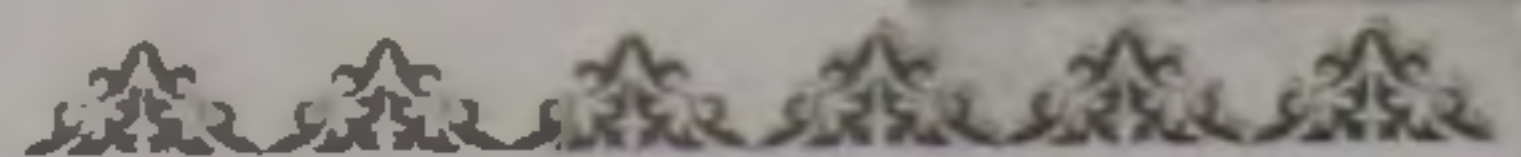
Э. Бейтс выделяет внутреннюю структурированность символа (способности к символизации), а также то, что отношения «между символическим развитием и когнитивными способностями могут затрагивать различные стороны этой внутренней структуры» [Бейтс 1984: 99].

Вышерассмотренные понимания и трактовки символа существенно отличаются друг от друга, но в то же время имеют определенные сходства и общие черты. Общность исходит прежде всего из того, что все подходы в той или иной степени взаимосвязаны на признании комплексности символа и учитывают разные, реально существующие его аспекты: общелингвистический, семиотический, лингвостилистический, культурно-исторический, лингво-философский, психоллингвистический, лингвокультурологический и другие. Неотъемлемыми составляющими природы символа предстают их знаковость, образность, конвенциональность, многоплановость, многозначность, антропоцентричность, архетипичность, ценностность, универсальность и национально-культурная значимость.

## 1.2 СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СИМВОЛА

При рассмотрении символа и его ключевых признаков, а именно использования слова в символической функции и определения его концептуальных смыслов, особый интерес вызывает мнение В.Матезиуса о том, что «у разных предметов, с которыми мы часто и близко сталкиваемся, имеется одно свойство, воспринимаемое нами как постоянный и бросающийся в глаза признак. Благодаря этому, соотношение предмета и признака иногда настолько меняется, что предмет становится символом свойства, выраженного его признаком. Тем самым получает символическую значимость и языковое наименование, которым обозначен предмет» [Матезиус 1967: 455]. На наш взгляд, данное положение можно наглядно подтвердить на основе примеров универсальных слов-символов и выделения в их структуре различных базовых концептов, как





наиболее лаконичных и четких средств выражения множества смысловых компонентов их общей семантики\*. В целом в настоящей работе для презентации языковой номинации концептов символов нами используются различные лексикографические источники\*\*. Так, основное словарное лексическое значение слова роза: «Кустарниковое растение семейства розоцветных с красивыми крупными душистыми цветками и со стеблем, обычно покрытым шипами, а также сам такой цветок» [Ожегов, Шведова 1999: 682]. Однако в силу взаимосвязанного действия внутриязыковых и внеязыковых факторов, а также в результате широкого применения данного слова в поэтической и прозаической речи многих языков мира, роза (каз. раушан, узб. атир гул, англ. rose, фр. rose) предстает в качестве универсального символа и выражает ряд концептов: «Красота», «Любовь», «Молодость» (каз. «Сұлулық», «Махаббат», «Жастық»; узб. «Гўзаллик», «Муҳаббат», «Ёшлик»; англ. «Beauty», «Love», «Youth»; фр. «Beauté», «Amour», «Jeunesse»), т.е. символизирует наиболее характерные и присущие образу объекта действительности ассоциативные свойства. В процессе выявления смыслового содержания символа роза следует также обратить внимание на одну немаловажную особенность растения – наличие в стеблях шипов, а, следовательно, колючесть самого цветка. Например, *there is no rose without a thorn*. Этот факт способствует расширению общего концептуального содержания символа, а точнее характеризует концепты «Красота», «Любовь», «Молодость», наполняя их структуру дополнительными компонентами – опасность, боль, терпение.

\* Подробно данная проблема будет рассмотрена в следующих главах.

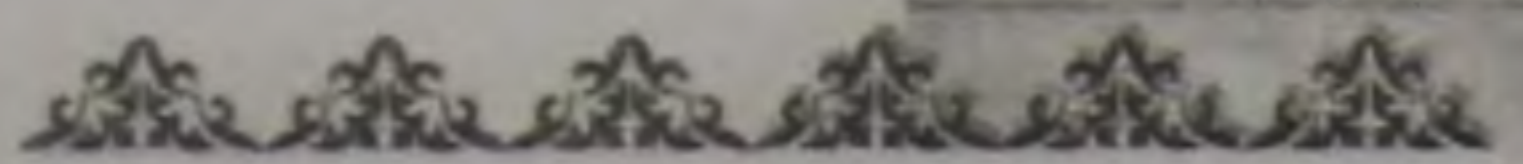
\*\* Қазақ тілінің сөздігі / Жалпы ред. басқарған Т. Жанұзақов. – Алматы: Дайк-Пресс, 1999. – 776 б.; Ўзбек тилининг изоҳли лугати: икки томли, 60 000 сўз ва бирикмаси / С.Ф. Ақобиров, Т.А. Алиқулов, С.И. Иброҳимов ва б.; З.М. Маъруфов таҳрири остида. – Т. I – II. – М.: Русский язык, 1981; Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2002. – 1536 с.; Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.; Словарь синонимов русского языка в двух томах. – Т. I – II. – Л.: Наука, 1970; *Roget's Thesaurus of English Words and Phrases*. Revised, modernized and abridged by Robert A. Dutch, Penguin Books. 1978. – 712 p; *The American Heritage Dictionary of the English Language*. Ed. By W. Morris. Boston. Massachusetts: Houghton Mifflin Company. 1979. – 1550 p.; *The Oxford English Reference Dictionary*, Second edition. Ed. by J. Pearsall and B. Trumble. Oxford University Press. 2001. – 1765 p.; *The Oxford Russian Dictionary*. Edited by Falla P., Oxford – Moscow, 1997. – 735 p.

Таким образом, символическое употребление языкового наименования роза и его лексических соответствий во многих языках мира характеризуется условным выражением новых концептуальных смыслов и придает слову универсальную символическую значимость.

В процессе рассмотрения отдельных сторон семантической структуры символа особо подчеркиваются такие его свойства, как ценность и мотивированность. Эти свойства являются одними из наиболее значимых в определении сущности символа, так как во многом объясняют культурное содержание символа, но самое главное, отличают его от конвенциональных знаков в целом [Басин]. Значения условных знаков ограничиваются лишь понятийным, смысловым содержанием и указывают на объекты действительности, явления различных сторон жизни человека (представления, чувства и т.д.). Значения символов, помимо всего этого, указывают на ценностный характер явлений как для конкретно взятой личности, так и для целого общества (например, голубь символизирует ценность общества, т.е. является символом мира) [Басин].

Ценностное значение символа представляет собой «сплав интеллектуального, идейного начала и эмоциональной оценки. Идея и чувство в символе носят обобщенный характер. Они выступают в качестве конструктивного принципа, закона, определяющего бесконечное множество частного проявления символического содержания» [Басин]. Ценностный характер информации, заложенной в природе символа, непосредственно связан с вопросом восприятия и правильной интерпретации символа. Именно наличие ценностного характера значения побуждает к выделению целого ряда концептов при определении смыслового содержания символа. Например, ценностный характер значения можно четко выделить в содержании таких универсальных символов как весы (справедливость), молоко (чистота), вода (жизнь).

Ценностный компонент значения символа также связан с межкультурными несоответствиями в процессе его постижения. Объяснением этому служит то, что символы имеют различную национально-культурную семантику, а этот факт, с одной стороны, свидетельствует о глубоком и сложном содержании символа, с



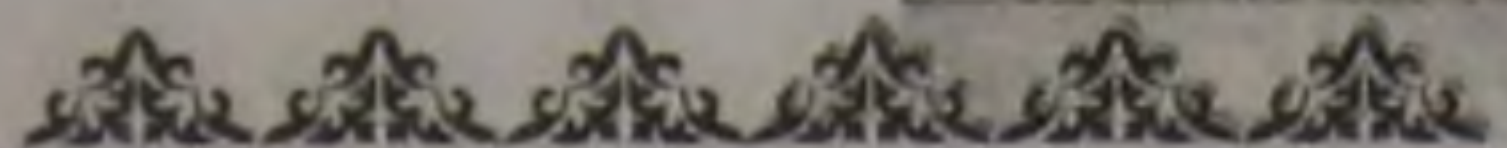
другой стороны, вызывает неопределенность и ряд трудностей, включая так называемый «культурный шок», в его восприятии (смысла). Эти и другие свойства символа будут подробно рассмотрены в следующих разделах настоящей работы.

Как отмечает Е. Басин, мотивированность, как неотъемлемое свойство символа, имеет свою определенную специфику в отличие от других близких понятий: аллегии, эмблемы и др. В символе мотивированность носит оценочный характер, т.е. в нем содержится информация об отношении социума к тому или иному объекту, явлению, процессу. Один и тот же символ может выражать как позитивное, так и негативное отношение человека к явлениям окружающего мира. Специфика символа также выражается в отношении означающего с означаемым, которые неразрывно связаны между собой и образуют единое целое, когда как значение условного знака, аллегии, эмблемы могут транслироваться другими средствами (знаками), например, конкретной надписью [Басин].

Связь между означающим и означаемым в символе определяется наличием ассоциаций и определенных факторов действительности, которые обеспечивают мотивированность символа. В ходе когниции символа в сознании индивида активизируются всевозможные, обусловленные реальностью связи и сходства конкретного объекта или явления, выступающего в качестве символа, т.е. внешней формы с его внутренним содержанием. Например, конь (лошадь) (каз. Жылқы, узб. От, англ. horse, фр. cheval) у многих народов мира выступает как символ красоты, силы, чистоты и благородства. Эти концептуальные смыслы символа объясняются конкретными факторами, т.е. они четко мотивированы действительностью: внешность и форма коня вызывает общее восхищение; конь в животном мире характеризуется своей физической силой и быстротой и т.д.

Другим ярким и культурно обусловленным по характеру примером мотивированности служит функционирование британского символа «Рорру» (мак)\*. Данный цветок широко

\* Маки, обычно сделанные из бумаги, носят, прикрепив к одежде в День памяти погибших (Remembrance Day), а венки из красных маков оставляют у памятника героям войны (a war memorial in the Whitehall): 100 Questions answered // Researched and written by Prail A. – London: Foreign & Commonwealth Office, 2000.



представлен в британской лингвокультурной общности и является символом памяти, траура и оказания почести погибшим соотечественникам в годы мировой войны. Мотивированность сторон символа определяется информацией следующего характера: в годы Первой мировой войны на полях Фландрии погибли тысячи мирных людей. Особенностью этих полей было то, что там росло очень много красных маков, и этот отличительный природный фактор послужил возникновению данного символа – «poppy» или «red poppy» (красный мак) [100 Questions answered 2000]. Исходя из описания символа «poppy», в его смысловом содержании можно выделить такие концепты, как «Memory», «Honour», «Courage» («Память», «Честь», «Мужество»).

Итак, можно констатировать то, что мотивированность служит одним из индикаторов символа и способствует передаче реальной оценки индивидом на основе фактов действительности его смысловой природы.

В настоящем исследовании в отношении структуры символа мы руководствуемся предложенным в работе Н.Д. Арутюновой положением о ее трехкомпонентном характере (означающее, означаемое (смысл) и конвенциональная связь между ними) [Арутюнова 1988: 156]. В силу того, что символ в нашей работе исследуется на материале художественного текста в аспекте когнитивной лингвистики, в центре внимания которой лежит всестороннее изучение процесса концептуализации, для нас представляется целесообразным выделение концептов в смысловом содержании символа. Также в структуре символа можно выделить определенные показатели, которые обусловлены конкретными реальными признаками, состояниями, действиями объекта или явления, выступающего в качестве символа. Схематически такую разветвленную структуру символа можно представить следующим образом на примере универсального символа «Роза»:

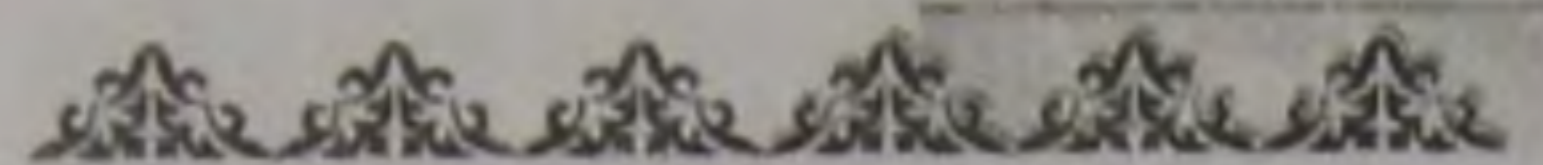
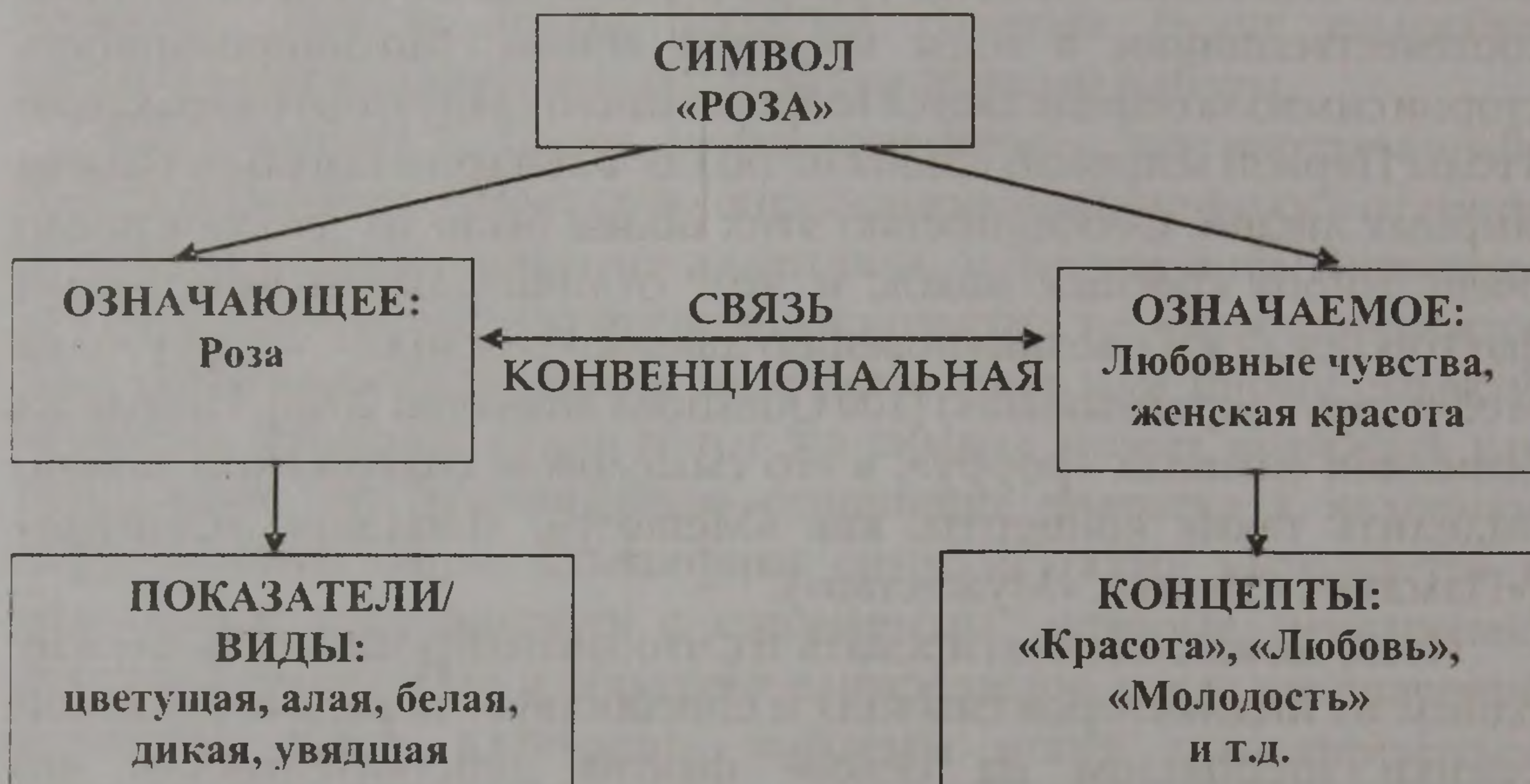


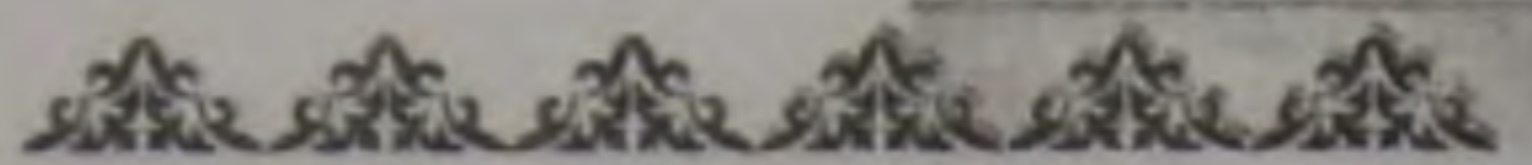
Рисунок 1.1



Итак, как видно из приведенной схемы, в той части структуры символа, которая представлена означаемым, нами выделяется система базовых концептов. Концепты вытекают из общего смысла символа, который, как правило, может одновременно включать противопоставленные друг другу признаки и свойства, т.е. в широком смысле позитивные и негативные начала. Концепты в структуре символа являются емкими по содержанию и в тоже время абстрактными выразителями его общего смыслового содержания. Относительно выделения наиболее характерных показателей символа, т.е. его некоторых разновидностей, видов, типов, важно отметить, что данные показатели вытекают из сферы бытия исходного объекта, явления, действия, представленных в функции символа. Данные потенциальные характеристики символа, в свою очередь, могут иметь собственные, различные от общего смыслового содержания символа, значения. Наличие таких значений у потенциальных характеристик символа дает возможность выдвигать их в разряд самостоятельных символов или же представлять их в качестве разновидностей одного символа. Например, такой возможный показатель символа «роза», как «увядшая роза», расширяет его концептуальное содержание, образуя дополнительные значения: чувственная опустошенность, дряблость.

Весьма интересным и специфическим в плане исследования функциональных признаков символа и его структуры представляется рассмотрение религиозного символа «полумесяц» (англ. Crescent, фр. Croissant, рус. Полумесяц, каз. Жарты ай, узб. Ярим ой). Полумесяц, как известно, является символом Ислама. В общей системе символов, наряду с символами других религиозных конфессий (например, крест в христианской религии), полумесяц выделяется прежде всего ценностным характером значения, т.е. в его семантике ценностный компонент значения занимает важное и доминирующее положение. Полумесяц, как символ Ислама, представляется в сознании людей посредством зрительного восприятия, т.е. в виде конкретно оформленного образа – изображения полумесяца в небе под покровом ночи. В повседневной жизни данный символ присутствует широко и разнообразно: полумесяц изображен на государственных флагах, гербах и т.д., что в значительной степени определяет такую важную функцию символа, как императивность.

Ярким примером двойственного характера символа и многогранности его смыслового содержания является функционирование символа Симург (узб. Симурғ). Данный символ чрезвычайно важен и актуален как в художественном, так и в социокультурном аспектах. Это подтверждается сложностью его собственно языковых и внеязыковых структур знания. Символ Симурғ широко представлен и прочно утвердился в персоязычных и в тюркоязычных (дастаны) художественных текстах. Особого внимания и подробного рассмотрения в этом плане заслуживает использование данного символа в узбекском художественном (поэтическом) тексте, в частности в поэме Алишера Навои «Лисонут-тайр» («Язык птиц»). Прежде чем рассмотреть особенности функционирования символа Симурғ в узбекском художественном тексте, следует привлечь внеязыковые структуры знания, т.е. вкратце обратиться к истории его возникновения и общего смыслового содержания. Символ Симурғ берет свое начало из иранских мифов и является вещью птицей. Название Симурғ восходит к авестийской традиции обозначения орлоподобной птицы [Мифологический словарь 1990: 490-491]. В широком понимании Симурғ характеризуется как фантом (причудливое



явление, призрак), и поэтому никому не суждено его увидеть. В связи с этим под поэтическим выражением «увидеть Симурга» имеется в виду – осуществить несбыточную мечту и стать счастливым. Симург широко и разнообразно используется в произведениях таких персоязычных авторов, как Фирдоуси «Шахнаме» и Фаридиддин Аттари «Мантикут-тайр». В поэме «Шахнаме» представлены два образа Симурга – положительной (добро) и отрицательной (зло). В поэме представителя суфизма Аттари «Мантикут-тайр» символ «птица Симург» включает позитивные начала (символ знания, единства творца и его творения). Именно следуя традициям этого автора, Алишер Навои изложил собственный вариант поэмы.

Согласно содержанию поэмы, большая стая птиц во главе с Удодом (Худхуд) отправляется искать повелителя всех птиц, мудрого шаха Симурга (Симурғ), чтобы он освободил их от жизненных страданий. По пути многие птицы не выдерживают трудных препятствий и в итоге остаются лишь тридцать самых стойких и преданных идее. В качестве испытаний они проходят семь долин (Талаб, Ишқ, Маърифат, Истиғно, Тавҳид, Ҳайрат, Фақру Фано) и достигают цветущих садов, где и предполагают увидеть Симурга. Однако, к их общему удивлению, птицы узнают, что облик Симурга представляет собой тридцать птиц, т.е. им оказываются они сами, и в этом видится истинная суть Симурга (фарси: си – тридцать, мурғ – птицы) [Навоий 1991].

«Ким магар Симурғ кўргузгай лиқо,  
Бу фанолардин етишкай ул бақо.

Кўрдилар ўзни қаёнким тушти кўз  
Оллоҳ-Оллоҳ не ажойибдур бу сўз.

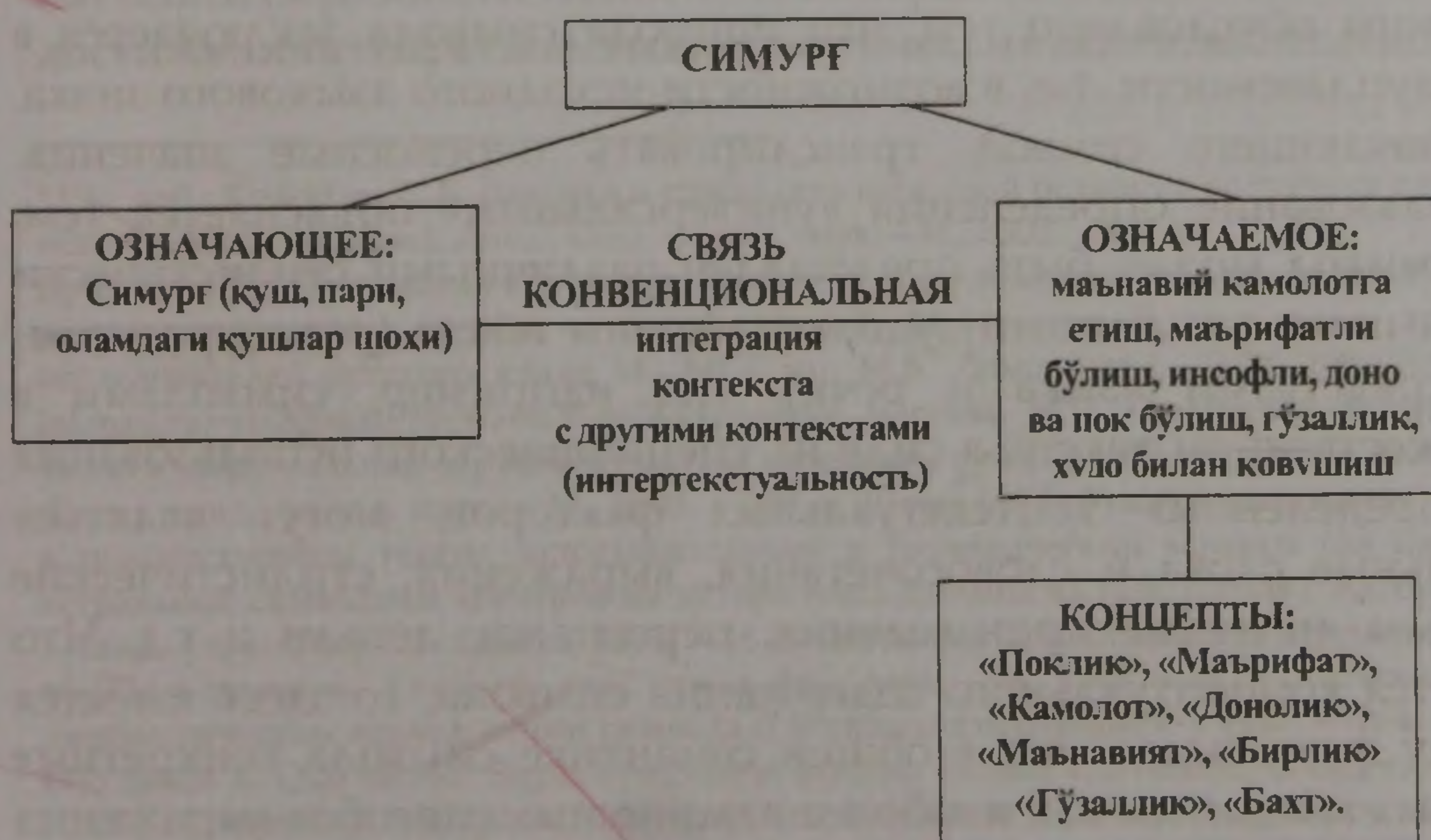
Ким қилиб Симурғ ўттуз қуш ҳавас,  
Ўзларни кўрдилар ул си мурғу бас.

Мунда зоҳир бўлди сирри «ман араф»,  
Ким кўрубтур гавҳар ўлмоғлиғ садаф»

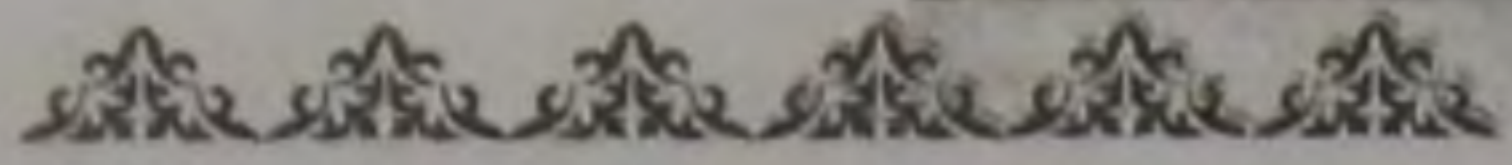
[Навоий 1991: 236-237].

Симург представляет собой божественное начало, единение творца и его творения, достижение духовного совершенства и созерцания. Исходя из контекстуального функционирования символа Симург, необходимо выделить следующие концепты в его смысловом содержании: «Донолик», «Камолот», «Бирлик», «Маърифат», «Маънавият», «Бахт». В выражении концептов символа Симург немаловажное значение имеет символика чисел, а именно факт преодоления птицами семи долин. В данном случае число семь в контексте предстает в качестве символа, в концептуальной структуре которого выделяется концепт «Камолот», т.е. птицы, преодолев долгий и трудный путь из семи долин (семь ступеней к совершенству), достигают цели, познав тем самым суть идеи собственного бытия. В целом число «семь» как символ обладает широким спектром разнообразных концептуальных смыслов, что подтверждается универсальностью его функционирования в межкультурном отношении, а также непосредственной связью с духовным фактором – религиозным и философским мировидением. Семантическую структуру символа Симург в тексте поэмы А. Навои «Лисонут-тайр», на наш взгляд, можно представить следующим образом:

Рисунок 1.2







Проведенный анализ ключевых сторон символа позволяет нам сделать заключение о том, что функциональные, структурные особенности символа и его концептуальная смысловая природа чрезвычайно разнообразны и многомерны. Определение значения символа во многом зависит от взаимосвязанного привлечения множества различных в социокультурном отношении фактов окружающей действительности. Реализация и формирование символа происходит именно за счет его способности вбирать в свое содержание духовные ценности, позитивные, а также негативные начала человеческого бытия (амбивалентность).

Итак, исходя из рассмотренных положений по проблеме символа, прежде всего на основе его особенностей функционирования в художественном тексте, символ нами понимается как когнитивно значимая универсальная тропеическая единица, концептуальная природа которой представляет собой совокупность структур знания и характеризуется способностью транслировать в своем смысловом содержании определенные концепты. В структурном отношении символ включает три компонента: означающее, означаемое и конвенциональная мотивированная связь между ними. Необходимыми факторами выделения символа в художественном тексте являются повторяемость исходного языкового знака и определенная смысловая акцентированность. Определение символа в качестве универсальной тропеической единицы обусловлено тем, что природа символа заключается в его двуплановости, т.е. в возможности исходного языкового знака, обозначающего символ, транслировать переносные значения. Использование определения «универсальный» объясняется тем, что символ может быть представлен различными стилистически значимыми элементами художественного текста (разноуровневыми средствами языка и речи), т.е., например, символами в художественном тексте, в силу их специфического использования и определенных контекстуальных факторов, могут являться отдельные слова и словосочетания, выражения, стилистические приемы, название произведения, персонажи, детали и т.д. Что касается концептуального содержания символа, то здесь имеется в виду факт выделения в общей семантике символа конкретных базовых концептов как наиболее лаконичных способов выражения его многозначности.

В целом смысловое содержание символа обусловлено его двойственной природой, т.е. взаимодействием и взаимозависимостью лингвистических и экстралингвистических факторов, согласно которой, формируясь в социуме, символ находит своё отражение в художественном тексте; наоборот, возникая в текстах художественных произведений, символ впоследствии получает широкое распространение в той или иной национально-культурной общности или в социуме в целом.

### 1.3 ОБРАЗ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ СИМВОЛА

В процессе рассмотрения различных аспектов исследования символа\* представляется необходимым изучение проблемы образности, а именно роли образа в структуре и функционировании символа. Как известно, образ выступает в качестве первоосновы символа и тем самым способствует рождению и дальнейшему формированию символа в системе языка и речи. В связи с этим в изучении символа особо подчеркивается тесная взаимосвязь между образом, символом и знаком.

В современном языкознании достигнуты значительные успехи в изучении образности и способов ее передачи. Однако, несмотря на достижения в теоретических и практических аспектах исследования

---

\* См. раб.: Колосова В. Б. Лексика и символика народной ботаники восточных славян (на общеславянском фоне). Дис... канд. филол. наук. – М., 2003. – 181 с.; Красикова Е.В. Типология контекстов литературно-художественных символов // Русский язык: исторические судьбы и современность: Материалы II Междунар. конгресса исследователей русского языка М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2004. <http://www.philol.msu.ru/~rlc2004/ru/abstracts/?id=24&type=rar>; Чернева Н.П. Семантика и символика числа в национальной картине мира (На материале русской и болгарской идиоматики). Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2003. – 270 с.; Шама И.М. Функционирование символа в художественном тексте: сопоставительный и переводческий аспекты (на материале астральной символики «Вечеров на хуторе близ Диканьки» И.В. Гоголя). Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Одесса, 1993. – 16 с.; Шелестюк Е.В. Семантика художественного образа и символа. Автореф. дисс... канд. фил. наук. – М., 1988. – 25 с.; Шелестюк Е.В. О лингвистическом исследовании символа // Вопросы языкознания. – 1997. – № 4. – С. 125-141; Benist L. Que sais-je? Signe, symbole et mythes. Presses Universitaires de France, 1975. – 128 p; Campbell B. Metaphor, Metonymy, and Literalness // General Linguistics. –1969. Vol. 9, # 3, pp. 149-165.

образности, все еще остается много нерешенных и дискуссионных вопросов. Это связано прежде всего с различными интерпретациями терминов «образ» и «образность» в филологической науке. Данная мысль наглядно подтверждается словами А.Ф. Лосева о том, что «необходимо иметь в виду, что самый термин «образ» имеет множество различных значений, особенно когда он сопровождается такими эпитетами, как «поэтический», «художественный», «творческий». Или употребляется в таких выражениях, как «мышление в образах». Везде в таких случаях термин «образ» получает с трудом формулируемую массу семантических оттенков и становится по-разному семантически нагруженным» [Лосев 1994: 175].

Нами будут рассмотрены некоторые ключевые положения по проблемам лингвистической образности и образа как основы формирования символа, изложенные в работах Л.А. Кораловой, Н.А. Купиной, Н.Д. Арутюновой, В.А. Масловой, Н. Фрай и др.

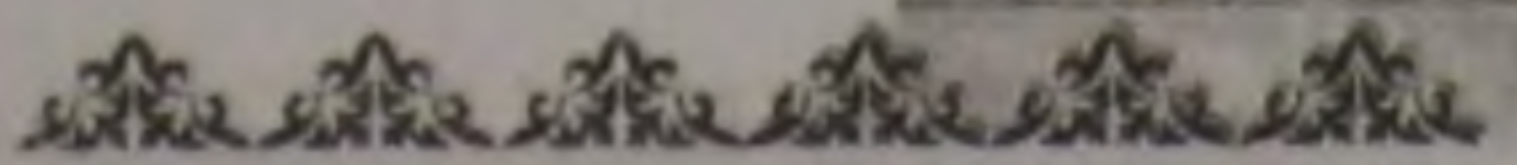
В общем виде, согласно Л.А. Кораловой, в лингвистической науке в определении термина «образность» выделяются три базовых направления.

1. Первое направление характеризуется широким пониманием категории образности или как теория «общей образности». Согласно этой теории образность рассматривается исключительно в рамках языка художественной литературы. Суть данной теории заключается в положении о том, что каждое слово в художественном произведении образно (имеет образ).

2. Второе направление определяется отождествлением понятий «образность» и «экспрессивность».

3. Третье направление характеризуется положением о том, что образностью обладают только стилистические приемы (тропы) [Коралова 1975].

В целом, все три направления признают образность как одно из главных свойств языка и речи. Расхождения заключаются в разном понимании сфер употребления образности, а, следовательно, и степени ее функционирования в языке художественной литературы, а также в средствах и приемах ее передачи. На наш взгляд, ограничение функционирования образности рамками одного стиля неправомерно. Образность может возникать во всех стилях

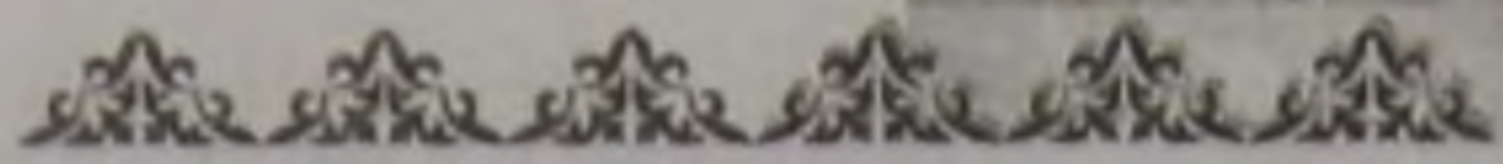


языка. Вопрос состоит в том, насколько часто и широко возникает и используется образность слова в функциональных стилях языка. Однако, при обсуждении проблемы образности как семантико-стилистической категории, основополагающим фактором является рассмотрение образности на уровне художественной речи (художественного текста). Образность выступает в качестве основного свойства художественного произведения и служит для передачи представлений о мире, трансляции новых идей, как в пределах слова, так и всего текста.

Образность как один из ключевых признаков художественного текста формируется в результате контекстуального взаимодействия языковых единиц, относящихся к разным уровням: фонетический, морфологический, лексический, синтаксический. Особенностью образности художественного произведения является ее оригинальность, индивидуальный, творческий характер. Именно это свойство образности служит главным отличительным фактором художественного текста от текстов других функциональных стилей языка [Купина 1980: 43].

Каждый язык характеризуется определенным набором средств (лексических единиц), необходимых для передачи образности. Н.А. Купина в системе языка выделяет ряд типов лексических единиц, обладающих образностью [Купина 1980: 46]. Эти типы образных слов нами ниже представлены на материале казахского, русского и английского языков.

1. Производные слова с явной внутренней формой (с наглядной мотивированностью). Например: каз. орынбасар (заместитель) – тот, кто занимает место (образован от слов: место и наступать); қызғалдақ (мак, тюльпан) – слово служит для называния цветка и также передает представление о нем: подчеркивает его доминирующий цвет (красный); қурттай (малюсенький, крохотный; букв. как червяк) – о чем-нибудь очень маленьком, указывает на сходство с червяком; рус. кровопийца (угнетатель, жестокий человек) – слово передает представление о действиях такого человека (пить кровь); бегунки (беговые сани, дрожки) – от слова бегать; лисохвост (травянистое кормовое растение) – наглядно отражает представление о форме растения (напоминающий хвост лисы); англ. forehead (лоб) – букв. передняя часть головы; underwear (белье) – букв. под одеждой.



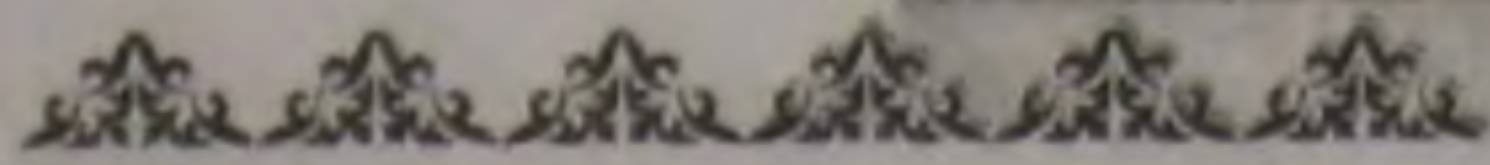
Слово передает образное представление о данном виде одежды; *cross-eyed* (косой) – слово транслирует представление о признаке (косоглазый);

2. Слова, образованные на основе звукоподражания. Например: каз. *пырылдау*, *мырс-мырс ету*, *ызылдау*; рус. *мурлыкать*, *хихикать*, *жужжать*; англ. *purr*, *giggle*, *buzz*.

3. Слова, с переносным лексическим значением, сохраняющие семантическую двуплановость. Например: каз. *қасқыр* (волк) – о человеке бесстрашном, смелом; *ауыз* (рот) – речение; *төре* (аристократ) – наилучший; *көкрек* (грудь) – о человеке надменном, высокомерном; *бөрту* (разбухать – о зернах, набухать – о почках) – иметь довольный вид; рус. *деревянный* – о чем-либо лишенном естественной подвижности, бесчувственном; *подставить* – поставить кого-либо в ложное, неловкое положение; *козырь* – какое-либо преимущество, необходимое в нужный момент; *дубина* – о глупом, недалеком человеке; англ. *fox* (лиса) – о хитром, коварном человеке; *iron* (железный) – о ком-, чем-либо храбром, сильном, строгом, непреклонном, жестком; *aspect* – о стороне, аспекте, точке зрения чего-либо; *curtain* (занавеска, штора) – о том, что закрывает и скрывает что-нибудь (завеса).

Вышеприведенные типы образных слов характеризуют слова с языковой образностью, т.е. слова, которые сохраняют в языке внутреннюю производность и мотивированность [Купина 1980: 46-47].

Отличительным свойством образности художественной речи служит двойное использование автором произведения языковых единиц для передачи образных представлений. Такое применение заключается в том, что автор художественного произведения, с одной стороны, использует уже заложенную образность (символичность, поэтичность) языковых единиц, с другой стороны, воссоздает образность речевую (авторскую, оригинальную). Все это позволяет выделять типы образных слов на уровне художественной речи. К первому типу речевых образных слов отнесены окказионализмы или так называемые стилистические неологизмы. Ко второму типу включены слова с переносными значениями, не закрепленными в языке, т.е. не зафиксированными в толковых словарях. Образная индивидуальность этих лексических единиц отражена в их смысловой стороне [Купина 1980: 46-47].

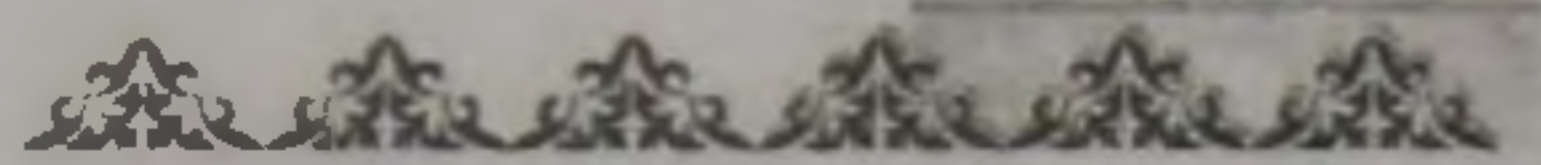


Функционирование вышеизложенных типов речевой образности (на уровне художественного текста) целесообразно представить на материале текстов разносистемных языков. Например: Каз. Ашулы тістер сытыр-сытыр, қарш-қарш шайнасады, әлі шапшысып тұр [Ауэзов 1979: 33]; Рус. Люди, люди – человекобоги! [Айтматов 1987: 11]. (Человекобоги - окказионализм). Машины, вертолеты, скорострельные винтовки – и опрокинулась жизнь в Моюнкумской саванне вверх дном. [Айтматов, 1987: 11]; Англ. It was the masterful and incommunicable wisdom of eternity laughing at the futility of life and the effort of life [London 1976: 99]. The superiority of these man-animals increased with every moment [London 1976: 164]. Таким образом, вышеизложенные типы образности подтверждают общепринятый факт разделения образности на речевую и языковую. Речевая образность формируется на уровне речи (главным образом художественная речь). Языковая образность закреплена в самой природе лексического значения слова и, как правило, находит свое отражение в толковых словарях в качестве переносного значения слова.

Наиболее отличительным признаком между речевой и языковой видами образности является их семантико-стилистическая сторона. Слово с языковой образностью в стилистическом плане намного уступает слову, в основе которого лежит речевая образность.

Н.А. Купина отмечает невозможность проведения четких границ между речевой и языковой образностью, что объясняется переходностью формирующихся языковых явлений: индивидуальные речевые образные значения высокочастотно употребляются в системе художественной речи, но в языковую систему (фиксирование в словарях) вступают по истечении некоторого промежутка времени. С одной стороны, функционируют индивидуальные речевые образные значения, с другой стороны, действуют языковые образные значения. Между ними, в промежуточном положении, оказываются устойчивые речевые образные значения, не вступившие в систему языка, т.е. не отмеченные в толковых словарях [Купина 1980: 49].

Вышеизложенное положение по дифференциации речевого и языкового образного значения позволяет выделить три стадии в функционировании образности, что подтверждается многими



исследованиями, посвященными проблеме образности [Гак 1966; Коралова 1975]. В этой связи целесообразно отметить мысль о трехэтапном процессе формирования и восприятия образа, описанной в работе А.Л. Кораловой. Согласно многоступенчатому характеру развития образа в языке, подчеркивается, что процесс формирования нового образа включает три этапа. Первый этап определяется как «сопряжение» объектов; второй, промежуточный этап – как «совмещенное видение» двух объектов; и третий заключительный этап – как появления новой картины, а, следовательно, и образа. По мере того, как образ получает право на узус и переходит из сферы речи в сферу языка, он становится сравнительно легкоузнаваемым в плане восприятия, природа его значения закрепляется в языке и приобретает единый универсальный характер. Второй промежуточный этап, в котором происходит совмещение двух предметов или явлений, способствует двуплановости содержания образа и принципиально отличает его от содержания остальных языковых способов выражения мысли [Коралова 1975: 7-10]. Такой подход к проблеме образа предполагает учет как лингвистического, так и психологического аспектов. Процесс восприятия образа довольно сложен в психологическом отношении и, главным образом, направлен на окончательное представление образа в сознании индивида.

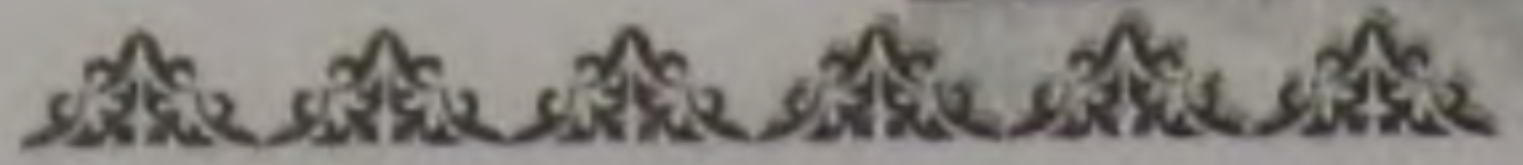
Помимо речевой и языковой образности не исключается возможность выделения тропеической и нетропеической видов образности речи [Сковородникова, Копнина 2003: 256-257]. На первый взгляд, такое деление категории образности кажется необоснованным и сомнительным в научном плане, так как есть общепризнанное мнение, что образность основана именно на тропах, а именно на их двуплановости (использовании языковых единиц в переносном значении). Однако сторонники данной дифференциации образности приводят свою аргументацию. Согласно их положению, тропеическая образность, как правило, базируется на употреблении слов в переносном значении. Нетропеическая образность речи определяется как соответствие образности заданной автором эстетической цели [Квятковский 1998: 8-10; Сковородникова, Копнина, 2003: 256]. Тропеическая и нетропеическая образность могут быть представлены как

изобразительность художественной речи, т.е. указывать на конкретные предметы в описываемой ситуации, и восприниматься через различные органы чувств. Нетропеическая образность может определяться не только с помощью изобразительности, но также соответствием единицы речи эстетическому замыслу автора художественного произведения [Сковородникова, Копнина 2003: 256-257].

В отношении роли образности в значении слова и его функциональных характеристик подчеркивается, что образность – категория отражательная, и является признаком значения слова и способом его представления. В системе языка образность лексической единицы носит гносеологический характер, а в художественной речи образность определяется прагматическими свойствами, т.е. служит для воздействия на адресата (читателя) [Харченко 1976: 67-68].

Обсуждая проблему образности с лингвистической точки зрения, следует также затронуть и литературоведческое толкование термина «образ», в данном случае понятия «художественный образ». Обращение к пониманию образа в литературоведении неслучайно, оно объясняется тем, что образность в недрах этой науки выступает как базовая категория и характеризуется как с помощью языковых (внутритекстовых), так и с помощью экстралингвистических факторов. В литературоведческой науке образ связывается с эстетикой (подчеркивается его эстетическая функция) и служит обобщающим средством явлений (персонаж, деталь, событие и т.д.) в художественных произведениях. В частности отмечается, что образ – «категория эстетики, характеризующая собой, присущи только искусству способ освоения и преобразования действительности. О. также называют любое явление, творчески воссозданное в худож. произв. ...» [Эпштейн 1987: 252]. В широком плане различие между лингвистической и литературоведческой характеристиками образности заключается в том, что образ с лингвистической точки зрения рассматривается в основном как семантический признак (содержание) единицы языка и речи (слово, словосочетание, предложение, абзац, текст); в литературоведении образ рассматривается преимущественно в системе образов художественного произведения, служит выражением эстетического



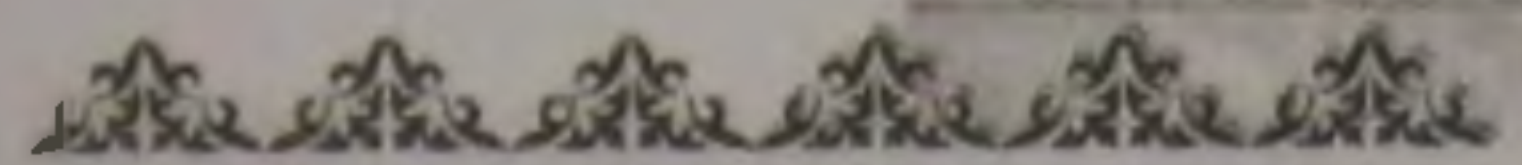


замысла автора. С литературоведческой позиции понятие образа носит несколько расширенный характер, оно подчинено идейному содержанию всего произведения. Однако, рассмотрение и образа, и символа в лингвистическом аспекте в свете новых направлений не исключает возможности обращения к их некоторым литературоведческим характеристикам, так как развитие современной лингвистики учитывает междисциплинарность и разноплановость в исследовании многих явлений языка и речи.

Вопрос участия образа в формировании символа является одним из актуальных и перспективных в свете современных исследований языка. Интерес к данной проблеме обусловлен тем, что большинство ученых рассматривают символ через понятие образа. Общепринято, что в основе символа лежит образ, а образность, следовательно, характеризуется как одно из свойств символа. В трактовках символа особо подчеркивается наличие тесной взаимосвязи «образ – символ – знак» [Арутюнова 1988; Лосев 1982; Аверинцев 1987; Абдуллин 1997; Берестнев 2009; Маковский 1997; Маслова 2004а; 2007; Todorov 1982;].

Связь образа и символа объясняется тем, что «всякий С. есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, С.); но категория С. указывает на выход образа за собств. пределы, на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре С. как два полюса, невысказанные один без другого... Переходя в С., образ становится «прозрачным», смысл «просвечивает» сквозь него, будучи данным именно как смысловая глубина, смысловая перспектива» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 378].

Говоря об образности символа, особо следует отметить различные понимания его образной структуры, что, по мнению Е.В. Шелестюк, возможно связано с «неоднозначностью самого термина "символ"» [Шелестюк 1997: 126]. В целом Е.В. Шелестюк считает, что в основе образования символа лежит «чувственный образ» как «отражение предметов и явлений реального мира... означающее и означаемое в нем не обособляются, не делимы как явление и сущность. Чувственное восприятие сменяется представлением, "воспоминанием" о чувственном образе» [Шелестюк 1997: 126].

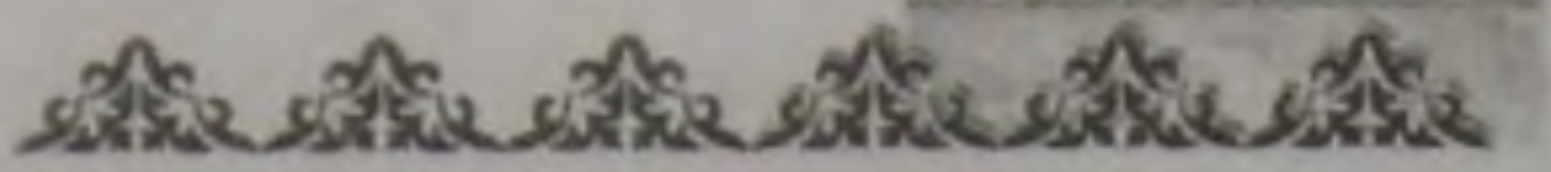


Непосредственно трансформация образа в знак-символ происходит в том случае, когда «разделяются референт и его условное обозначение» [Шелестюк 1997: 126].

При лингвистическом рассмотрении проблемы образа как основы формирования символа специального рассмотрения заслуживает точка зрения Н.Д. Арутюновой. Ее научная позиция в решении этого вопроса является основополагающей и новаторской. Именно в ее исследованиях наиболее детально и аргументировано анализируется связь образа и символа. Н.Д. Арутюнова проводит концептуальный анализ образа и определяет его (наряду с символом, знаком и др.) как «двусторонний семиотический концепт» [Арутюнова 1988: 147]. Образ в отношении к символу и знаку называется их «предтечей». Немаловажным является выделение когнитивной значимости концепта образа в образовании символа. Значимость концепта образа в когнитивном аспекте определяется на базе наглядной иллюстрации деривативного гнезда слова «образ» – образный, безобразный, образованный, образец, воображение, изображение единообразный, многообразный. Список однокоренных слов, по мнению, Н.Д. Арутюновой, убедительно отражает роль концепта «образ» в человеческом сознании [Арутюнова 1988: 148].

В образовании семиотических понятий, в частности символа, на первый план выдвигается конвенциональный признак, т.е. между объектом действительности и его абстрактным смыслом возможна условная связь. Как отмечалось выше, конвенциональная связь в структуре символа учитывает фактор мотивированности. Однако в природе концепта образа, как полагает Н.Д. Арутюнова, просматривается идея формы. Считается, что форма и содержание не могут быть отделены в образе по аналогии с нераздельностью формы и материи в природе. Представление о форме, включая ее функции в природе образа, важно в том плане, что символ ведет образ в «сторону стабилизации формы» [Арутюнова 1988: 154].

Утверждение о неотделимости формы и содержания свидетельствует о необособленности в образе означающего и означаемого. Образ представляет объект в его целостности и вбирает в себя все данные, получаемые в результате связи с окружающим миром, главным образом через зрительное восприятие.

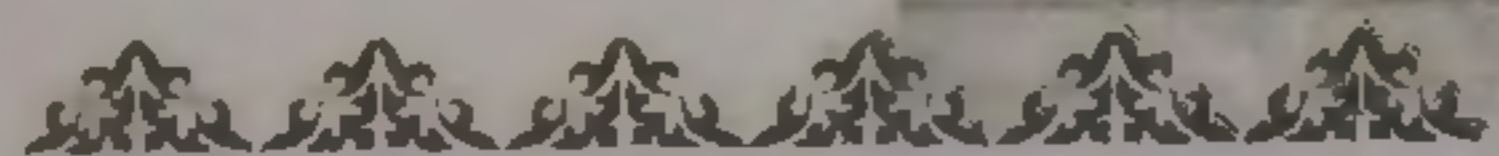


Комплексный характер зрительного восприятия способствует комплексности самого образа. Целостность образа учитывает, как и внешние, так и идеальные черты. Также характерным признаком образа признается определенная содержательность объекта, что позволяет утверждать о наличии в природе образа почвы для формирования других семиотических концептов [Арутюнова 1988: 149-150].

Образ определяется как категория сознания и не ограничивается совокупностью отдельных свойств предмета. Семантическая структура образа предполагает разделение между воспринимаемым миром и воспринимающим сознанием. В сознании человека функционирование образов в корне отличается от их прообразов из мира реальности. Такое отличие способствует образованию картин мира. В отношении вопроса формирования самого образа подчеркивается участие разных механизмов постижения окружающей действительности (восприятие, память, воображение, впечатления и т.д.). При этом возникновение образа того или иного объекта является итогом восприятия, т.е. сам образ не задействован в процессе восприятия. Это объясняется тем, что человек видит объекты, а не их образы. Образы фиксируются в образной памяти человека [Арутюнова 1988: 150-151].

Вобщемвидеобразпредстаеткак«итог«наглядного»обобщения, выбора ситуации максимального соответствия внешнего облика духовному содержанию» [Арутюнова 1988: 152]. В структурном плане образ является единым. В отличие от метафоры и символа, в его структуре границы между означающим и означаемым не развиты и не фиксированы [Арутюнова 1988: 154].

Рождение символа определяется функционированием образа, так как образ служит фундаментом для формирования символа. Процесс превращения образа в символ характеризуется движением по вертикали, т.е. «до символов возвышаются, поднимаются, вырастают, разрастаются» [Арутюнова 1988: 155]. В социокультурном контексте данный процесс обусловлен тем, что «образ становится символом в силу приобретаемой им функции в жизни лица (личный символ), в жизни социума, государства, религиозной или культурной общности, идейного содружества, рода, наконец, в жизни всего человечества (ср. архетипические символы)» [Арутюнова 1990: 26].

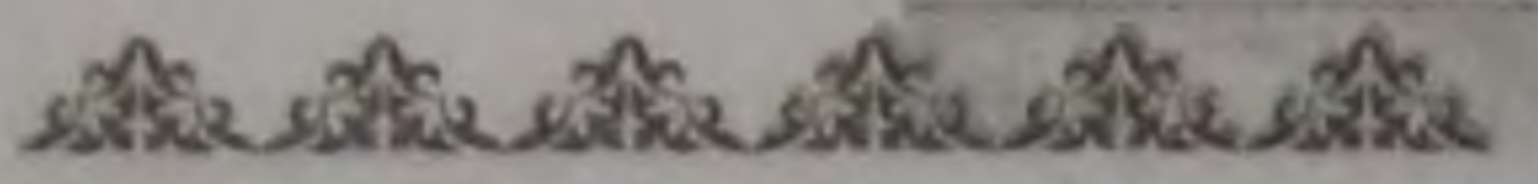


Преимственность образа и символа Н.Д. Арутюнова объясняет на основе того, что обычная деталь (предмет) в художественном тексте может стать символом. В таком случае происходит именно возвышение образа до уровня символа. Также отмечается, что трансформация образа в символ определяется экстралингвистическими факторами. По мере формирования символа как семиотического концепта образуется его семантическая структура, которая состоит из трех компонентов (означающее, означаемое (смысл) и конвенциональная связка) [Арутюнова 1988: 155-156].

Из положений Н.Д. Арутюновой следует, что в результате перехода образа в символ происходит следующее: 1) предметный характер образа заменяется смысловой ориентацией символа; формируется и выявляется определенная семантическая структура, фиксируются границы между означающим и означаемым; 2) эксплицируются общая идея и концептуальные смыслы; 3) появляется функция императивности; 4) стабилизируется форма; 5) расширяется содержание [Арутюнова 1988].

Весьма привлекательной представляется точка зрения Н. Фрай о возможности выделения определенных условий, наличие которых позволяет считать образ символом. Данная точка зрения касается символических образов, функционирующих в художественном (поэтическом) тексте, и предполагает следующие условия для формирования символа в тексте: 1) в контексте выявляется абстрактное символическое значение; 2) представление образа учитывает невозможность его конкретного толкования; 3) ассоциация образа с мифом, легендой и фольклором имплицирована [Frye 1965; Маслова 2004а: 99].

Также необходимо отметить возможность возникновения у характерных признаков объекта, процесса или явления символического характера. Появление у отдельного признака предмета символического характера свидетельствует о том, что образ этого предмета претерпевает определенные структурные изменения и процесс его когниции и восприятие ориентируется на ключевой (центральный) признак. По мнению Н.Д. Арутюновой, такого рода факт связан с упрощением означающего, в результате которого тот или иной признак предмета (цвет, форма, положение в



пространстве и т.д.) может приобретать символическую значимость. Выделение символических элементов при распадении образа позволяет его декодировать и формирует некую символическую систему, учитывающую в своей интерпретации знание кода [Арутюнова 1988: 157-158].

Вероятность появления у того или иного признака объекта, явления, процесса действительности символической потенции, в целом, нами определяется как «символообразующая функция» признака, а сам такой ключевой признак, соответственно, мы называем «символообразующим признаком». В связи с этим мы считаем необходимым на основе конкретных примеров как экстралингвистического, так и собственно текстового плана подробно разобрать вопрос о возможности наличия у признака образа (в частности предмета) символообразующих функций.

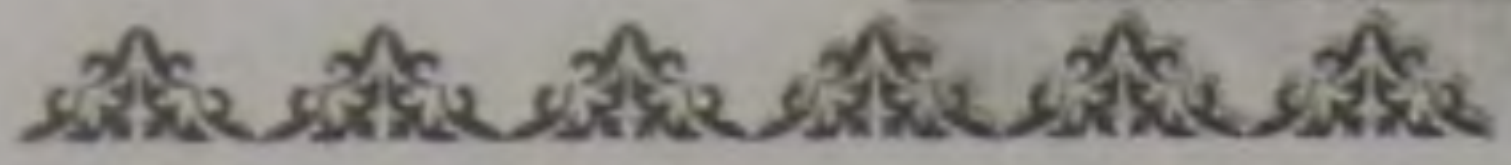
Как известно, хлеб как продукт высоко ценится и почитается у многих народов мира, и, соответственно, его общее языковое обозначение слово-понятие «хлеб» (англ. bread, фр. pain, каз. нан, узб. нон) обладает различными ассоциациями, и поэтому в большинстве лингвокультурных общностей (особенно в русской и восточной культурах) выступает в качестве ключевого сакрального символа, вбирая в свое смысловое содержание такие базовые концептуальные смыслы, как «жизнь», «благополучие», «мир», «гостеприимство», «богатство» и т.д. Однако у народов Центральной Азии символическая природа хлеба носит глубоко специфический и расширенный характер. Хлеб (наряду с мясом и рисом) понимается как главный и необходимый продукт в жизни общества. В связи с этим не только сам хлеб (символический образ), но и его отдельные признаки, вытекающие из реалий жизни, главным образом национального менталитета, обрастают различными смыслами. Символическую значимость приобретает положение хлеба, а именно так называемой лепешки (плоский круглый хлеб) на столе. Если хлеб (лепешку) положили на стол обратной стороной, т.е. верхней (печеной) стороной вниз, то это является крайне неуважительным отношением к хлебу как символу жизни, национальным традициям и тем самым показывает глубокую невоспитанность человека.

Следующий признак, который способствует расширению символических элементов «хлеба» (его образа), чрезвычайно сло-



жен и связан, прежде всего, с национальным мировидением, общностью определенных черт миропонимания народов центрально-азиатского региона. Этим признаком является численное количество хлеба, главным образом лепешек. Так, среди народов Центральной Азии есть традиция приносить разного рода яства, в частности хлеб (лепешки) на мероприятия как праздничного, так и траурного характера. Причем на праздничные мероприятия (свадебные торжества, дни рождения и т.д.) следует приносить четное количество хлеба (лепешек), на траурные – нечетное количество. Факт незнания и несоблюдения этих обязательных правил может вызвать у людей, в частности у хозяев, их родственников и близких, различного рода неадекватные реакции: чувство оскорбления, негодование. Данный признак хлеба, обусловленный фактором несоблюдения четности и нечетности его численного количества, по праву, может выдвигаться в разряд символов, тем самым, расширяя символический ряд общего понятия «хлеб», и транслирует такие негативные концептуальные смыслы, как неуважение, безразличие, невежество, невоспитанность. Сложность и многогранность настоящего символического признака «хлеба» заключаются в его национально-культурной специфике и связи с символикой чисел. Числовые обозначения, как правило, обладают огромной символической потенцией, наличие которой в свою очередь определяется различными внеязыковыми структурами знания (информация о религии, народных суевериях, магии). В частности в выявлении символики признака хлеба мы имеем дело с общей символикой четности/нечетности, которые также рассматриваются как признаки чисел. Следовательно, раскрытый символический признак хлеба исходит как из общей символики чисел, так и их признака – четности и нечетности.

Примеры возникновения у отдельных признаков объекта, явления, процесса, представленных в художественном тексте, а точнее в картине мира художественного произведения, символического значения, весьма разнообразны и носят сугубо индивидуально-авторский характер. Причем, особенностью функционирования таких признаков является то, что они способствуют формированию нового специфического образа в представлении адресата, в результате которого сами предметы,



процессы, явления, обладающие этими признаками, становятся символами в рамках художественного текста.

В качестве доказательства приведем пример семантико-стилистического анализа функционирования символического образа на материале англоязычного художественного текста. Так, деталь *The Broken Boot* в одноименном рассказе Дж. Голсуорси рассматривается нами как символ. Функционирование данной детали в роли символа отличается особой конвенциональностью, т.е. ее символика обусловлена картиной мира, воссозданной автором художественного произведения и, поэтому является индивидуально-авторской. Символическая деталь *The Broken Boot* является результатом творческого художественного замысла автора, так как сам предмет *Boot* (ботинок) и его признак *Broken* (разбитый, сильно изношенный) не обладают какой-либо символической потенцией за рамками контекста, и, следовательно, не являются символами. Однако в тексте рассказа деталь *The Broken Boot* приобретает лингвостилистический статус символа, включая тем самым в свое смысловое содержание ряд концептуальных смыслов. Прежде всего статус символа *The Broken Boot* подтверждается авторским акцентированием – вынесением его в название рассказа. Этот текстовой факт является одним из ключевых и весьма существенных условий для придачи тому или иному художественному образу символического характера. Также символика детали *The Broken Boot* наполняется с помощью акцентированного использования определенных стилистических средств в тексте. Прежде всего выделяется описание реакции одного из персонажей при виде данной детали (ботинка). В ходе описания психологического состояния персонажа отмечается постепенное нарастание напряжения в отношении детали *The Broken Boot*, которая выражается посредством стилистической конвергенции (употреблением различных стилистических приемов в данном контексте):

«Silence recalled him from his rings of smoke. Bryce-Green was sitting, with cigar held out and mouth a little open, and bright eyes as round pebbles, fixed – fixed on some object near the floor, past the corner of the tablecloth. Had he burnt his mouth? The eyelids fluttered; he looked at Gaister, licked his lips like a dog, nervously and said:

“I say, old chap, don't think me a beast, but you at all – er – er – rocky? I mean – if I can be of any service, don't hesitate! Old acquaintance, don't you know, and all that – ”» [Galsworthy].

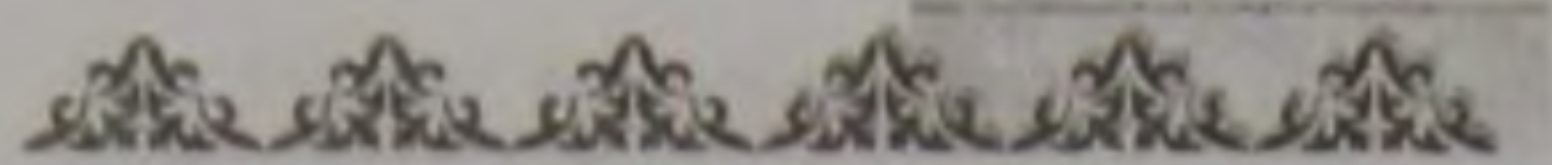
Так, в данном отрывке нами выявлено участие следующих стилистических приемов, способствующих выражению напряженности и состояния смущения и растерянности персонажа, вызванное деталью *The Broken Boot*: авторского сравнения – *bright eyes as round pebbles*; *licked his lips like a dog*; метафоры – *eyelids fluttered*; иронии – *Had he burnt his mouth?*; повтора слова *fixed* в эмфатической функции – *fixed – fixed on some object near the floor*. В речи персонажа стилистическая нагруженность отражена посредством эмоциональных пауз, которые обозначены тире. В данном случае эмоциональные паузы указывают на смущение и нервозность персонажа, некоторое неудобство и сожаление о состоянии обуви друга. Тире в высказываниях обозначает долготу паузы, внимание читателя фокусируется на их важности и серьезности. Пауза также обеспечивается за счет употребления автором наполнителя «er». Использование тире в обрывистой речи персонажа определяется нами как прием апозиопезиса, суть которого заключается в указании на старания говорящего избежать бестактности: герой не хочет обидеть собеседника, и поэтому пытается подобрать наиболее удобное и безобидное слово для выражения своих намерений по поводу состояния ботинок.

Усиление символики детали наблюдается в непосредственном описании самой обуви. Подчеркиваются некоторые наиболее отличительные ее признаки:

«Out there above the carpet he saw it – his own boot. It dangled slightly, six inches off the ground – split – right across, twice, between lace and toecap. Quite! He knew it. A boot left him from the role of Bertie Carstairs, in the “The Dupe”, just before the war. Good Boots. His only pair, except the boots of Dr. Dominick which he was nursing. And from the boot he looked back at Bryce-Greek sleek and concerned. A drop, black when it left his heart, suffused his eyes behind the monocle; his smile curled bitterly...» [Galsworthy].

В данном контексте внимание фокусируется на ключевом свойстве символической детали и последующем выражении резкого контраста. Так, на первый план выдвигается свойство: «– split – right



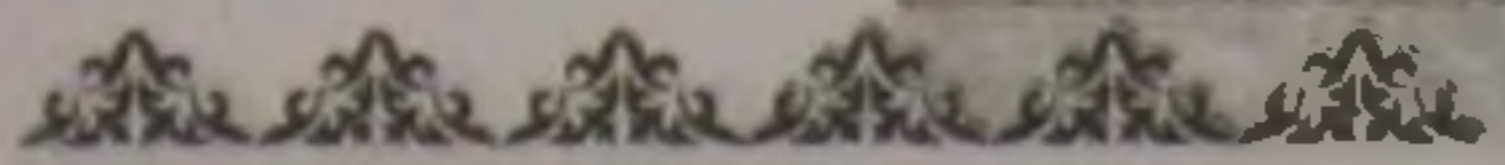


across, twice, between lace and toecap». Факт наличия трещины (split) в обуви в тексте рассказа усиливается графическим способом, двойным использованием тире, которое акцентирует внимание на слове split, усиливая его концептуальную значимость, как в самом контексте, так и в наполнении общей символики The Broken Boot. Употребление тире активизирует и зрительное восприятие, что тоже немаловажно для акцентирования символической детали.

Через четкое указание на наличие трещин в ботинке достигается авторская интенция, направленная на выражение контраста. Контраст обеспечивается указанием на другое свойство – sleek (гладкий, лоснящийся). Итак, смысловое противопоставление двух факторов «split – sleek» подчеркивает социальный статус персонажей, их материальные возможности, принадлежность одного к категории бедных, а второго – богатых. В итоге эксплицируется семантическая оппозиция «бедный – богатый». Результат контраста наглядно отражается использованием в предложении особой выразительности: «A drop, black when it left his heart, suffused his eyes behind the monocle; his smile curled bitterly...» [Galsworthy].

Таким образом, исходя из контекста рассказа, следует заключить, что деталь The Broken Boot является символом бедности, несостоятельности, принадлежности к кругу людей невысокого социального статуса.

Итак, рассмотрев контекстуальные стилистические характеристики функционирования символа The Broken Boot, разберем его собственно языковое оформление и лексико-семантические особенности. Прежде всего следует обратить внимание на то, что символом является целое словосочетание The Broken Boot, а не отдельное слово Boot, обозначающее предмет – обувь. Компонент Broken, определяющий деталь и указывающий на ее состояние, в контексте и в целом в языковом оформлении символа является обязательным. Определение Broken уточняет специфику и дает конкретное образное представление объекта действительности Boot, отраженного в художественной картине мира и в итоге дополняет ее общий смысл, т.е. не только отдельные слова, но и сочетания слов также могут выступать символами в художественном тексте. Это связано с тем, что в некоторых



случаях использование одной лексической единицы для языкового обозначения символа представляется недостаточным и не выразительным по содержанию, в итоге она не отражает истинную суть образа и его общую символику. Поэтому имеет место факт привлечения отдельных признаков для выражения символа. Если судить исходя из того положения, что обычно символом предстает конкретный объект, то можно полагать, что *Boot* – это символ. Однако, как уже было выше сказано, уточняется, подчеркивается состояние предмета, а это, в свою очередь, отвечает концептуальному замыслу автора в выражении общей символики детали. Итак, следует отметить, что истинным символообразующим компонентом в словосочетании *The Broken Boot* является первая его часть – лексема *Broken*, которая включена в общую систему языкового выражения возможных признаков объекта. Косвенным подтверждением такого суждения может служить предположение, например, о том, что если бы автор художественного произведения использовал деталь *Boot* с уточнением ее других возможных признаков – *shiny/sleek* (начищенный, блестящий) и акцентировал бы их при этом в контексте и названии произведения, то деталь приобрела бы совсем иное, противоположенное по смыслу содержание, являясь символом, транслирующим такие значения, как богатство, высокий социальный статус, аристократизм, благородство и т.д.

Структура символа *The Broken Boot* представляется в следующем порядке: 1. Означающим (формальной стороной) символа является словосочетание *The Broken Boot*, в котором доминирующим выступает компонент *Broken*, означающий разбитость, сильную поношенность обуви (ботинок); 2. Означаемое (смысловая сторона) включает такие смыслы, как *being poor, not well-off, moneyless, fortuneless, straitened, reduced, of lower social status, hopeless*; 3. Конвенциональная связь обеспечивается за счет контекстуального фактора, авторского замысла в выражении детали в картине мира произведения. Концептуальное содержание (структура) вытекает, собственно, из контекста произведения, его идейно-эстетической направленности и набора компонентов означаемого. Символ *The Broken Boot* транслирует следующие базовые концепты: «Poverty», «Desperation» («Бедность», «Отчаяние»).

Таким образом, результаты анализа символа *The Broken Boot* показывают, что символообразующим и в концептуальном



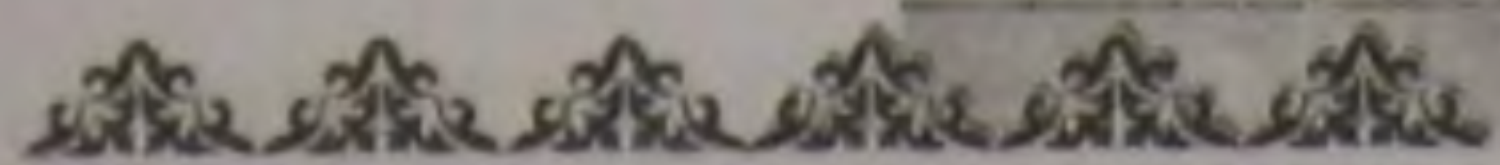
отношении основополагающим признаком в его семантической структуре является слово Broken, характеризующее состояние предмета и формирующее его символический образ.

Анализ универсальных и индивидуально-авторских символов, функционирующих, как в различных лингвокультурных общностях, так и в отдельно взятом художественном тексте, позволяет нам сделать вывод о том, что возникновение символического потенциала у образа (предмета, явления, процесса), выраженного соответствующими лексическими единицами, а также его специфических признаков, происходит в силу наличия конкретных языковых и речевых факторов, а также за счет его связи с символикой других предметов, явлений, процессов и их признаков.

Таким образом, ключевая роль образа в формировании символа не вызывает сомнений. Образ, являясь первоосновой в рождении и формировании семиотического концепта символа, выполняет различные функции и претерпевает структурные изменения. Деталь, объект, процесс, явление, представленные конкретным образом, а также их признаки впоследствии трансформируются в символ, приобретая поликонцептуальный, абстрактный смысл. В широком понимании, в результате трансформации образа в символ происходит сложный когнитивный процесс, обусловленный взаимодействием различных факторов.

#### 1.4 КЛАССИФИКАЦИЯ СИМВОЛОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Исследование символа на материале художественного текста, включая как его прозаические, так и поэтические разновидности, предполагает наличие обязательных в системном отношении условий. Эти обязательные условия позволяют раскрыть и конкретизировать особенности функционирования символов в художественном тексте, определить их концептуальные смыслы и т.д. Одним из таких важных условий в изучении символа в художественном тексте является классификация символов на основе их функциональных признаков, семантико-стилистических



особенностей, лингвистических и экстралингвистических факторов.

В процессе исследования символов в художественном тексте прежде всего учитываются общепринятые варианты классификации (дифференциации) символов: 1) универсальные и национально-специфические/национально-культурные символы; 2) традиционные и индивидуально-авторские символы.

В ряде работ, посвященных исследованию символа, используются следующие терминологические варианты классификации символов: окказиональные и устойчивые символы [Аругюнова 1990]; окказиональные и узуальные символы [Макеева, Целенко 1998]; мифологические и немифологические символы [Мирза-Ахмедова 1980]. В соответствии с особенностями языкового оформления индивидуально-авторских и традиционных символов выделяются «номинативные», «атрибутивные» и «предикативные» символы [Афанасьева 2001: 382].

В отдельных работах, посвященных изучению символа в системе различных культур, в основном это исследования энциклопедической и собственно научной направленности, классификация символов дается на базе их источников и сфер функционирования. Так, например, в «Энциклопедии символов» (1995) дифференциация символов построена в следующем порядке:

1. Древнейшие символы;
2. Индийские символы;
3. Индейские символы;
4. Древнегреческие символы;
5. Христианские символы;
6. Сказочные символы;
7. Символы из преданий о мудрых женщинах;
8. Астрологические символы;
9. Символы алхимии;
10. Символы Тарот;
11. Символы повседневности;
12. Символические личности

[Бауэр, Дюмотц., Головин 1995: 5-6].

В общей системе разновидностей символов с позиции их национально-культурных характеристик выделяются антропоморфные символы. Сущность такого типа символов объясняется особой ролью образов животных и растений в национальном мировидении. Антропоморфные символы включают следующие основные типы: 1) зоосимволы (лингвокультуремы-символы, обозначающие представителей животного мира); 2) фитосимволы (лингвокультуремы-символы, представляющие названия растений) [Кажигалиева 2000: 95 – 126].

Как отмечает Г.А. Кажигалиева, образование системы антропоморфных символов в современном национальном мировидении начинается с представлений древнего человека о мире и характеризуется его обозначением в животных и растениях различных моральных и физических качеств индивида, последующим перенесением культа животного и растения в культ слова, магию обозначающих их номинаций. В целом с учетом факта их древности и сложного эволюционного развития, антропоморфные символы отнесены к категории символов-архетипов [Кажигалиева 2000: 95-96].

В настоящей работе в процессе анализа символов, функционирующих в художественном тексте, в основе которых лежат образы животных, мы частично используем понятие «зоосимвол», так как оно терминологически точно и лаконично отражают сущность и дифференцированный характер символов.

Символы также классифицируются на основе их общего и объединяющего признака – характера ценностного значения. К ним относятся следующие разновидности символов: исторические символы, например, гробница Наполеона как символ мощи и величия Франции; религиозные символы (кресты, иконы); мифологические символы (различные мифологические персонажи); идеологические символы (лозунги, воззвания, конституции); нравственные символы (белый цвет как символ нравственности); художественные символы (произведения искусства) [Басин].

В настоящей работе нами предлагается комплексная (многоуровневая) классификация символов в художественном тексте, основанная на принципе междисциплинарности. Данная классификация включает следующие типы символов: 1) символ-деталь; 2) символ-персонаж; 3) символ-слово/словосочетание; 4) символ-стилистический приём; 5) символ-заглавие.

Выделение первого типа символа – символа-детали объясняется положением о том, что в художественном тексте функционирование отдельных деталей приобретает глубокий символический смысл, и это дает возможность рассматривать их в качестве символов-деталей.

Функционирование символов-деталей широко и наглядно представлено в тексте произведения Джона Голсуорси «The Forsyte



Sague». Среди них выделяется такая деталь, как chin (подбородок)\*. Автор подчеркивает концептуальную значимость детали в описании героев произведения (представителей Форсайтов), как главный отличительный признак членов семейства Форсайтов, общность их черт характера и духа.

«Through the varying features and expression of those five faces could be marked a certain steadfastness of chin, underlying surface distinctions, marking a racial stamp, too prehistoric to trace, too remote and permanent to discuss the very hall-mark and guarantee of the family fortunes» [Galsworthy 1975: 32].

Решительно выдающийся подбородок «chin» представителей Форсайтов символизирует упорство, настойчивость, цепкость, хватку и жизнеспособность.

Также в список символов-деталей включаются такие детали, как «a saddle of mutton» («седло барашка» – любимая еда Форсайтов), oak-tree (старый дуб), hat (шляпа Босини) и top hat (цилиндр представителей Форсайтов).

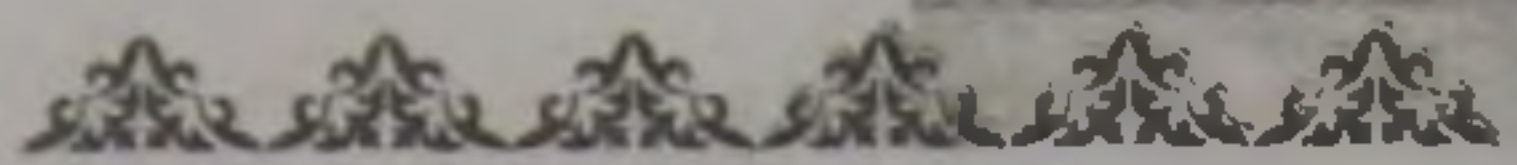
Блюдо «a saddle of mutton» исключительно для людей форсайтовского круга «of a certain position» и символизирует их принадлежность к высшему классу. Символика детали особо акцентируется, например, сравнением блюда с денежной суммой, положенной в банк: «It has a past and a future, like a deposit paid into a bank...» [Galsworthy 1975: 32].

Детали hat и top hat в контексте произведения являются символами двух враждебных миров и тем самым предстают в качестве семантических оппозиций. Top hat (цилиндр) – символ представителей форсайтовского общества, их богатства и собственности; hat (шляпа) символизирует изгоя среди Форсайтов, человека без связей и капитала и с другими жизненными принципами.

Символическая значимость детали an old oak-tree (старый дуб) подтверждается прежде всего тем, что на протяжении всего текста автор (адресант) напоминает о нем адресату. Oak-tree (дуб) – есть символ Англии, Британской империи и ее могущества, ее великого прошлого и будущего.

---

\*В целях пояснения материала (эквиваленты символов) нами используются данные русского текста романа: Голсуорси Джон. Сага о Форсайтах (пер. с англ.). – Ташкент: Уқитувчи, 1988. – 304 с.



«Sipping weak tea with lemon in it, Jolyon gazed through the leaves of the old oak-tree at that view which had appeared to him desirable for thirty-two years. The tree, beneath which he sat seemed not a day older! So young, the little leaves of brownish gold; so old, the whity-grey-green of its thick rough trunk. A tree of memories, which would live on hundreds of years yet, unless some barbarian cut it down – would see old England out at the pace things were going!» [Galsworthy 1975: 221].

Как видно из контекста, oak-tree (дуб) транслирует глубоко национальную символику. Особенность данной детали заключается в том, что она представляет собой уже готовый (универсальный) символ независимо от контекста произведения.

К символам-персонажам отнесены обобщенные и глубокие по содержанию и функционированию образы главных героев художественных произведений. Например, символы-персонажи выделяются в произведениях Шекспира Romeo and Juliet (Ромео и Джульетта) как символ чистой и страстной любви, Othello (Отелло) – символ ревности; у Бальзака Гобсек – символ скупости и жадности; в англосаксонском эпосе образ Beowulf (Беовульф) – символ возрождения и весны, Dragon (дракон) – символ зимы; в германском эпосе Siegfried (Зигфрид) – символ солнца, света; в казахском эпосе «Кыз Жібек» главная героиня Жібек (Жибек) – символ любви, красоты и верности, аққулар (белые лебеди) – символ чистоты, свободы; в тюркском (узбекском, казахском, каракалпакском) эпосе «Алпамыс», его главный герой Алпамыс/Алпомиш – символ силы и свободолюбия, его жена Гулбаршын/Барчиной/ – символ мудрости, добра и верности. В целом отличительным и наиболее характерным признаком символов-персонажей является их широкое функционирование и способность сохранять свое концептуальное идейно-эстетическое назначение за пределами художественного контекста.

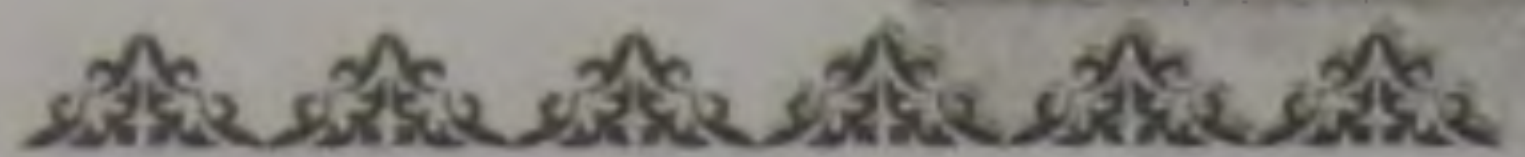
К разряду символов-слов/словосочетаний относятся отдельные лексические единицы и их сочетания, которые четко и акцентированно представлены в художественном контексте. В ряде работ особо отмечается, что фактически каждое слово (языковая единица) может быть символом [Потебня 1905; Сиротина 1974]. Семантическая структура таких слов в результате их индивидуально-авторской интерпретации в тексте расширяется, наполняется

различными концептуальными смыслами. Символы-слова вырисовываются в контексте, их глубокая многозначная природа побуждает адресата к декодированию заложенных в них общих идей и концептуальных смыслов и тем самым способствует активизации его творческой компетенции. К символам-словам следует относить так называемые «ключевые слова» [Сковородников 2003], которые обращены «к социальным нравственно-этическим проблемам. Они семантически многомерны, отсюда их образно-символическое значение» [Петровский 1973: 54]. В качестве примера символов-слов в художественном тексте следует отметить функционирование слова великий в тексте произведения Ч.Т. Айтматова «Плаха», которое в силу своего языкового оформления является атрибутивным символом. Слово великий и его производные формы (великая, величие, велика) глубоко принизывают речевую ткань художественного произведения, широко предстают в сочетаниях с различными по семантическому содержанию лексическими единицами и в результате приобретают символическую значимость. Например, величие степных ночей, величие земли и неба, великий природный инстинкт, великая охота, великая жара, великое охотничье будущее, великая азиатская степь, великое бегство, великое зло бытия, великий ум, великая беда, великая борьба, великая саванна, великое горное озеро, великие горы, великая мать, великая катастрофа, великие достижения и т.д.

Эти образцы вариативного функционирования слова великий и его производных форм свидетельствуют о том, что общее символическое содержание данной языковой единицы включает следующие концептуальные смыслы: философское выражение высшей силы бытия, разнообразие природы и жизни человека и т.д. Итак, ключевые слова в тексте художественного произведения могут обладать символическим значением и вследствие этого определяться как символы. Автор, используя отдельные (ключевые) слова, дополняет их собственным, индивидуально-авторским концептуальным содержанием, выражая тем самым свое видение мира.

Следующий тип – символ-стилистический прием – нами выделяется на основании того, что тот или иной стилистический прием (метафора, метонимия, эвфемизм и т.д.) в результате



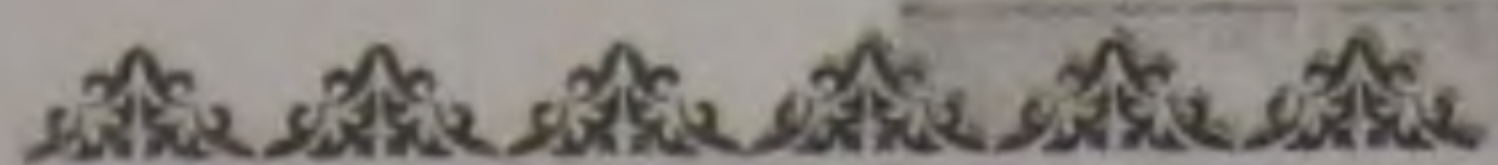


акцентированного частотного использования в тексте произведения, продиктованного авторским замыслом, приобретает обобщенно-символическое значение и становится символом. Так, например, в контексте романа Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах» прозвище *Buccaneer* (Пират), прочно закрепившееся за одним из персонажей Босини, представляет собой стилистический прием антономазии и в силу акцентированного употребления приобретает символический статус. *Buccaneer* (Пират) является символом чужака, внезапно появившегося в кругу Форсайтов и бросающего дерзкий вызов их устоям и жизненным принципам.

«George, on hearing the story, grinned. The hat had obviously been worn as a practical joke! He himself was a connoisseur of such. «Very haughty!» he said, «the wild *Buccaneer!*» And this mot, «The *Buccaneer*», was bandied from mouth to mouth, till it became the favourite mode of alluding to *Bosinney*» [Galsworthy 1975: 33].

Содержание контекста свидетельствует о том, что слово *Buccaneer* одновременно выполняет две стилистические функции: предстает в функции стилистического приема антономазии и в силу определенных контекстуальных факторов обретает символическую потенцию и рассматривается нами как символ-стилистический прием.

Символ-заглавие в системе всех вышеперечисленных типов символов занимает особое положение. Выделение символа-заглавия в общей классификации символов, функционирующих в художественном тексте, объясняется тем, что тот или иной элемент текста, обладающий символическим значением, выводится в название художественного произведения, в результате чего происходит дополнительное акцентирование символа и подчеркивается его особый контекстуальный статус среди других возможных символов. Специфика данного типа символа заключается в том, что в качестве символа-заглавия могут выступать различные детали или персонажи, которые, согласно классификации, должны рассматриваться как символы-детали и символы-персонажи. Однако в силу своего статуса, т.е. названия художественного произведения, символическая деталь рассматривается не как символ-деталь, а как символ-заглавие. Статус названия или заглавия в значительной мере определяет



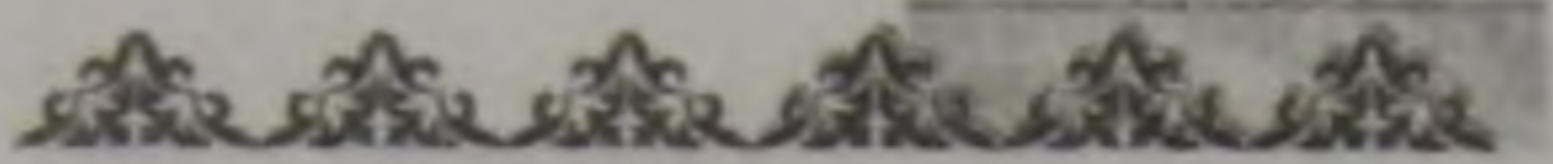
концептуальную значимость символа и позволяет его определять в качестве ключевого средства, способствующего раскрытию темы и основной идеи всего произведения. Рассмотрим подробнее функционирование символа-заглавия на примере французской художественной речи, а именно на материале текста новеллы Ги де Мопассана «*Claire de Lune*» («Лунный Свет»).

В контексте новеллы природное явление «*claire de Lune*» (свет луны под покровом ночи) предстает в качестве ведущего поликонцептуального по содержанию индивидуально-авторского элемента, который определяет общую тематику художественного произведения и способствует экспликации его основной идеи – идеи красоты и непоколебимой силы человеческой любви. Специфика функционирования детали *Claire de Lune* (лунный свет) видится в том, что она проходит в произведении лейтмотивом, являясь ярким выражением его художественно-эстетической и философской направленности, и в итоге приобретает символический смысл. Данный символический элемент в силу своего доминирующего положения среди других деталей выносится автором в название новеллы, что служит потенциальным и наиболее очевидным средством ее акцентирования в общей системе акцентуаторов в тексте. Что касается непосредственно семантико-стилистических особенностей функционирования символа «*claire de Lune*», то следует отметить особое употребление выразительных средств в процессе его акцентированной презентации в контексте:

«Il ouvrit sa porte pour sortir; mais il s'arrêta sur le seuil, surpris par une splendeur de claire de lune telle qu'on n'en voyait presque jamais» [Maupassant 1974: 108].

«Dès qu'il fut dans la campagne, il s'arrêta pour contempler toute la plaine inondée de cette lueur carressante, noyée dans ce charme tendre et languissant des nuits sereines. Les crapauds à tout instant jetaient par l'espace leur note courte et métallique, et des rossignols lointains mêlaient leur, musique égrenée qui fait rever sans faire penser, leur musique légère et vibrante, faite pour les baisers, à la séduction du claire de lune» [Maupassant 1974: 108].

Полное символическое значение детали «*claire de Lune*» в контексте произведения прослеживается в результате использования лексических средств, характеризующих внезапное появление влюбленной пары под покровом ночи, озаренной лунным светом:



«Il semblaient, tous deux, un seul être, l'être à qui était destinée cette nuit calme et silencieuse; et il s'en venaient vers le prêtre comme une réponse vivante, la réponse que son Maître jetait à son interrogation» [Maupassant 1974: 109].

В целом «*claire de Lune*» символизирует торжество любви над суровостью и строгостью человеческих нравов, великолепие и красоту чувств, их способность взбудоражить и оживить сердца людей. Центральным фактором, определяющим концептуальную и особую функциональную значимость символа *claire de Lune* в контексте, является придание ему статуса названия произведения. Этот факт расширяет функциональную сферу символической детали и приводит к выделению заключительного типа в общей комплексной классификации символов – символа-заглавия.

Таким образом, принятый в работе принцип междисциплинарности позволяет провести комплексную классификацию символов в художественном тексте и способствует их расширенному и эффективному рассмотрению. В целом, широкое разнообразие общей системы символов является еще одним подтверждением сложности и многогранности данного явления как собственно в рече-языковом, так и в экстралингвистическом отношениях.

\*\*\*

В современном понимании символа выделяется множество разнообразных определений, объединяющим и основополагающим моментом в которых признается характер его знаковости, условности и многозначности.

В рамках лингвистической науки исследование символа отличается многообразием подходов и сопряжено с рассмотрением прежде всего таких ключевых понятий, как образ и знак. Понятия образа и знака предстают в качестве принципиально важных источников в образовании и функционировании символа. В целом символ, образ и знак – понятия соотносимые, но не равнозначные.

Важнейшими структурно-семантическими особенностями символа выступают мотивированность и ценностный характер значения. Ценностный характер символа заключается в способности

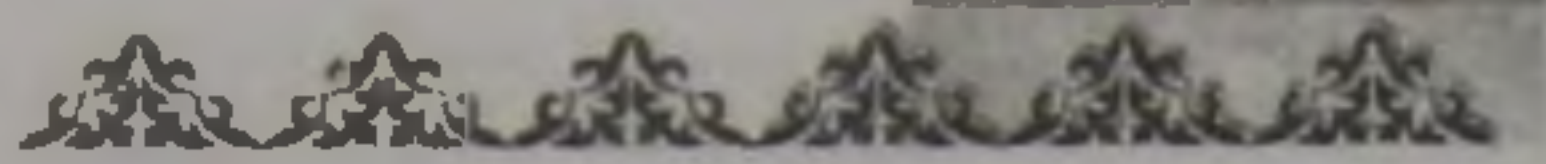
его содержания транслировать различные положительные общечеловеческие и собственно национальные идеи, т.е. символ, выражая определенные концептуальные смыслы, тем самым подчеркивает значимость и важность того или иного явления в жизни социума. Особенностью ценностного характера значения символа является его обусловленность, с одной стороны, национально-культурной направленностью, с другой стороны – универсальной значимостью. Так, например, ценность значения одного символа ограничивается рамками конкретной этнической общности, а другого – действует на межкультурном уровне и распространяется на большую часть человечества.

Мотивированность символа так же, как и ценностный характер его значения, объясняется взаимодействием его экстралингвистических и интралингвистических факторов формирования и функционирования. Мотивированность служит одним из наиболее важных дифференциальных признаков символа среди других семиотических понятий и объясняется отношением между его сторонами – означающим и означаемым, а именно, их связью, основанной на конкретных ассоциациях и фактах действительности, которые, в свою очередь, определяют конвенциональный характер символа.

Выделение концептов в семантике символа определяется прежде всего необходимостью рассмотрения данного явления в аспекте когнитивной лингвистики, а также неограниченностью и глубиной его смыслового содержания. Определение концептов в содержании символа во многом способствует четкой и наиболее адекватной экспликации множества смыслов.

Двойственный характер функционирования символа объясняется тем, что сфера применения символа расширяется по мере его универсализации и обогащения концептуальных смыслов. Именно двойственность символа является одним из основных факторов, доказывающих необходимость привлечения различных структур знания в процессе его исследования.

Выделение образа как первоосновы символа объясняется необходимостью отдельного рассмотрения лингвистического понятия «образность». Образность признается в качестве неотъемлемого и ключевого свойства художественного текста



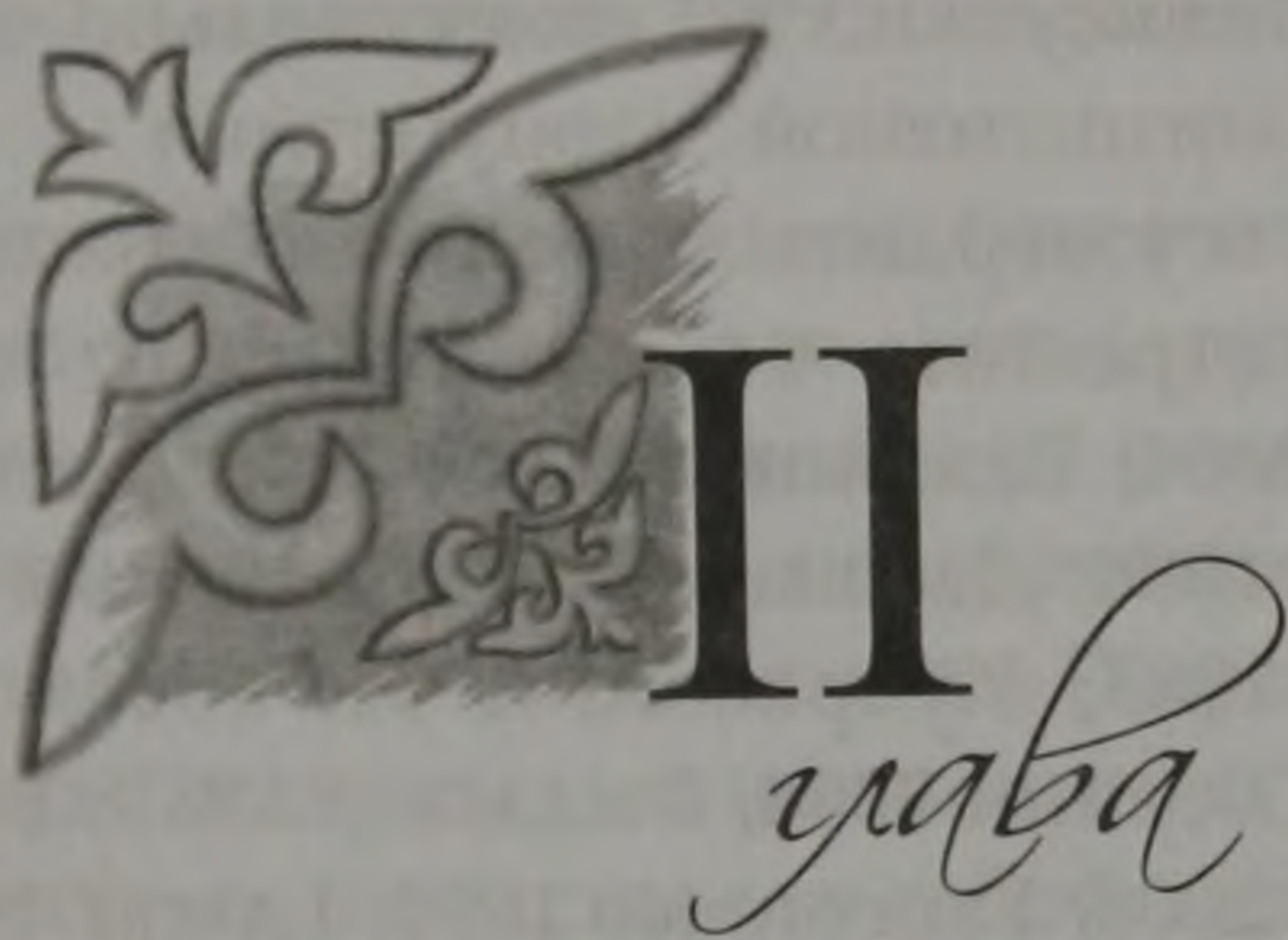
и может быть заложена в значении самой языковой единицы, функционирующей в контексте. Образность может возникать и в результате особого индивидуально-авторского использования слова в художественном контексте. Формирование образа рассматривается как поэтапный процесс, начинающийся с сопряжения объекта, затем происходит совмещение объектов, и в результате имеет место рождение отдельного образа.

Формирование образа определяется активизацией различных познавательных механизмов. Образ, являясь итогом восприятия, представляет собой целостную структуру, его форма и содержание едины.

Трансформация образа в символ предстает как комплексный, обусловленный экстралингвистической действительностью, процесс. Принципиально важным признаком данного процесса является иерархический характер движения образа в сторону символа и разделение в его структуре означающего и означаемого.

Ключевое место в формировании символа отводится выделению так называемых «символообразующих» признаков того или иного объекта, явления или процесса. В результате выделения в лингвокультурной общности или в художественной речи данные признаки в представлении индивида образуют определенные специфические образы, характеризующиеся символическим содержанием.

Общим и ключевым стержнем классификации символов является учет принципа междисциплинарности, применение различных собственно языковых и внеязыковых (фоновых) структур знания. Структуры знания определяют и дифференцируют источники происхождения и сферу функционирования символов. Комплексная классификация символов на базе внутритекстовых показателей продиктована необходимостью проведения четких границ между символами в отношении их функциональных статусов и индивидуально-авторского языкового оформления.



**ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЕ ОСНОВЫ  
ИССЛЕДОВАНИЯ СИМВОЛА  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**



## 2.1 КОГНИТИВНАЯ СЕМАНТИКА – НОВЫЙ ПОДХОД В ИЗУЧЕНИИ СТРУКТУР ЗНАНИЯ

Общее развитие когнитивной науки, междисциплинарная и антропоцентрическая ориентированность современных научных исследований и определенные методологические нововведения в изучении проблем языка послужили толчком для возникновения и становления когнитивного направления в языкознании – когнитивной лингвистики. За относительно небольшой период формирования когнитивной лингвистики в ее недрах успели сформироваться и утвердиться различные направления и теории, подробно рассмотренные в ряде научных изданий [См. раб.: Болдырев 2001; 2004; Вежбицка 1983; 1996; Дейк, Кинч 1988; Дейк 1989; Демьянков 1994; Демьянков, Кубрякова 1996; Джонсон-Лэрд 1988; Караулов 1987; Кубрякова 1991; 1994; 1999; 2004а; 2004б; Маслова 2004б; Стернин 2004; Филлмор 1983; 1988; Шенк 1980; Anderson, Lightfoot 2000; Fauconnier 1999; Lakoff 1987; Lakoff, Johnson 1980; Langacker 1987; 1991; Lee 2002].

Ключевой особенностью когнитивной лингвистики является рассмотрение языка в неразрывной связи с когнитивной (познавательной) деятельностью человека и постановка во главу угла проблемы структур знания как первостепенного фактора в объяснении семантической природы языка.

Кардинальные отличия когнитивной лингвистики от других направлений заключаются: 1) в трактовке изучаемого объекта, т.е. язык понимается как когнитивная способность человека, подчеркивается его связь с когницией и антропоцентричность; 2) в методике исследования, предполагающей многоуровневый подход к анализу семантики языковых единиц, включая процессы концептуализации и категоризации [Болдырев 2004: 18-36]. Объект исследования когнитивной лингвистики составляют такие ключевые проблемы, как исследование структур репрезентации знаний и их концептуальная организация в различных когнитивных процессах (понимание, переработка, построение языковой информации) [Болдырев 2001: 7].

Изучение структур знания, процессов концептуализации и категоризации и их основополагающая роль в исследовании

лексико-семантических проблем [Кубрякова 1991; 1996в; Никитин 2004; Харитончик 1992; Ченки 1996; Chomsky 1975; Jackendo 1983; 1991; Langacker 1987; 1988; Taylor 1995; Wierzbicka 1985; Wunderlich, Kaufmann 1990] свидетельствуют о выделении когнитивной семантики, как многоуровневой теории значения, в самостоятельную область когнитивной лингвистики [Баранов, Добровольский 1997; Болдырев 2001; 2004; Демьянков 1996; Демьянков, Кубрякова 1996; Кубрякова 1999; Лакофф 1996; Ольшанский 1991; Рахилина 2000; Ченки 2002; Allwood, Gaerdenfors 1999; Langacker 1991; Talmy 2000; Wierzbicka 1992].

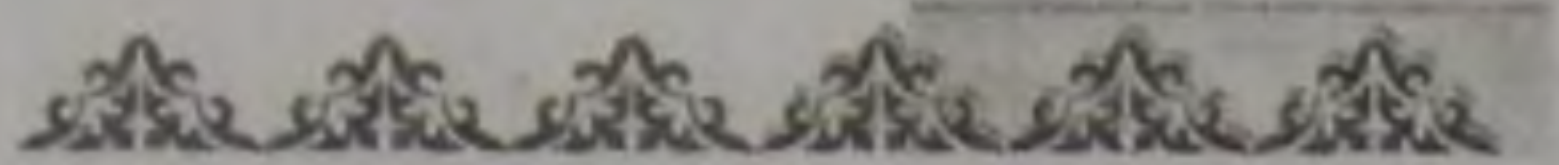
Отличие когнитивной семантики от остальных семантических направлений видится в том, что все они (другие направления) «трактуют значение слова, отталкиваясь от реалий естественного мира, не принимая во внимание человеческий фактор, как в познании действительности, так и в языке» [Харитончик 1992: 107].

Согласно положениям когнитивной лингвистики, концептуальная система, представляя собой ментальный уровень деятельности человека, включает совокупность концептов, которые образованы в результате познания мира. Будучи базовыми компонентами концептуальной системы, концепты в свою очередь отражают информацию о мире, а также выполняют функции структуризации, категоризации, классификации и интерпретации всех данных, выявляемых из окружающей действительности. Исходя из принципа концептуальной организации, важно подчеркнуть, что структуры представления знания, образующие концептуальную систему, являются итогом познания окружающей действительности.

В «Кратком словаре когнитивных терминов» когнитивная семантика определяется как «эксплицитная, эмпирически заземленная субъективистская, или концептуалистская теория значения [Langacker 1990: 315], в которой принимается, что значение выражения не может быть сведено к объективной характеристике ситуации, описываемой высказыванием...» [Демьянков 1996: 73-74].

Значение с позиции когнитивной семантики определяется как когнитивный феномен, данные об этом феномене представлены форматами и внутренним устройством, определяющими





структуры сознания. Наиболее важными из них являются те, которые непосредственно формируют значения и репрезентируют структуры сознания посредством языковых знаков [Кубрякова 1994: 37].

Говоря о когнитивной семантике, нужно особо выделить положения Р. Джакендоффа, который указывает на необходимость различия между реальным миром, как источником человеческих знаний, и миром, отраженным в человеческом сознании, и дифференцирует два ограничения – когнитивное и грамматическое [Jackendoff 1983; Харитончик 1992]. «В соответствии с когнитивным ограничением существует уровень ментальной репрезентации, на котором информация, передаваемая с помощью средств естественного языка, сопоставляется с информацией, поступающей из различных органов чувств» [Jackendoff 1983; Цит. по: Харитончик 1992: 102]. Данный уровень ментальной репрезентации называется концептуальной структурой, которая отождествляется с семантической структурой. Образование концептуальной структуры, в свою очередь, характеризуется совокупностью примитивных концептуальных (базисных) категорий (Вещь, Событие, Состояние, Действие, Место, Путь, Свойство и Количество), которые в соответствии с определенными правилами могут быть трансформированы в выражения более сложные по содержанию [Jackendoff 1983; Харитончик 1992: 102]. Что касается трактовки лексического значения, то по Р. Джакендоффу, «это единица концептуальной структуры, результат некоторой «идеализации» или концептуализации ситуации, в которой для представления целого используются лишь определенные аспекты сцены и абстрагирования, или игнорирования других аспектов» [Jackendoff 1983; Харитончик 1992: 103].

Концепция Р. Джакендоффа, безусловно, служит теоретической основой для дальнейшего изучения когнитивной семантики и является результатом отдельных исследований различных гуманитарных наук, цель которых – доказать отнесенность языковых категорий когнитивному аппарату человека и раскрыть концептуальную сущность [Jackendoff 1983; Харитончик 1992: 104].

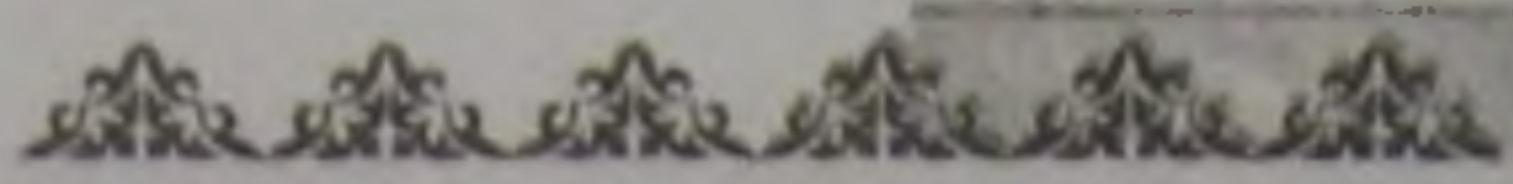
Важное место в решении проблем когнитивной семантики принадлежит Дж. Лакоффу, который, основываясь на данных

классификации реалий языка, для описания процесса категоризации выделяет модели четырех типов: 1) пропозициональные модели; 2) схематические модели; 3) метафорические модели; 4) метонимические модели. Эти модели могут характеризовать базисную структуру, указывать на её центральные члены и показывать внутренние связи [Лакофф 1996: 32]. Также ключевыми факторами в концепции Дж. Лакоффа является выделение определенных базисных и внутренних структур, прототипических эффектов, которые в совокупности способствуют объяснению принципов категоризации и классификации объектов и понятий действительности в языке как составляющих общей когнитивной системы [Лакофф 1996: 32-33].

Для решения проблем когнитивной семантики рядом ученых широко использованы экспериментальные методы, суть которых заключается в попытке определить механизм соотнесения индивидом языковой единицы с определенным объектом и вследствие этого вывести принципы языковой категоризации [Харитончик 1992: 107]. В этой связи уместно отметить эксперименты Б. Берлина и П. Кэй [Berlin, Kay 1969] на предмет исследования цветообозначений и У. Лабова по выявлению прототипических характеристик объектов [Labov 1978].

В результате исследования основных цветов на материале данных 20 языков мира Б. Берлин и П. Кэй пришли к выводу, что существует универсальный инвентарь из 11 базисных цветовых категорий, независимо от количественного различия в системах цветообозначений в различных языках. В составе данного списка выделены белый, черный, зеленый, желтый, красный, голубой, коричневый, розовый, фиолетовый, серый и оранжевый цвета. Согласно результатам, центры денотативных сфер (областей) основных цветообозначений идентичны во всех языках. Дифференциация перцептивного цветового спектра в языках проходит не совсем произвольно, детерминирующую роль в них выполняют семантические универсалии и межъязыковая эквивалентность [Berlin, Kay 1969; Харитончик 1992: 107-108].

Эксперимент, проведенный У. Лабовым, заключается в том, что англоязычные испытуемые должны дать наименования изображенным на рисунках сосудам, используемым для различных



видов жидкости. Отбор испытуемыми соответствующих английских названий сосудов (cup, mug, glass, bowl, goblet, vase) в итоге доказывает знание определенных конвенций, от которых зависит отнесение того или иного предмета к классу предметов, обозначенных конкретным именем. Из эксперимента следует, что для проведения границ между различными классами нужно владеть когнитивными (прототипическими) характеристиками, которые формируют прототип объекта, т.е. чашки, кружки, вазы и т.д. Отнесенность объекта к центральным членам категории объясняется полным соответствием объекта прототипу, т.е. наличием у объекта всех прототипических (когнитивных) характеристик. При частичном наличии прототипических характеристик объект принадлежит к периферии категории [Berlin, Kay 1969; Харитончик 1992: 108-109].

Исходя из краткого описания экспериментов, следует, что природа значения, его модель и порождающие источники универсальны для всех языков и языковых единиц, а несоответствия могут выявляться в совокупности прототипических (когнитивных) характеристик, образующих значение языковой единицы в определенном языке [Харитончик 1992: 109]. Эти различия в значениях языковых единиц свидетельствуют о важности для когнитивной семантики такого явления, как национально-культурная специфика. Важность видится в том, что национально-культурная специфика вытекает из набора когнитивных характеристик, которые в свою очередь могут быть различны для многих культурных общностей. Например: у некоторых восточных народов изначально отсутствует прототип (представление) таких предметов как бокал или чашка, а у европейцев – прототип пиалы.

В рамках когнитивного подхода к лингвистике чрезвычайно важное место занимает вопрос использования определенных форматов структур знания в сознании человека, которые обозначаются разными терминами: фреймы, сценарии, скрипты, планы, схемы [Петров, Герасимов 1988: 8]. Такое различие в терминах обусловлено тем, что они по своей сущности обозначают различные типы знаний и также тем, что каждый ученый предпочитает внедрять в употребление свой термин для выражения тех или иных структур знания. Наряду с концептом, одним из наиболее используемых понятий в исследовании проблем когнитивной



семантики и смысловой организации художественного текста, является термин «фрейм» [Минский 1979; Филлмор 1988].

Теория фреймов, выдвинутая американским ученым М. Минским, изначально была направлена на решение проблем искусственного интеллекта, однако впоследствии она привлекла внимание специалистов других наук, в том числе и лингвистики. Ключевым моментом этой теории послужил тот факт, что человек в процессе познания в какой-либо новой ситуации или стереотипной ситуации использует некоторую структуру данных, т.е. фреймов из своей памяти [Минский 1979: 7]. В целом концепция М. Минского служит первоосновой, отправной точкой для всех последующих пониманий фрейма.

В исследованиях Ч. Филлмора фрейм определяется как «набор слов, каждая из которых обозначает определенную часть или аспект некоторого концептуального или акционального целого» [Филлмор 1983: 49], и, следовательно, «образует особую организацию знания, предварительное условие человеческой способности к пониманию тесно связанных между собой слов» [Филлмор 1988: 54]. Участие фреймов в интерпретации текста Ч. Филлмор объясняет тем, что «фрейм активизируется, когда интерпретатор, пытаясь выявить смысл фрагмента текста, оказывается в состоянии приписать ему эту интерпретацию, поместив содержание этого фрагмента в модель, которая известна независимо от текста. Фрейм активизируется текстом, если некоторая языковая форма или модель обычно ассоциируется с рассматриваемым фреймом» [Филлмор 1988: 65].

Многочисленные определения фрейма строятся на основе различных свойств, которые противопоставлены друг другу: 1) фреймы – явление языковое-когнитивное; 2) фреймы как знания об объектах и событиях; 3) фреймы – знания об отношениях субъекта и объекта; 4) фреймы как знания о социальном взаимодействии (интеракции) [Сухих 1990: 15]. В целом в научных пониманиях фрейма общим положением является представление фрейма как структурной организации знания и его аналогия с рамочной конструкцией.

Обобщая основные положения настоящего параграфа, следует подчеркнуть, что когнитивная семантика имеет междисциплинарный характер и не ограничивается данными

лингвистической науки. Этот факт в полной мере является отличительной особенностью когнитивной семантики и в целом когнитивной лингвистики в системе различных лингвистических направлений.

Итак, формирование и развитие когнитивного подхода в изучении семантики учитывает прежде всего человеческий фактор в познании языка и действительности, а проблемы концептуализации и категоризации предстают в качестве приоритетных и основополагающих задач в раскрытии значений языковых единиц. В целом когнитивная семантика способствует расширению и обогащению исследовательской парадигмы языка, а результаты когнитивно-семантических исследований позволяют по-новому рассматривать и решать многие актуальные вопросы современной лингвистики.

## 2.2 ПРОБЛЕМА КОНЦЕПТА В ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Проблема концепта на современном этапе развития лингвистической науки в целом, и когнитивной лингвистики в частности, привлекает все большее внимание ученых. Пристальное внимание специалистов к исследованию понятия «концепт» вызвано, прежде всего, формированием новых подходов к изучению языка, которые отличаются от традиционного понимания некоторых особенностей семантической природы языка. Применение концепта как ключевого понятия лингвистики свидетельствует о расширении исследовательской парадигмы языка, а также междисциплинарном характере современных лингвистических исследований.

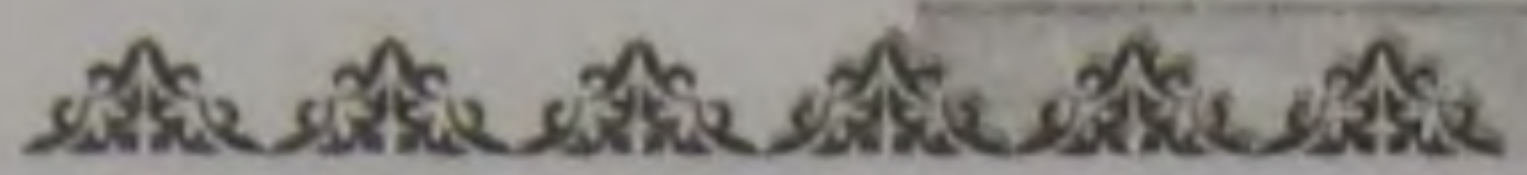
Термин «концепт» начал формироваться в лингвистических исследованиях с первой половины XX века. Большая заслуга в этом принадлежит С.А. Аскольдову, предложившим рассматривать концепт применительно к философско-лингвистическим проблемам. В своей работе «Концепт и слово» С.А. Аскольдов определяет концепт как «мысленное образование, которое

замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов 1928: 31]. В связи с этим ключевым моментом в познавательной природе концепта служит функция заместительства и во главу угла ставится вопрос связи слова и художественного концепта.

Также примечательно положение о том, что широкое применение термина «концепт» в лингвистической литературе объясняется необходимостью правильного перевода данного термина (concept) на русский язык в исследованиях англоязычных авторов. В основном, английский термин concept переводился русским словом понятие [Демьянков 2001: 134], вследствие чего в трудах многих исследователей имело место недифференцированное синонимическое употребление терминов «концепт» и «понятие». Отождествление терминов «понятие» и «концепт» наглядно подтверждается в Лингвистическом энциклопедическом словаре: «Понятие (концепт) – явление того же порядка, что и значение слова, но рассматриваемое в несколько иной системе связей; значение – в системе языка, понятие – в системе логических отношений и форм, исследуемых как в языкознании, так и в логике» [Степанов 2000: 384]. Данное определение подтверждает мысль о том, что концепт по своей природе, с точки зрения новых подходов к изучению языка, отличается от значения слова и носит междисциплинарный характер, а это в свою очередь служит одним из основных положений современных лингвистических исследований, в частности когнитивной лингвистики.

На сегодняшний день концепт имеет более широкий смысл, чем понятие и закрепился как самостоятельный и ключевой термин в исследованиях, посвященных проблемам когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, психолингвистики, коммуникативной лингвистики, философии языка, прагматической лингвистики, т.е. во всех тех лингвистических направлениях, в основе которых лежит междисциплинарный характер изучения языка.

Необходимость проведения четких границ между терминами «концепт» и «понятие» в целом диктуется формированием новых взглядов в рассмотрении вопросов взаимоотношения языка, культуры и сознания, также это связано с выделением концептуальной и языковой картин мира [Колшанский 1990; Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира 1988].



Как правило, концепты выступают в качестве базовых единиц концептуальной картины мира и образуют концептуальную систему языка. Различия терминов объясняются на основе их обозначения разных сторон сознания и мышления. Понятие является «высшим продуктом деятельности мозга, одной из важнейших разновидностей отражения объективной действительности, реализуемой к тому же в определенной логической форме и т.п.» [Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира 1988: 143]. Концепт трактуется несколько шире, означая при этом «разносубстратные единицы оперативного сознания, какими являются представления, образы, понятия» [Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира 1988: 143].

Отличительной особенностью в изучении проблемы концепта является его наибольшая актуальность и неоднозначность определений. Концепт имеет непосредственное отношение к проблеме человеческого фактора в языке, т.е. «связан прежде всего с антропоцентрической парадигмой языкознания и когнитивно-прагматической методологией и используется... для репрезентации мировоззренческих, интеллектуальных и эмоциональных интенций личности, отраженных в её творениях – текстах» [Грузберг 2003: 181].

Одно из актуальных направлений современной лингвистики – лингвокультурология широко оперирует термином «концепт». В контексте данного лингвистического направления концепт определяется как «культурно-ментально-языковое» явление, «сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов 2001: 43].

В отношении мысли о разграничении концепта и понятия исследователь Ю.С. Степанов полагает: «В отличие от понятий... концепты не только мыслятся, они переживаются. Они – предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [Степанов 2001: 43]. Согласно Ю.С. Степанову, концепт имеет сложную структуру. «С одной стороны, к ней принадлежит все, что

принадлежит строению понятия...; с другой стороны, в структуру концепта входит всё то, что и делает его фактом культуры: исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации, оценки; и т.д.» [Степанов 2001: 43].

По мнению В.В. Колесова, концепт выступает в своем содержании (функциях) как образ, понятие и символ [Колесов 1992].

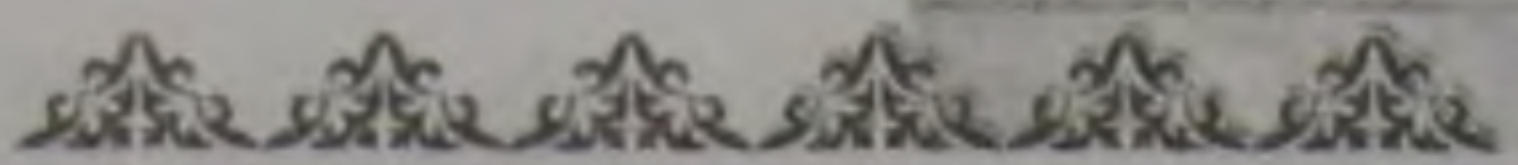
В.В. Красных трактует концепт как «максимально абстрагированная идея “культурного предмета”, не имеющего визуального прототипического образа, хотя и возможны визуально-образные ассоциации, с ним связанные» [Красных 2003: 272].

В.И. Карасик и Г.Г. Слышкин, рассматривая концепт как единицу лингвокультурологического исследования, подчеркивают, что лингвокультурный концепт – это «условная ментальная единица, используемая в комплексном изучении языка, сознания и культуры» [Карасик, Слышкин 2001: 76]. В отношении структуры концепта исследователи считают, что «концепт группируется вокруг некой «сильной» (т.е. ценностно акцентуированной) точки сознания, от которой расходятся ассоциативные векторы. Наиболее актуальные для носителей языка ассоциации составляют ядро концепта, менее значимые – периферию. Четких границ концепт не имеет, по мере удаления от ядра происходит постепенное затухание ассоциаций» [Карасик, Слышкин 2001: 77].

Исследователь Р.И. Фрумкина дифференцирует два типа концептов в системе языка. К первому типу относятся концепты с универсальным значением («спать, есть, начинать»). Второй тип включает концепты, обладающие национально-культурной значимостью («хлеб, приятель, родина, покровитель, рябина»). Концепты второго типа подразделяются на две группы: а) характеризующиеся лингвокультурной спецификой; б) служащие ключевыми (центральными) элементами для постижения национального менталитета [Фрумкина 1999: 3-10].

В классификации, предложенной Р.И. Фрумкиной, основным критерием выступает системное деление на целое – частное, т.е. универсальное и специфическое. Такое деление представляется правомерным, так как наиболее четко и детально определяет целостную природу концептов языка.



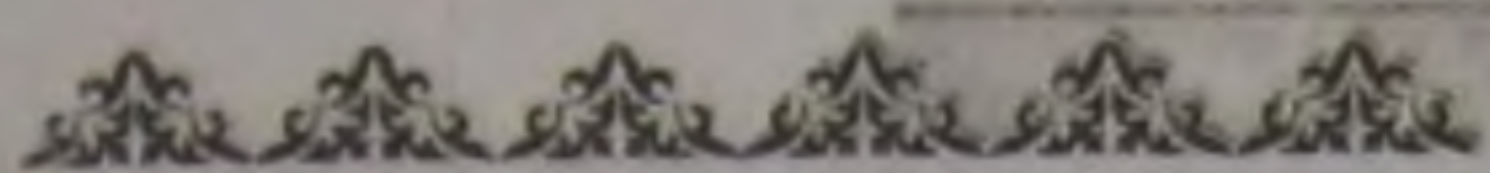


С.Г. Воркачев предлагает выделять в структуре концепта три компонента – понятийный, образный и значимостный. Понятийная составляющая передает дефиниционную структуру концепта, образная – служит для сохранения концепта в сознании, значимостная – характеризуется положением имени концепта в лексико-грамматической системе языка, включая его этимологию и различные ассоциации. Выделение трех составляющих, по мнению С.Г. Воркачева, является необходимым для проведения полной и подробной дескрипции семантической структуры лингвокультурного концепта [Воркачев 2002].

В отношении семантических параметров концепта С.Г. Воркачев считает, что в плане содержания лингвокультурного концепта могут быть представлены два ряда семантических признаков: «семы, общие для всех его языковых реализаций, которые «скрепляют» лексико-семантическую парадигму и образуют его понятийную либо прототипическую основу. Во-вторых, туда входят семантические признаки, общие хотя бы для части его реализаций, которые отмечены лингвокультурной, этносемантической спецификой и связаны с ментальностью носителей языка либо с менталитетом национальной языковой личности» [Воркачев 2002].

Как известно, концепт выступает как базовая единица концептуальной системы. В связи с этим следует отметить, что наряду с понятием концептуальная система широко используется другой термин «концептосфера» [Лихачев 1993]. Д.С. Лихачев считает, что концептосфера составляет основное богатство национального языка и понимается как «совокупность потенций», представленных, как и в лексиконе человека, так и в языке в целом [Лихачев 1993: 3]. В основном термин «концептосфера» употребляется применительно к языковой системе конкретной этнокультурной общности. Концептосфера языка определяется как совокупность концептов, в которой фокусируется культура нации. Сложность и этноспецифический характер языка создают препятствия в ее постижении, но, тем не менее, приближение к концептосфере языка способствует более глубокому освоению языка [См. раб.: Сафарян 2002: 159-162].

Что касается трактовки концепта как базовой составляющей концептуальной системы, то необходимо выделить мнение



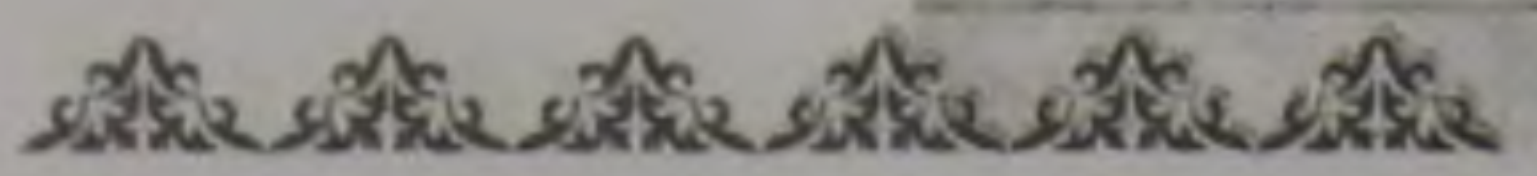
С.Г. Воркачева, что концепт – «это единица коллективного знания/ сознания (отправляющая к высшим духовным ценностям), имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой» [Воркачев 2002].

Языковое выражение концепта представлено в слове, словосочетании, устойчивом выражении посредством содержательных форм (образ, понятие, символ) [Воркачев 2001а: 64-72].

Система концептов языка включает «лексемы, значения которых составляют содержание национального языкового сознания и формируют «наивную картину мира» носителей языка... К концептам относятся также семантические образования, отмеченные лингвокультурной спецификой и тем или иным образом характеризующие носителей определенной этнокультуры, и семантические образования, которые являются ключевыми для национального менталитета как специфического отношения к миру его носителей (душа, истина, свобода, счастье, любовь и др.)» [Сафарян 2002: 159-160].

Таким образом, концепт в лингвокультурологических исследованиях занимает немаловажное место и общим положением в определениях концепта в рамках лингвокультурологии, безусловно, является его непосредственная связь с так называемой триадой «язык, культура, человеческая личность» [Бенвенист 1974: 45].

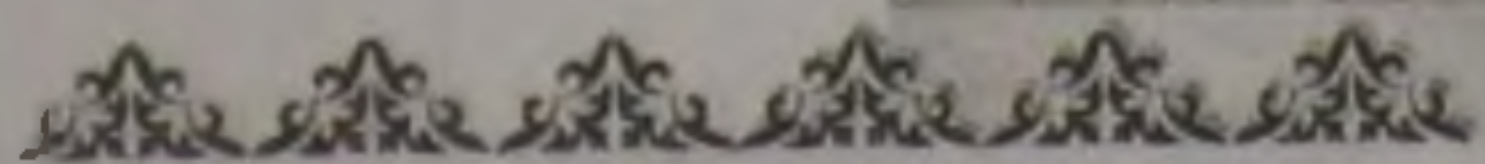
Психолингвистическое понимание проблемы концепта предложено в работе А.А. Залевской [Залевская 2001]. Ключевым положением данного подхода служит следующая дифференциация концептов: концепт как достояние индивида, концепт как инвариант, функционирующий в определенном социуме или культуре, и конструкт как продукт научного описания [Залевская 2001]. Согласно А.А. Залевской, концепт определяется как «спонтанно функционирующее в познавательной и коммуникативной деятельности индивида базовое перцептивно-когнитивно-аффективное образование динамического характера, подчиняющееся закономерностям психической жизни человека и вследствие этого по ряду параметров отличающееся от понятий и значений как продуктов научного описания с позиции



лингвистической теории» [Залевская 2001: 39]. В целом концепт в качестве психолингвистического понятия определяется интегрированным характером исследований и учитывает функциональные свойства языка как составная часть ментальных процессов. В основе теории А.А. Залевской лежит понимание концепта как сложного многомерного образования познавательной деятельности человека.

Проблема концепта также затрагивается в исследованиях, посвященных проблемам лингвистики текста, И.Р. Гальперин, анализируя информативность как одну из категорий текста, выделяет содержательно-концептуальную информацию наряду с другими видами информации в тексте [Гальперин 1981: 27]. По мнению И.Р. Гальперина, «...содержательно-концептуальная информация – это замысел автора плюс его содержательная интерпретация» [Гальперин 1981: 28].

Развивая точку зрения И.Р. Гальперина с позиции коммуникативной лингвистики, исследователь Д.У. Ашурова считает, что проблема концептуальной информации как основа художественной коммуникации играет первостепенную роль в плане восприятия и переработки текста. Экспликация концептуальной информации и уточнение её языковых маркеров является одной из главных задач анализа художественного текста [Ашурова 1991]. Д.У. Ашурова различает следующие единицы концептуальной информации в тексте (виды концепта): «сверхконцепт, макроконцепт и микроконцепт. Сверхконцепт – это высшая концептуальная единица, смысловой фокус текста; макроконцепт – концептуальный смысл отдельной части текста; микроконцепт – концептуальный смысл отдельной языковой единицы» [Ашурова 1991: 61]. Рассматривая механизм концептуальной системы художественного текста, исследователь указывает на неоднородность и дифференциальный характер движения концептуальных единиц в процессе восприятия и создания текста. В процессе создания текста движение происходит от сверхконцепта к микроконцептам, а в процессе восприятия текста движение концептуальной информации осуществляется от микроконцептов к макроконцепту [Ашурова 1991: 61]. В целом данная классификация концептов имеет большое значение в процессе анализа концептуальной структуры элементов художественного текста,



в частности символов, так как основана на богатом фактическом материале.

Особого внимания при исследовании концепта заслуживает точка зрения Дж. Миллера. Анализируя природу метафоры в плане восприятия и понимания текста, Дж. Миллер акцентирует внимание на проблеме концепта. Исследователь дифференцирует «образы-в-памяти» и «семантические модели» как механизмы, необходимые для адекватного понимания текста. Комбинацию двух данных механизмов, возникающих при чтении текста, Дж. Миллер называет концептом, а процессы, задействованные в его построении, характеризуются как «синтез» этого концепта [Миллер 1990: 242]. Наиболее отличительной чертой в концепции Дж. Миллера является разграничение понятий «текстовой концепт» и «концепт реальности». Такое разделение концептов исходит из мысли о том, что «синтез концепта основан на презумпции, что всё сочиненное автором будет истинно в том концептуальном мире, который он описывает, а читатель пытается воспроизвести. Однако то, что верно в тексте, может очень сильно отличаться от того, что верно в реальном мире...» [Миллер 1990: 279]. Такой подход в исследовании концепта обусловлен тем, что концепт соотносится с информацией, поступающей в процессе чтения (декодирования) текста.

В системе исследований проблемы концепта важное место принадлежит теории Р.И. Павилениса. По справедливому замечанию И.Р. Павилениса, концепт – это «информация относительно актуального или возможного положения вещей в мире, т.е. то, что индивид знает, предполагает, думает, воображает об объектах мира...» [Павиленис 1983: 102]. В функциональном плане концепт рассматривается как «интенциональная функция», характеризующая множество объектов предметов, причем значениями этой функции могут выступать как объекты реального мира, так и объекты виртуальных (возможных) миров [Павиленис 1983: 102]. В целом, согласно концепции Р.И. Павилениса, познавательная (ориентировочная) деятельность человека характеризуется как процесс образования концептов (смыслов) и связана с выявлением предметов в мире на основе их дифференциальных признаков. Что касается соотношения концеп-

та и концептуальной системы как части и целого, то концептуальная система определяется как «непрерывно конструируемая система информации (мнений и знаний), которой располагает индивид о действительном или возможном мире» [Павиленис 1983: 280]. Причем формирование концептуальной системы также рассматривается как построение функции (концепта), заключающейся в отборе тех или иных концептуальных структур для презентации мнения носителя языка [Павиленис 1983: 120].

В недрах когнитивной лингвистики концепт занимает ключевое место и носит углубленный и расширенный характер. Это подтверждается многими положениями: во-первых, термин «концепт» в рамках когнитивной лингвистики служит для обозначения единиц ментальных ресурсов человеческого сознания и структуры информации, отражающей знания и опыт человека [Кубрякова 1996б: 90]; во-вторых, отдельная часть когнитивной лингвистики – когнитивная семантика – главным образом занимается изучением природы и структуры концепта, в-третьих, особо рассматриваются отношения между концептом и значением слова. В «Кратком словаре когнитивных терминов» концепт трактуется как «содержательная оперативная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [Кубрякова 1996б: 90].

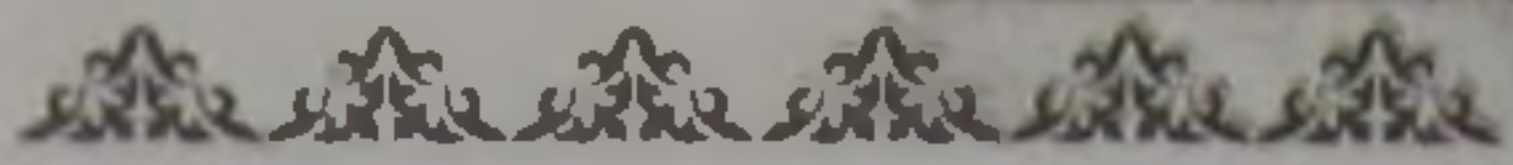
З.Д. Попова и И.А. Стернин определяют концепт как «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношением общественного сознания к данному явлению или предмету» [Попова, Стернин 2007: 34].

Для лингвокогнитивного описания концепта важно использование таких понятий, как ментальная репрезентация, когниция, концептуализация и структуры знания. При рассмотрении концепта как лингвокогнитивного понятия

особое внимание следует обратить на определение, данной А. Вежбицка, которая одной из первых вложила в природу концепта лингвистическое понимание. Исследователь характеризует концепт как «объект из мира «Идеальное», имеющий имя и отражающий определенные культурно обусловленные представления человека о мире «Действительность» [Wierzbicka 1992; Цит. по: Грузберг 2003: 181-182]. Данная мысль представляется весьма продуктивной, так как указывает на двухуровневое деление концепта на идеальное, т.е. абстрактное и реальное. Примечательно, что два этих вышеназванных уровня концепта связаны между собой именно культурной спецификой (культурно обусловленными представлениями). В лингвокогнитивных исследованиях выделяется точка зрения, в основе которой лежит противопоставление семантического уровня анализа концептуальному. Большой интерес вызывает также мнение о том, что часть концептуальной информации помимо языкового выражения имеет ментальную репрезентацию (образы, картинки, схемы), например, различие между ёлкой и сосной и их соответствующими концептами представлены скорее образно, чем на основе их совокупных признаков [Кубрякова 1996б: 91-92]. Кроме того, следует отметить точку зрения Р. Джакендоффа о том, что базовыми составляющими концептуальной системы являются «концепты объекта и его частей, движения, действия, места или пространства, времени, признака и т.п.» [Jackendoff 1992; Цит. по: Кубрякова 1996б: 91-92]. В системе лингвокогнитивных работ термин «концепт» – наиболее часто обсуждаемый и критикуемый. А этот факт уже свидетельствует о том, что его значение и применение в решении языковых проблем с позиции когнитивной лингвистики представляются достаточно эффективными и научно обоснованными.

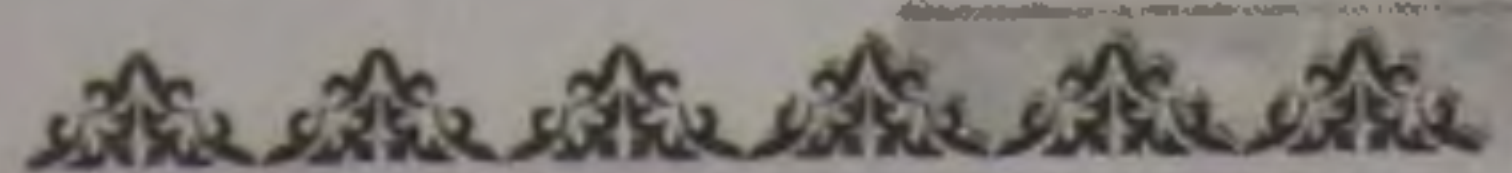
В настоящей работе мы исходим из положения о том, что концепт является эффективным и лаконичным средством выражения многозначности и амбивалентности\* смысловой структуры символа. В связи с этим для нас представляется правомерным положение, согласно которому смысловую природу концепта

\* В отдельных исследованиях амбивалентность рассматривается в качестве лингвистической категории. См. Филлипова С.И. Амбивалентность как лингвистическая категория // Первое произведение как семиологический факт: Сб. статей научно-метод. семинара "Textus". Вып. II. – СПб. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1997. – С. 137-140.



составляют лексические единицы, которые объединены общим центральным значением и в совокупности образуют определенное лексико-семантическое поле (ЛСП) или лексико-семантическую парадигму [См. раб.: Болотнова 1998; Воркачев 2001а; 2001б; 2002; Сороченко 2001; Толстик 2004]. В этом плане весьма важно мнение С.Г. Воркачева, который считает, что смысл концепта представлен «целым рядом своих языковых реализаций, образующих соответствующую лексико-семантическую парадигму» [Воркачев 2001а: 47]. В целом в современном языкознании в отношении выражения совокупности лексико-семантических единиц недифференцированно (равнозначно) используются термины – «поле», «группа», «парадигма» и др. [Ахманова 1966: 234; Кузнецов 2000: 381]. В нашем исследовании мы используем наиболее широко распространенный термин «поле» – лексико-семантическое поле, которое в общем плане определяется как «группа слов одного языка, достаточно тесно связанных друг с другом по смыслу» [Караулов 1972: 57]. Применительно к исследованию особенностей идиостиля художественного текста ЛСП рассматривается как «эстетически значимая совокупность близких (семантически и ассоциативно) лексических единиц, упорядоченных в соответствии с художественным мировоззрением» [Данькова 1999: 8]. Итак, основой рассмотрения структуры базового концепта как выражения комплексной смысловой природы символа, функционирующего в художественном тексте, является выделение лексико-семантических составляющих.

Таким образом, обобщая вышеизложенные точки зрения относительно проблемы концепта, важно подчеркнуть прежде всего наибольшую актуальность и перспективность исследования концепта в современном языкознании. В целом в работах, посвященных изучению проблемы концепта, решается вопрос о значении и функциях концептов, их месте в составе концептуальных систем и осмыслении объектов и явлений действительности. Общими детерминирующими факторами различных аспектов лингвистического исследования концепта являются, во-первых, выделение концептов в общей концептуальной системе и их соотношение с культурой и ментальностью, во-вторых, предположение о структурной организации концепта, в-третьих,



всесторонний учет взаимодействия внеязыковых и языковых данных в процессе описания и анализа концептов. Изучение концепта в рамках современной лингвистики позволяет углубить характер семантических исследований и определить новые критерии в отношениях лингвистики с другими смежными научными дисциплинами (семиотики, философии, психологии, культурологии и т.д.).

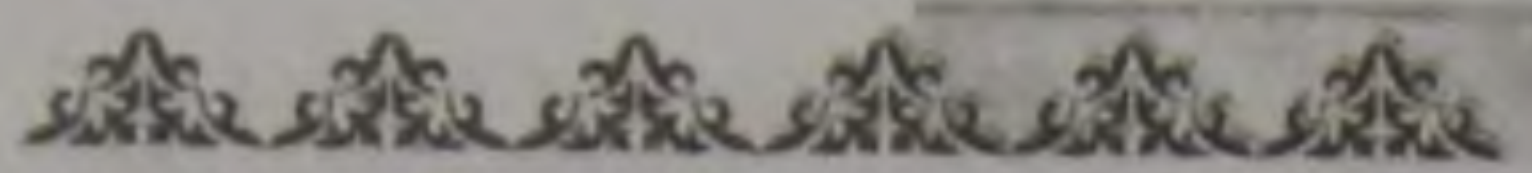
### 2.3 КОГНИТИВНАЯ СТИЛИСТИКА: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Привлечение теоретических положений когнитивизма в лингвистических исследованиях, в частности в области стилистики, послужило формированию новых точек зрения и теорий, а на их основе новых принципов и методов анализа стилистических проблем.

Как показывает общий характер развития языковых исследований последних лет, полученные теоретические и практические знания в рамках традиционной стилистики, представляя большую значимость и являясь отправной точкой для всех последующих исследований проблем стилистики, охватывают лишь отдельную часть всего спектра возможностей стилистической науки. Этот существенно важный факт наиболее отчетливо проявляется в условиях функционирования «экспансионистских» принципов и положений современной лингвистики, вследствие чего возникает необходимость формирования новых теоретических взглядов на множество стилистических проблем и тем самым обогащения базы «классических» знаний стилистики новыми данными. В этой связи следует заметить, что результаты, получаемые в рамках целого ряда направлений современной стилистики, не отрицают традиционных данных, а расширяют богатый фонд теории и практики всей стилистики как научной дисциплины.

В настоящее время в рамках когнитивного подхода к стилистике наблюдается относительно высокий темп развития. В его недрах уже успели сформироваться целый ряд теоретических концепций





и положений, предлагающих когнитивное осмысление и решение как общетеоретических, так и отдельных практических вопросов стилистики. Объяснением этому, несомненно, служит большой интерес ученых в целом к проблемам стилистики, как науки изучающей динамический (функциональный) аспект языка, который определяется ведущей ролью человеческого фактора, и тесной связью между стилистической природой языка и когнитивными структурами и процессами. Это обстоятельство чрезвычайно важно в плане системной реализации ключевых идей и принципов когнитивизма, так как позволяет расширить и дополнить традиционные знания о стилистических явлениях и открыть перспективы для дальнейших исследований дискуссионных проблем семантической и функциональной сторон языка и речи.

В большинстве работ, посвященных когнитивно-ориентированному исследованию вопросов стилистики, терминологическое сочетание «когнитивная стилистика» не находит конкретного применения как в их названиях, так и в текстах. Если провести параллель между терминами «когнитивная стилистика» и «когнитивная семантика», то последний в плане частотности употребления успел занять более прочные позиции, что подтверждается его широким функционированием и наличием дефиниций в целом ряде научных изданий последних двух десятилетий [Лакофф 1996; Баранов, Добровольский 1997; Рахилина 1997; 2000; Болдырев 2000]. Например, в одном из авторитетных справочных изданий по когнитивной лингвистике «Кратком словаре когнитивных терминов» [КСКТ 1996] дается определение когнитивной семантики. Что касается определения когнитивной стилистики, то данный термин не нашел отражения в упомянутой работе. На первый взгляд, кажется, что данное издание, во многом стимулировавшее развитие когнитивной лингвистики, должно включать дефиницию понятия «когнитивная стилистика», однако, словарная статья, посвященная данному направлению стилистики, в работе, к сожалению, не встречается. По всей вероятности, такое положение дел объясняется определенной степенью признанности теоретических позиций и распространенности идей и взглядов конкретного нового научного направления.

Вместе с тем следует учесть, что количество работ, посвященных проблемам когнитивной стилистики, весьма впечатляет. Однако

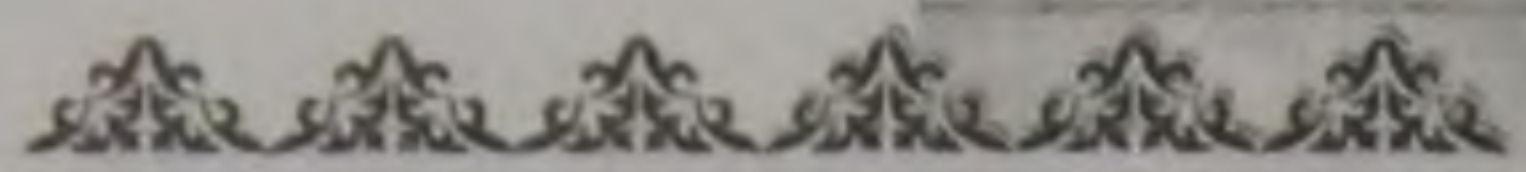


работы в данном направлении, главным образом, касаются отдельных, суточно узких проблем когнитивной стилистики, например, исследования когнитивных особенностей отдельных стилистических категорий или стилистических приемов. В отношении системной разработки и определения исходных теоретических положений, целей и задач, объекта исследования и других основообразующих вопросов когнитивной стилистики, к сожалению, работ недостаточно. Из немногочисленных исследований, в которых освещаются отдельные общетеоретические положения когнитивной стилистики, можно отметить труды таких авторов, как Л.Г. Лузина [Лузина 2000], Г.Г. Молчанова [Молчанова 2001], Д.У. Ашурова [Ашурова 2003; 2005], К. Уэбер [Weber, 1996], К. Уэльс [Wales, 2001], К. Эммот [Emmot 2002], Е. Семино, Дж. Кальпепер [Semino, Culpeper 2002], М. Бёрк [Burke 2004], П. Симпсон [Simpson 2004], К. Гамильтон [Hamilton 2006] и др.

Одним из спорных моментов в отношении определения научного статуса когнитивной стилистики является вопрос о корреляции терминов «когнитивная стилистика» и «когнитивная поэтика», которые в работах по стилистическому анализу текста (главным образом англо-американских авторов) используются равнозначно (например, в одном и том же сборнике трудов по когнитивной стилистике термины могут использоваться выборочно в зависимости от предпочтений автора).

Мы в свою очередь делаем выбор в пользу термина «когнитивная стилистика», так как спектр его научного содержания, безусловно, шире. Понятие «когнитивная поэтика» сужает границы когнитивного исследования стилистической природы языка, так как изначально поэтика, являясь областью литературоведения, ограничивается только материалом художественных текстов и не учитывает анализ текстов различных функциональных стилей. В итоге мы исходим из того, что когнитивная стилистика может и должна включать изучение не только художественных текстов, но и текстов других функциональных стилей.

Уже общепризнано, что истоки формирования когнитивной стилистики в определенной степени связаны с выходом в свет книги Дж. Лакоффа и М. Джонсона «Metaphors We Live by» (1980) [Lakoff, Johnson 1980], в которой предложена теория изучения метафоры с

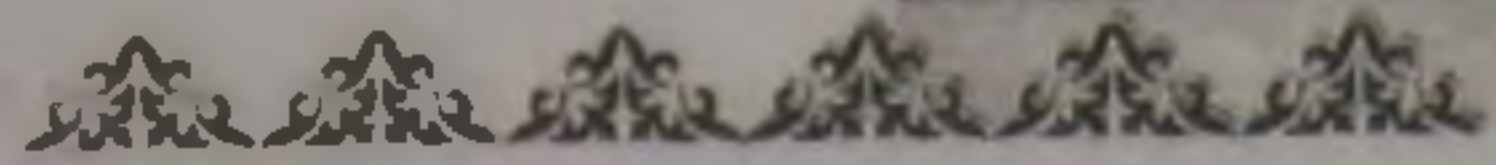


когнитивной точки зрения. Данный труд вызвал большой интерес среди исследователей гуманитарных наук и послужил началом для последующего рассмотрения троп и в целом стилистических явлений в совершенно новом научно-исследовательском ракурсе. Вместе с тем, следует отметить, что когнитивная стилистика как самостоятельное лингвистическое направление начало оформляться только в середине 90-х годов XX столетия.

Первоначально в контексте внедрения идей когнитивизма в лингвистике не уделялось должного внимания стилистическому аспекту. Однако впоследствии результаты проведенных исследований в области художественного текста показали состоятельность и эффективность идей и принципов когнитивной лингвистики для изучения стилистической природы языка. Исходя из очевидных успехов в этом направлении стало понятным, что «художественные», или «литературные», или «риторические» аспекты языка, такие, как метафора, метонимия, олицетворение, аллюзия, антономасия и др. тропеические фигуры являются центральными, а отнюдь не маргинальными, прикладными в изучении процессов когниции» [Молчанова 2007: 33].

В целом, говоря об изначальном комплексном характере стилистической науки, следует отметить то, что «именно стилистика начала расшатывать основы структурной лингвистики, заставляя исследователей включать в сферу своих наблюдений живые формы языка, не укладывающиеся в строгие рамки формализованных процедур» [Гальперин 1980: 9] и также то, что «Стилистика была единственным разделом языкознания, «узаконившим» обращение к внеязыковой действительности, процессам коммуникации и ее участникам» [Лузина 1989: 9]. Также в этом плане важно то, что стилистическая теория, основанная на ведущих принципах современной лингвистики (интегральность, междисциплинарность, экспансионизм), характеризуется: «а) новыми подходами к решению выдвигаемых проблем; б) взаимопроникновением и взаимообогащением некоторых понятий, положений, терминов из разных областей знаний; в) переориентацией научных взглядов на традиционные представления; г) внедрением и разработкой новых методов исследования» [Ашурова 2005: 8].

Сложность когнитивного аспекта стилистики в первую очередь определяется особой спецификой рассмотрения

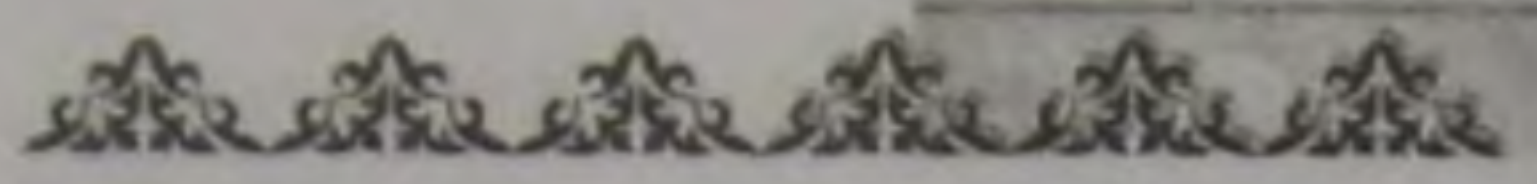


самых стилистических проблем через призму их корреляции с когнитивными процессами и структурами с учетом воздействия целого ряда внеязыковых факторов.

Как отмечает Л.Г. Лузина, «когнитивное направление в стилистике в самом общем виде можно представить как объединяющее исследования двух типов: 1) исследования, разрабатывающие общие положения теории стилистики на базе когнитивной лингвистики; 2) исследования, представляющие когнитивное обоснование стилистическим приемам и построениям, выразительным средствам языка, традиционно относимым к сфере стилистики» [Лузина 2000: 208]. Также Л.Г. Лузина обращает внимание на то, что «для когнитивного обоснования основополагающих понятий стилистики большое значение имеет то обстоятельство, что эти понятия оказались вовлеченными в рассмотрение проблем, имеющих важное значение для когнитивной лингвистики (понимание и интерпретация текста, интенции и цели говорящих/пишущих, выбор языкового выражения, кодирование и декодирование стилистической информации и др.)» [Лузина 2000: 208].

Из числа основных работ по проблемам когнитивной стилистики важное место занимает сборник трудов, вышедший под редакцией Е. Семино и Дж. Кальпепера [Semino, Culpeper 2002]. В работе представлен целый ряд когнитивных интерпретаций стилистических явлений на материале художественных текстов различных жанров. Ключевыми положениями исследования является то, что в качестве теоретических источников, на стыке которых основана когнитивная стилистика, признаются лингвистика, стилистическая теория и когнитивная наука. Особо внимания в работе заслуживает мысль о том, что когнитивная стилистика как самостоятельная область исследования сочетает точный, строгий и детальный лингвистический анализ литературных (художественных) текстов, что в целом характерно для стилистической традиции (традиционной стилистики), с системным и теоретически информированным рассмотрением когнитивных структур и процессов, которые лежат в основе производства и восприятия языка (речевого сообщения) [Semino, Culpeper 2002: IX].

В отношении различий между традиционным и когнитивным аспектами стилистики, Е. Семино и Дж. Кальпепер считают, что



в рамках традиционного стилистического анализа используются лингвистические теории или структуры в целях объяснения или предсказания интерпретации (сообщения). Новизна когнитивной стилистики видится в способе, согласно которому лингвистический анализ в системном отношении основан на теориях, которые соотносят выбор языковых средств с когнитивными структурами и процессами. Это обеспечивает более системную и четкую взаимосвязь между текстами с одной стороны и возможными реакциями и интерпретациями с другой [Semino, Culpeper 2002: IX].

Рассматривая исходные положения когнитивной стилистики, также следует отметить работу П. Симпсона, изданную в 2004 г. [Simpson 2004]. Книга написана в качестве учебника по стилистике, а это обстоятельство имеет большое значение для развития всей когнитивной стилистики, так как включение в академическое издание когнитивного аспекта исследования уже свидетельствует о ее признании в качестве самостоятельного направления лингвистической стилистики. В работе излагаются весьма ценные сведения, определяющие отдельные аспекты теоретической базы когнитивной стилистики. Автор рассматривает когнитивную стилистику как один из сформировавшихся направлений современной стилистики. Ключевым фактором, отличающим когнитивную модель стилистики от других, признается то, что основной акцент (в рамках когнитивной модели) ставится на ментальные репрезентации, нежели на текстуальные [Simpson 2004: 92].

Первые предпосылки формирования когнитивной стилистики, согласно П. Симпсону, заключаются в том, что специалисты в области стилистики в своих работах начали более системно применять когнитивные структуры, которые активизируются в процессе чтения текстов. Тем самым, ученые заимствовали идеи из разработок в области когнитивной лингвистики и искусственного интеллекта и этот новый акцент в методике исследования послужил причиной возникновения когнитивной стилистики или когнитивной поэтики [Simpson 2004: 39]. Когнитивная стилистика нацелена дополнять, а не устранять существующие методы стилистического анализа и ставит задачу смены акцента с



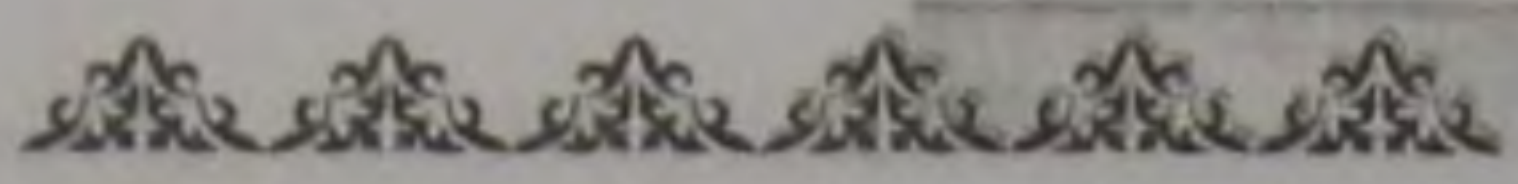
моделей текста и его композиции в направлении моделей, которые открывают связи между человеческим сознанием и процессом чтения [Simpson 2004: 39].

К. Гамильтон, рассуждая о современном состоянии стилистической науки и перспективах развития ее когнитивного направления, полагает, что именно связь с когнитивной наукой служит основообразующим фактором когнитивной стилистики. Исходя из этого исследователь отмечает, что как и когнитивная теория лингвистики, так и когнитивная психология чтения имеют прямое отношение к когнитивной стилистике [Hamilton 2006: 58].

Однако другой исследователь в области стилистики текста К. Стин предпочитает относить когнитивную стилистику в сферу когнитивной психологии чтения. Такую позицию он мотивирует тем, что для когнитивно-стилистического анализа необходимо принятие определенной схемы (framework) обработки текста, что в свою очередь может быть выявлено именно в аспекте психологии чтения [Steen 2002].

Как видим, данная точка зрения ограничивает когнитивный анализ стилистической природы текста исключительно положениями когнитивной психологии чтения. В этой связи следует заметить, что процесс стилистического анализа в русле когнитивных принципов, носит комплексный мультидисциплинарный характер, теоретической базой которого являются именно лингвокогнитивные положения, т.е. лингвистические данные в сочетании с когнитивными структурами. Поэтому когнитивно-стилистический анализ исходя из цели и задач исследования может учитывать данные когнитивно-ориентированных разработок из различных областей знания, в том числе психологии, философии, семиотики и т.д.

Как показывает обзор последних работ, наибольший интерес среди исследователей когнитивной стилистики вызывают вопросы, связанные с выбором и организацией информации (языковой и внеязыковой) в тексте, с когнитивной трактовкой стилистических приемов и текстовых категорий, с изучением когнитивных процессов восприятия, понимания и интерпретации текста, с внедрением лингвокогнитивных методов и приемов исследования в процессе стилистического анализа и т.д. В соответствии с



рассмотрением актуальных проблем когнитивной стилистики на первый план в процессе исследования выдвигаются целый ряд теорий и принципов, среди которых особое место занимают теория выдвижения, теория концептуальной интеграции, теория метафоры, когнитивные принципы организации информации и др. Вышеперечисленные проблемы и соответствующие им теории и принципы во многом определяют современное состояние исследований когнитивной стилистики и тем самым дают возможность определения приоритетных тенденций всей стилистической науки на нынешнем этапе ее развития.

Исследование стилистических приемов и выразительных средств языка стало одной из ключевых задач когнитивной стилистики [Голубина 1998; Темяникова 1999; Лузина 2000; Молчанова 2001; 2007; Steen 2002; Freeman 2002; Ашурова 2005; Фомичева 2006; Джусупов 2006а; 2006б; 2010]. Несмотря на высокую степень изученности стилистических приемов в недрах традиционной стилистики (главным образом, их структурно-семантических и функциональных особенностей), выявляются дополнительные предпосылки для получения новых знаний относительно их комплексной природы, во многом обусловленной взаимодействием элементов различных сфер действительности. Все это объясняется развитием междисциплинарного подхода в лингвистике, в частности внедрением идей и принципов когнитивизма, в результате которого на первый план выдвигается вопрос о возможности более расширенного и интегрированного по характеру исследования стилистических ресурсов. Как отмечает Д.У. Ашурова, недостаточность анализа стилистических приемов в традиционном ракурсе «не обеспечивает проникновения в глубинную структуру стилистического приема, представляющую совокупность ментальных, мыслительных процессов постижения неких структур знаний и построения концептуальной картины мира» [Ашурова 2005: 8]. На основании этого исследователь обращает внимание на тот очевидный факт, что «возникла необходимость создания целостной концепции стилистического приема как особой структуры репрезентации знаний [Ашурова 2005: 8].

Развивая мысль о перспективности когнитивного обоснования стилистических приемов, Г.Г. Молчанова считает, что преимущества



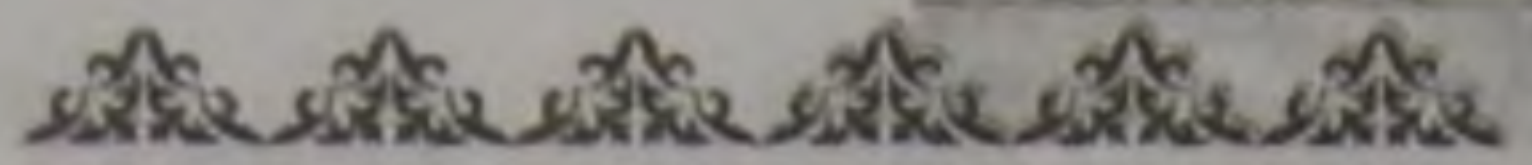
когнитивного подхода, в частности к изучению метафорических переносов, заключаются именно в новом подходе к механизму создания метафоры, согласно которому «важен не непременно “общий семантический компонент двух сравниваемых объектов”, а разнообразие и сложные формы взаимопроникновения концептуальной, языковой и художественной (литературной) сфер» [Молчанова 2007: 34].

В рамках когнитивной стилистики проблема организации информации в тексте оказывается одной из наиболее приоритетных и перспективных. В первую очередь это объясняется специальным рассмотрением проблемы информации, в частности процесса языковой обработки информации в свете когнитивной лингвистики. Причем информация изучается на основании центральной проблемы когнитологии – феномена знания (структуры знания). Специфика рассмотрения проблемы информации в когнитивно-стилистических исследованиях заключается в особенностях интерпретации (обработки) информации в тексте и на основании этого выделения когнитивных принципов ее организации. В целом проблема организации информации в рамках когнитивной стилистики становится особенно актуальной в аспекте построения модели понимания текста [Лузина 1996а; 1996в; 1996г]. Рассматривая выбор информации как когнитивный процесс, Л.Г. Лузина считает, что интерес для стилистики по данному вопросу представляется в связи со следующими двумя аспектами: «1) выбором информации для осуществления референции к объекту; 2) выбором информации для ее упорядоченного представления при порождении текста [Лузина 2000: 209].

Исследование принципов организации информации в процессе интерпретации текста связано с рассмотрением таких ключевых проблем современной стилистической науки (когнитивной стилистики), как выдвигание, фигура-фон, инференция. Специальное рассмотрение данных явлений способствует расширению спектра проблем и эффективности результатов стилистических исследований, направленных на решение вопросов информации и в целом проблемы репрезентации структур знания.

В русле когнитивной стилистики понятие выдвигания (актуализации) приобретает более глубокий и специализирован-





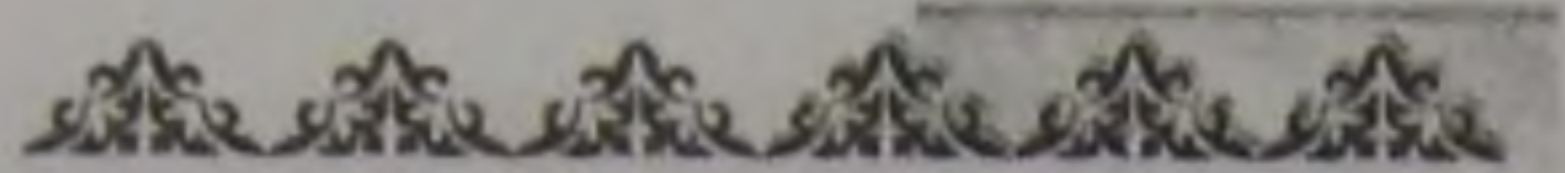
ный характер. В общем плане суть теории выдвижения [См. раб.: Мукаржовский 1967; Гавранек, 1967; Арнольд 2002; Кухаренко 1988; Лузина 1996б] состоит в том, что в речевой ткани текста концентрируются определенные языковые элементы (приемы, схемы, фигуры), которые фокусируют внимание адресата и тем самым обеспечивают выделение наиболее важных смысловых компонентов информационной системы всего сообщения.

Применительно к когнитивной стилистике значимость явления выдвижения прежде всего исходит из того ключевого факта, согласно которому языковой элемент, выдвигаемый на первый план, предстает «в качестве поискового стимула, или “ключа” в процессах языковой обработки информации» [Лузина 1996б: 21]. Действительно, средства выдвижения в тексте служат движущей силой для его последующего понимания. В это связи необходимо подчеркнуть, что выбор принципов выдвижения и в целом теории выдвижения в качестве приоритетных задач когнитивной стилистики представляется вполне обоснованным и в плане результативности многообещающим, поскольку языковые способы достижения выдвижения в тексте чрезвычайно разнообразны и во многом зависят от стиля автора (адресанта сообщения). Помимо языковых особенностей трансляции стилистической информации в тексте, когнитивно-ориентированное изучение выдвижения позволяет раскрыть когнитивные аспекты отдельных стилистических категорий текста, в частности когнитивных особенностей стиля автора (идиостиля). Говоря о функциях выдвижения и его важной роли в интерпретации языкового сообщения, нельзя не согласиться с тем, что оно (выдвижение) «направляет интерпретацию текста, активизирует не только знания, но и мнения, установки и эмоции, облегчает поиск релевантной информации, снижает потребность в больших объемах информации» [Лузина 1996б: 22]. Отсюда можно заключить, что в ходе когнитивно-стилистического анализа фигур выдвижения можно выявить целый комплекс образующих его общую когнитивную природу языковых и внеязыковых составляющих.

Наиболее близкими к явлению выдвижения оказываются понятия фигуры и фона [Лузина 1996е: 185-186]. Применительно к исследованию текста, понятия «фигура – фон» следует понимать

как разграничение главной части и второстепенных элементов в общей информативной системе текста или в ее отдельном отрезке. Согласно такому разграничению, главная часть, будучи более выделенной, выдвигается на первый план, а все остальные второстепенные остаются менее выделенными на заднем плане. Исходя из такого принципа распределения информации, при анализе художественного текста можно выявить наиболее релевантные в контекстуальном отношении стилистически нагруженные фрагменты, которые способствуют получению полных и достоверных результатов относительно той или иной единицы текста. Так, например, средства акцентирования определенной концептуально значимой детали, например, символа в художественном тексте, могут рассматриваться как наиболее выделенные элементы текста и в совокупности представлять фигуру на фоне остальных второстепенных по значимости элементов. Или же при активизации структур знания новая информация о символе-архетипе, вытекающая из контекста произведения, на основе принципа «фигура – фон» может рассматриваться в качестве первостепенной в целях выявления контекстуально обусловленных концептуальных смыслов, т.е. являться фигурой, а остальная уже известная прецедентная информация (энциклопедическая, социально-культурная, общелингвистическая) определяться как второстепенная, т.е. как фон.

Явление инференции (семантического вывода) также находится в центре внимания когнитивно-стилистических исследований текста. Важность инференции при анализе смысловой структуры текста основывается на признании того, что она (инференция) трактуется как «важнейшее условие конструктивной деятельности при понимании текста и построения его ментальной модели, осознания связности (когерентности) текста» [Кубрякова 1996а: 33]. Следует отметить то, что особую теоретическую и практическую ценность проблема инференции приобретает в рамках когнитивного аспекта благодаря широкому использованию метода инференции (семантического вывода) [Прохоров 2006], как одного из ведущих и эффективных способов решения вопросов, касающихся когнитивно-ориентированного анализа стилистических ресурсов текста (наряду с методами когнитивного моделирования,



концептуализации, параметризации и т.д.). Так, согласно Д.У. Ашуровой, относительно результатов лингвокогнитивного исследования стилистических приемов на материале художественного текста становится очевидным то, что «в процессе инференции, основанном на сопоставлении и противопоставлении получены структуры знаний, выявляются дополнительные концептуальные смыслы и делаются умозаключения о целостной концептуальной системе, определяющей в каждом конкретном случае когнитивную сущность стилистического приема» [Ашурова 2005: 8].

В свете когнитивно-стилистического направления проблема концепта приобретает более глубокий и детализированный характер [Болотнова 2004; Джусупов 2009; Орлова 2009]. Главным образом это объясняется тем, что в тексте (в речевом произведении), представляющим собой поле тесного взаимодействия различных факторов окружающего мира и индивидуально-авторского начала, репрезентация концептов сопровождается выделением целого ряда стилистически релевантных средств акцентирования, которые в сопряженности с другими внутритекстовыми показателями определяют степень актуализации концепта (т.е. выдвижение концепта с помощью различных стилистически значимых средств) и служат расширению его общего смыслового объема.

Как правило, в когнитивно-семантических исследованиях анализ концепта предполагает описание его структуры и лексико-семантических составляющих с привлечением большого объема лингвистических и экстралингвистических данных. Что касается когнитивно-стилистических исследований, то здесь, на наш взгляд, наряду с учетом структурно-семантических характеристик основной акцент должен ставиться на выявлении стилистически релевантных средств, способствующих актуализации концепта в определенном речевом контексте, именно в свете их лингвокогнитивного обоснования и осмысления [См. раб.: Джусупов 2009].

Исходя из содержания работ по проблемам когнитивной стилистики, можно выделить ряд ключевых задач, которые собственно и определяют начальный этап ее становления и в целом перспективы дальнейшего развития:



– изучение стилистических приемов и стилистически маркированных средств в тесной связи с когнитивными процессами и когнитивными структурами;

– изучение стилистических категорий, а также целого ряда теоретических и практических проблем стилистики текста, через призму их лингвокогнитивного обоснования и осмысления;

– исследование когнитивных механизмов выбора языковых средств в процессе порождения речевых сообщений с учетом их функционально-стилевой дифференциации;

– исследование проблемы трансляции стилистической информации (процессы выбора, обработки, кодирования и декодирования) в свете применения когнитивных теорий и принципов;

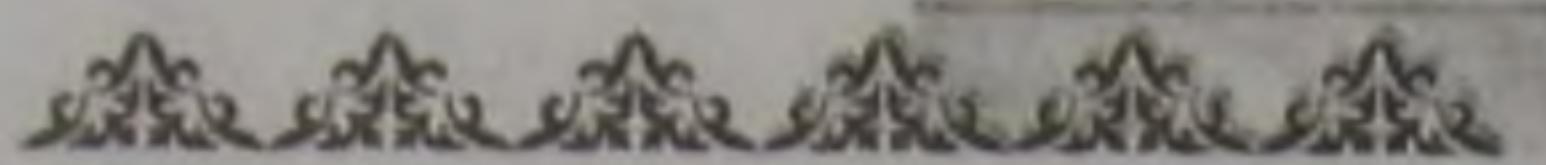
– специальное исследование стилистически релевантных текстовых явлений в аспекте применения ведущих когнитивных теорий и принципов;

– исследование моделей и стратегий восприятия, понимания и интерпретации текста сквозь призму выявления когнитивно-стилистических особенностей экспликации его смыслового потенциала;

– изучение когнитивных особенностей индивидуального стиля автора речевого произведения (идиостиля);

– исследование когнитивно-стилистических особенностей репрезентации структур знания (концептуальные структуры, фрейм-структуры) в текстах разных функциональных стилей.

В заключение, необходимо отметить, что когнитивная стилистика, как новая область стилистических исследований, представляет большой интерес для всего лингвистического сообщества. На сегодняшний день когнитивная стилистика – это стремительно развивающееся и расширяющее свои границы направление, которое уже по целому ряду выдвигаемых положений способно наметить основные пути развития всей стилистической науки в ближайшей перспективе.



## 2.4 ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЛИНГВОКОГНИТИВНОГО АНАЛИЗА СИМВОЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

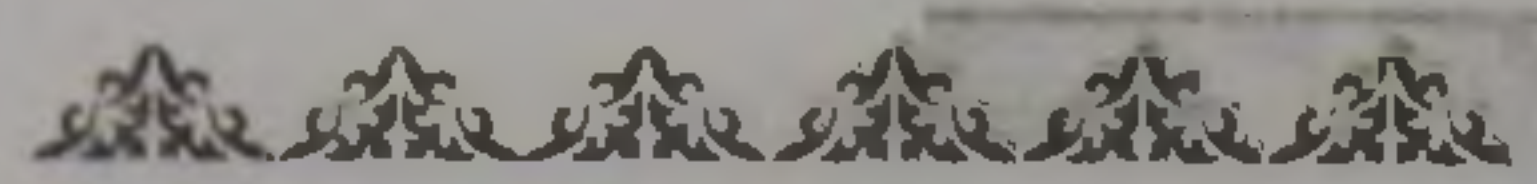
В свете реализации антропоцентрической парадигмы в современной лингвистике применение основных положений и категорий когнитивного направления в изучении культурно-маркированных стилистически релевантных единиц художественного текста, в частности символа, представляется актуальным и эффективным способом решения проблем языка в аспекте его тесного взаимодействия с культурой и ментальностью. Это объясняется тем, что общим признаком рассмотрения вопросов когнитивной лингвистики, с одной стороны, и общелингвистической проблемы символа с другой – является прежде всего их междисциплинарная и антропоцентрическая направленность, обращение к экстралингвистическим и интралингвистическим данным (структурам знания). В связи с этим, для раскрытия когнитивно-концептуальной сущности символа в художественном тексте и определения его когнитивно-стилистических особенностей нами разработана и предложена комплексная методика лингвокогнитивного анализа, включающая факторы выявления, описания и определения символов в тексте. Предложенная методика анализа символа основана на взаимосвязанном использовании ключевых понятий и положений когнитивной лингвистики и лингвостилистики (когнитивной семантики и когнитивной стилистики). Лингвокогнитивный характер исследования предполагает интегрированное использование языковых и внеязыковых (энциклопедических) структур знания и положений концептуального и когнитивно-стилистического анализа языка, что способствует четкому отражению поликонцептуальной семантической природы символа. Использование лингвостилистических данных в процессе лингвокогнитивного анализа объясняется непосредственно самим языковым материалом, представленным в виде художественного текста. Анализ художественного текста, как правило, учитывает выявление стилистически релевантных средств, которые, в свою очередь, раскрывают индивидуально-авторские внутритекстовые особенности использования языковых единиц в художественной

речи [Азнаурова 1973; 1988; Арнольд 2002; Ашурова 1991; 1997; Бабенко 2003; Бабенко, Васильев, Казарин 2000; Балақаев, Жанпейісов, Томанов, Манасбаев 1974; Балақаев 1984; Балли 1961; Болотнова 1992; 1998; Болотов 1981; Виноградов 1963; 1981; Гальперин 1981; Данилевская 2003; Молчанова 1988; Лузина 1996а; 2000; Тарасова 2004; Galperin 1977]. В этом плане необходимо особо выделить проблему стиля автора (идиостиля, идиолекта) в презентации художественного текста. В рамках когнитивной лингвистики для обозначения индивидуально-авторской специфики языкового выражения информативных данных в художественном тексте используется термин «когнитивный стиль» [Лузина 1996д: 80], который в одном из своих определений характеризуется как «стиль подачи и представления информации, особенностей ее расположения и структурирования в тексте/дискурсе, связанный со специфическим отбором когнитивных операций или их предпочтительным использованием в процессах построения и интерпретации текстов разных типов» [Лузина 1996д: 80]. В связи с этим понятие «когнитивный стиль» может служить весьма удобным термином в процессе рассмотрения стилистических и внеязыковых информативных данных презентации символов в художественном тексте. Предлагаемый анализ символов на материале художественного текста учитывает также широкое применение таких ключевых междисциплинарных по содержанию лингвистических понятий, как картина мира и национально-культурная специфика.

Лингвокогнитивный анализ символа в художественном тексте, на наш взгляд, следует осуществлять на базе следующих основополагающих факторов, которые в совокупности служат для выявления символов в тексте и определения их когнитивно-концептуальной природы, включая универсальные свойства и национально-культурную специфику:

1) фактор рекурренции; 2) фактор акцентирования; 3) фактор репрезентации структур знания; 4) фактор концептуализации.

Вышеперечисленные факторы являются наиболее эффективными и приемлемыми для комплексного лингвокогнитивного исследования символа в художественном тексте. Ниже подробно рассмотрим каждый из перечисленных выше факторов в отдельности.



Фактор рекуррентности. Этот фактор нами выделен отдельно от фактора акцентирования. Когнитивная значимость фактора рекуррентности, который прежде всего определяет контекстуальный стилистически обусловленный характер функционирования символа, заключается в особенностях репрезентации текстовой информации (т.е. специфике когнитивного стиля) относительно характера частотности действия символической единицы и отражения ее идейно-концептуальной важности в художественном контексте. Важность данного фактора для выявления символа в тексте чрезвычайно высока, так как та или иная лексическая единица (семантически нагруженная) на протяжении всего текста произведения может использоваться автором высокочастотно и тем самым служить основанием для рассмотрения ее в качестве символа. При этом следует отметить тот факт, что некоторые слова (названия, детали), обладающие символической потенцией, могут функционировать в художественном тексте не так широко и высокочастотно, а ограничиваться лишь частым повтором в отдельных концептуально значимых отрывках текста произведения. Такие символические единицы в тексте художественного произведения фрагментарны, но в концептуальном отношении в художественной картине мира они носят ключевой характер.

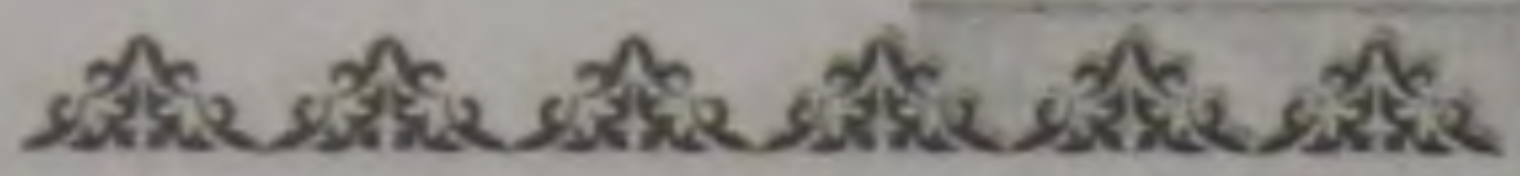
В целом следует отметить, что фактор рекуррентности в значительной степени характеризует функциональный аспект символа и служит отправной, т.е. стартовой точкой в поэтапном процессе его комплексного лингвокогнитивного анализа.

Фактор акцентирования. Суть этого фактора заключается в том, что автор (адресант) использует различные стилистически релевантные внутритекстовые средства, способствующие смысловому выдвиганию слова-символа в художественном контексте, т.е. его акцентированию. Фактор акцентирования связан непосредственно с функционально-семантической категорией акцентности [Иванова 2003а; 2003б], которая в свою очередь непосредственно вытекает из положений о теории выдвигания (*foregrounding theory*). Как уже отмечалось выше, суть теории выдвигания заключается в том, что в контексте аккумуляровано используются определенные языковые элементы, которые концентрируют внимание адресата, обеспечивая актуализацию наиболее важных смысловых компонентов текстового сообщения.

Художественный текст характеризуется наличием большого числа специфических признаков, а его интерпретация предполагает реализацию конкретных задач, направленных на достижение эстетического эффекта. В отношении конечного подтверждения этих характерных особенностей первостепенная роль явления выдвигания становится наиболее очевидной, так как именно благодаря его основному принципу, состоящему в акцентировании наиболее важных смыслов в речевом контексте посредством стилистически нагруженных единиц, достигается общая цель по выявлению идейно-концептуального содержания художественного произведения.

Текстовая категория акцентности в качестве главных основообразующих единиц включает «систему акцентуаторов – разноуровневых языковых средств, объединенных функционально-семантически на текстовой плоскости для смыслового выделения концептуально важных, по мнению автора, моментов содержания текста, привлечения к ним внимания, убеждения адресата в правильности авторской точки зрения и достижения таким образом взаимопонимания между отправителем и получателем сообщения... Адресанту важно через акцентуаторы эксплицировать свою интенцию, убедить получателя информации в ее истинности, актуальности, новизне. Способы текстовой реализации ФССК акцентности зависят от стилистической принадлежности речевого произведения» [Иванова 2003б: 120]. Как следует из вышеизложенного, способы акцентирования (акцентуаторы) различаются в зависимости от функционального стиля самого текста. В нашем случае имеются в виду акцентуаторы, реализованные в текстах художественных произведений. Акцентуаторы символа в художественном тексте чрезвычайно разнообразны, отличаются особой семантико-стилистической значимостью и подобно акцентуаторам других функциональных стилей характеризуются языковой разноуровневостью и многоплановостью. Разноуровневость акцентуаторов символа заключается в их принадлежности ко всем уровням исследования языка (фонетический, морфологический, лексический, синтаксический). Разноуровневый характер акцентирования в художественном тексте главным образом объясняется участием различных





стилистических приемов, стилистически значимых лексико-грамматических и собственно грамматических конструкций, графических средств. Говоря о средствах акцентирования, следует заметить, что термин «акцентуатор» в целом применительно к проблемам языка был введен И.И. Сущинским [Сущинский 1984; Иванова 2003а: 15]. Система акцентуаторов, способствующая выдвиганию языковой единицы в качестве символа в художественном тексте в процессе лингвокогнитивного анализа, может включать следующие стилистически обусловленные языковые, речевые (изобразительные, выразительные) и графические средства:

1. Стилистические приемы (разных уровней).
2. Графические средства: а) средства пунктуации: восклицательный знак, вопросительный знак, многоточие, тире, эмоциональные паузы, отмеченные тире, кавычки, скобки и т.д.; б) графические средства, характеризующиеся особенностью написания (шрифта): заглавные буквы, выделение слов и предложений курсивом, написание целых слов и предложений заглавными (большими) буквами, выделение слов жирным шрифтом.
3. Собственно грамматические средства (выделительные эмфатические конструкции, генитивные конструкции, использование артикля, различных видов местоимений и т.д.).
4. Участие слова-символа в функции названия художественного произведения, его частей и глав.
5. Собственно лексические выразительные средства, т.е. лексические единицы, характеризующие концептуальное содержание и семантико-стилистический аспект функционирования символа.

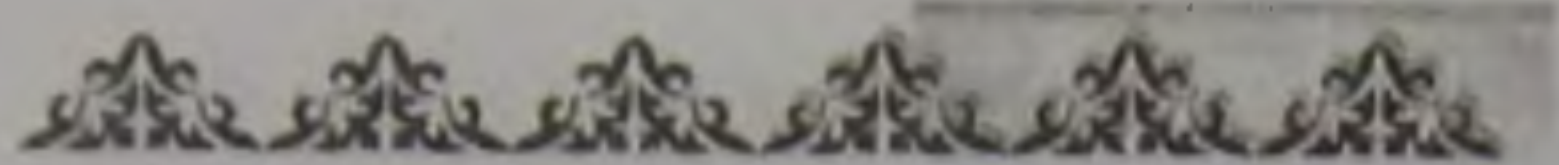
Итак, нами выше представлены основные возможные средства акцентирования (акцентуаторы) символа в художественном тексте. Следует заметить, что в настоящей работе в процессе анализа символов выявляются не все упомянутые средства акцентирования. Степень выделения акцентуаторов символа при анализе художественного текста зависит от следующих положений: 1) общих особенностей языка текстов художественного произведения; 2) когнитивного стиля (индивидуальных особенностей организации языковой и внеязыковой информации в тексте).

Первое положение, определяющее степень участия акцентуаторов в процессе лингвокогнитивного анализа символа

в художественном тексте, объясняется тем, что средства акцентирования в художественных текстах разносистемных языков могут различаться как в количественном, так и в качественном отношении. Это означает, что, например, в англоязычном художественном тексте возможно выделение артикля, определенной грамматической конструкции, того или иного стилистического приема в качестве потенциальных акцентуаторов символа, тогда как в русском или казахском художественном тексте они могут либо вообще отсутствовать, либо вообще не использоваться авторами. Например, в отличие от английского языка, в казахском и русском языках отсутствует грамматическое понятие артикля, следовательно, данное явление не может являться средством акцентирования в художественных текстах этих языков. Также следует отметить то обстоятельство, что авторы литературных произведений исходят из стилистических возможностей языков, на которых они создают художественные тексты. Это связано с национально-языковыми художественными традициями, степенью использования стилистически значимых средств в текстах литературных произведений [См. раб: Арнольд 2002; Артемова 2002; Ашурова 1991; Балақаев, Жанпейісов, Томанов, Манасбаев 1974; Балақаев 1984; Балли 1955; 1961; Виноградов 1981; Кеңесбаев 1977; Мусаев 1980; Хусаинов 1981; Молчанова 1988; 2007; Galperin 1977]. Например, для художественных текстов одного национального языка может быть характерно весьма широкое применение конкретного стилистического приема, а для другого – наиболее характерно использование другого вида стилистического приема (например, литота в английском языке).

Второе положение в отношении степени использования средств акцентирования определяется вышеупомянутым понятием «когнитивный стиль», который отражает собственно авторский подход по репрезентации структур знания в художественном тексте, индивидуальный художественный опыт, т.е. авторы при описании картины мира применяют свои выработанные средства акцентирования, которые в значительной мере определяют специфику языка и стиля автора художественного произведения.

В целом лингвокогнитивное обоснование фактора акцентирования определяется тем, что использование автором уже



готового символа в художественном тексте или введение собственного символа и его последующая творческая интерпретация адресатом (читателем) предполагает рассмотрение когнитивного стиля с точки зрения адресанта (автора) и с позиции адресата. Когнитивный стиль применительно к адресанту нами уже был рассмотрен. Что касается выделения когнитивного стиля с позиции адресата, то необходимо отметить, что он учитывает осознание и понимание (адресатом) того, каким образом изложен текст, в чем различия применения его когнитивных процедур и выбор определенного способа обработки информации [Лузина 1996д: 80]. Важность когнитивного стиля с позиции адресата в процессе декодирования символа, в частности выявления его возможных семантико-стилистических характеристик, объясняется: 1) особенностями творческого подхода к интерпретации самого символа; 2) осознанием в контексте потенциальных акцентуаторов символа, умением определить и зафиксировать их семантико-стилистический эмфатический потенциал, раскрыть имплицитные семантические признаки; 3) способностью на основе собственного фонда знаний и информации, получаемой из текста, творчески соотнести их и определить идейно-эстетическую значимость функционирования символа, прочесть заложенные автором смыслы.

Итак, фактор акцентирования занимает важное место в реализации символа в художественном тексте и представляет собой выражение языковых и речевых способов выделения символического потенциала слова. Акцентирование символа может быть отмечено не только в структуре слова-символа, но и в его текстовом окружении, так как именно текстовое окружение в большей степени усиливает символическую потенцию слова или придает значению обычного слова (но концептуально важного в данном контексте) символический характер. В целом роль акцентуаторов в выявлении символа в художественном тексте разносистемных языков сводится к следующим функциям: усиление, смысловое выделение, привлечение внимания адресата, оказание эстетического воздействия на него, активизация творческого потенциала и т.д. Фактор акцентирования является основообразующим в определении семантико-стилистических



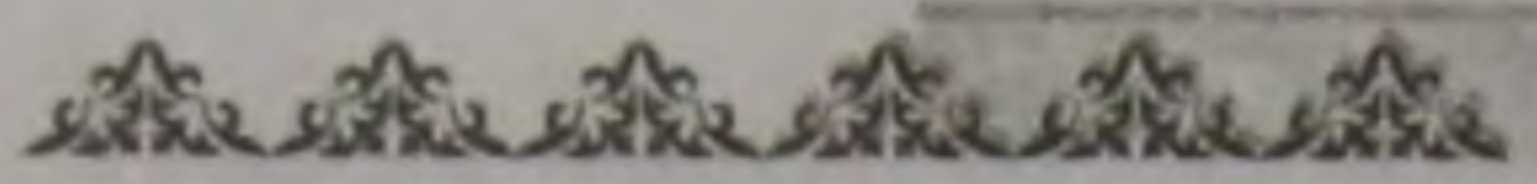
особенностей функционирования символа, а данные этого фактора служат вспомогательным материалом для описания следующих факторов.

Фактор репрезентации структур знания. При рассмотрении этого фактора на первый план выдвигается роль различных когнитивных структур знания, характеризующих функционирование символа в художественном тексте. Как уже было выше указано, в центре внимания стоит процесс активизации структур знания, основанных на взаимодействии лингвистических и экстралингвистических данных. Использование когнитивных структур знания имеет важное значение, как для определения функциональных особенностей символа в художественном тексте, так и для выявления его смысловой природы. Репрезентация различных структур знания при исследовании символа вытекает из положения о том, что базы данных не являются статическим набором информации и в качестве самостоятельной системы могут изменяться на основании дополнительных данных [Петров, Герасимов 1988: 7]. Непосредственными составляющими системы когнитивных структур знания для описания общей природы значения символа являются следующие базы знаний:

1. Собственно языковые структуры знания: а) лексико-семантические данные (отражение лексической единицы в лексикографических источниках); б) парадигматические и синтагматические характеристики слова-символа; в) использование слова в составе устойчивых сочетаний языка (фразеологизмы, поговорки); г) дополнительные (ассоциативные, контекстуальные) семантические признаки слова-символа, выявленные при анализе художественного текста.

2. Внеязыковые структуры знания: а) знания энциклопедического характера (данные об истории и культуре, мифология, религия, особенности национального менталитета и т.д.); б) знания, вытекающие из контекста художественного произведения (события и герои, описанные в произведении, их поступки, мировоззрение; прагматическая установка автора на читателя; художественный замысел и т.д.).

Базы лингвистических и экстралингвистических данных, необходимые для декодирования символа в художественном тексте,



носят разноплановый и альтернативный характер. Это означает, что участие различных видов языковых и внеязыковых структур знания зависит от специфики рассматриваемого слова-символа, его роли в системе языка и культуры, универсальном и национально-специфическом характере. В этой связи следует отметить важность выделения когнитивных принципов, т.е. когнитивных установок или ограничений на организацию информации в тексте [Лузина 1996г]. Согласно когнитивному принципу, информация дифференцируется на старую (данную) и новую, механизм их распределения рассматривается как «апперцептивный» способ усвоения знания [Лузина 1996г: 78]. Под старой информацией понимаются данные, которые могут быть отнесены к общему фонду знаний и включаться в информационный тезаурус индивида. Новая информация характеризуется как неизвестные адресату данные, которые внедряются по отношению к старой, уже известной информации и направлены на имеющиеся знания адресата. В целом когнитивная дифференциация информации служит определенным механизмом активизации структур знания адресата [Лузина 1996г: 78].

Распределение информационных данных применительно к структурам знания, определяющим когницию символа в художественном тексте, выглядит следующим образом: к старой или данной информации относятся все общие базы знаний о символе, взятые из различных источников; в новую информацию о символе входят те знания, которые продуцированы адресантом в художественном тексте. На основе соотнесения и последующей переработки новой и старой информации определяются концептуальные смыслы символа.

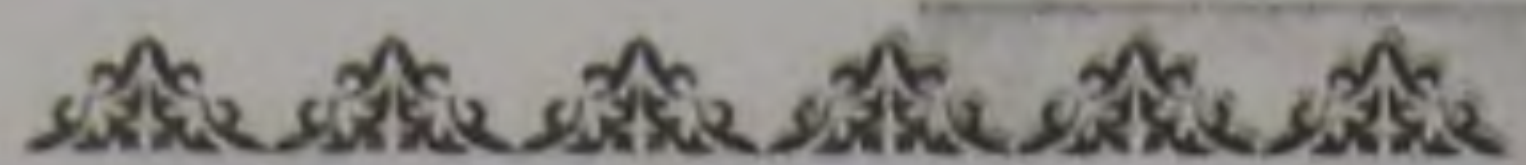
В целом участие когнитивных структур знания определяет процесс декодирования текста художественного произведения, способствует активизации индивидуальной творческой компетенции адресата и усилению эстетического воздействия на него. Творческое альтернативное применение системы языковых и внеязыковых структур представления знаний является ключевым для последующего выявления поликонцептуальной природы символа. Именно внутри этого процесса происходит непосредственное отражение языковых и контекстуальных значений слова-символа.

Фактор концептуализации. Использование этого фактора направлено на конечное выявление концептуальных смыслов (концептов) символа в художественном тексте на базе учета его отдельных семантических признаков (языковых и контекстуальных значений). Ключевым и исходным положением в выделении и описании фактора концептуализации символа является принятие лингвокогнитивной трактовки, согласно которой концептуализация (conceptualization) признается в качестве важнейшего процесса познавательной деятельности индивида и заключается в переработке информации и формировании на ее основе концептов, концептуальных структур, концептуальной системы [Кубрякова 1996в: 93].

Исходя из этого, следует, что концептуализация символа в художественном тексте понимается нами как когнитивный процесс, представляющий собой смысловую переработку информативных данных в отношении рассматриваемого символа, результатом которой является определение его концептов.

Символы, как подтверждает анализ, выражают целый ряд концептов, поэтому их можно охарактеризовать как поликонцептуальные структуры. Выявление концептов в символе, т.е. концептуализация, предполагает дифференциацию символов на традиционные и индивидуально-авторские, универсальные и национально-специфические. Концептуальное содержание символа зависит от контекста художественного произведения. Любой традиционный символ, функционируя в художественном тексте, может приобретать дополнительные концепты в своем смысловом содержании. Концепты, приобретаемые символом в художественном тексте, рассматриваются как текстовые концепты символа, обусловленные картиной мира, выраженной в художественном тексте. Эти дополнительные концепты в содержании символа определяются непосредственно авторским художественным замыслом, контекстуальным функционированием конкретного слова, выступающего в роли символа.

Концептуализация предстает в качестве заключительного этапа в ходе комплексного лингвокогнитивного анализа символа в художественном тексте. Процесс концептуализации основан на всестороннем интегрированном использовании собственно



языковых, внеязыковых и контекстуальных данных исходного слова-символа. Концептуальное содержание слова-символа, функционирующего в тексте, строится постепенно, по мере обогащения и расширения его семантической природы, т.е. в результате отражения его дополнительных контекстуальных значений.

При рассмотрении проблемы концептуализации символа в художественном тексте обязательно следует остановиться на основных свойствах концептуального анализа слова вообще и его отличиях от семантического анализа. Как отмечает Е.С. Кубрякова, концептуальный анализ и семантический анализ языковой единицы имеют много сходств и точек соприкосновения. Однако их конечные цели не являются тождественными. Это объясняется тем, что семантический анализ конкретного слова главным образом ориентирован на выявление семантического содержания (структуры) слова, определение его различных компонентов значения (денотативный, сигнификативный, коннотативный); концептуальный анализ характеризуется как выявление общих концептов, относящихся к одному знаку и тем самым предопределяющих существование знака в качестве когнитивной структуры [Кубрякова 1991: 85]. В целом, согласно утверждению Е.С. Кубряковой, «Семантический анализ связан с разъяснением слова, концептуальный анализ – идет к знаниям о мире» [Кубрякова 1991: 85]. Также существенным является мнение о двойственном характере концептуального анализа, который может предполагать «и анализ концептов, и определенный способ исследования, а именно анализ с помощью концептов или анализ, имеющий своими предельными единицами концепты...» [Никитина 1991: 117]. В настоящей работе лингвокогнитивный анализ направлен на конечное выявление и определение концептов в концептуальной структуре слова-символа.

Концептуализация символа в схематическом отношении, с учетом некоторых структурных особенностей построения, может быть представлена в виде когнитивной (концептуальной) карты [Кубрякова 1991]. Понятие когнитивной карты, а также близкие к нему другие терминологические понятия, как «когнитивная дефиниция» [Bartminski 1988: 72], «тезаурусная статья-анкета»



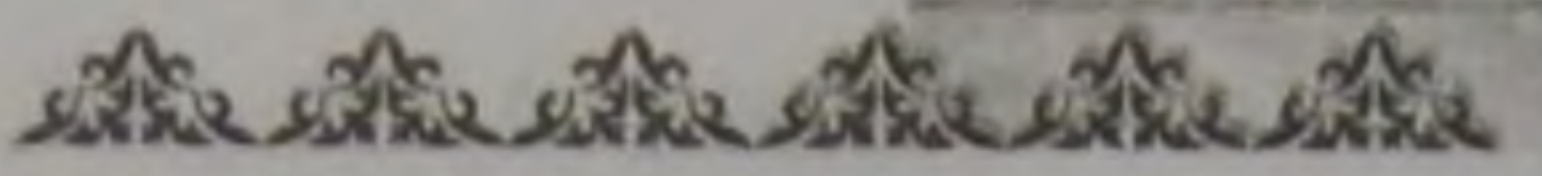
[Никитина 1991], широко применяются в ряде исследований, посвященных проблемам когнитивного анализа языка. Что касается непосредственно определения когнитивной карты слова, то по утверждению Е.С. Кубряковой, она может рассматриваться как трансляция наиболее используемых контекстов лексической единицы; как перечисление всех направлений трансформации значений слова; как лексикографическая репрезентация семантики слова [Кубрякова 1991: 89].

В нашей работе когнитивная карта слова-символа носит специфический характер и во многом обусловлена интерпретирующим подходом к ее построению, прежде всего, на основе всестороннего учета общеязыковых и контекстуальных данных слова. При построении когнитивной карты слова-символа нами частично, в интерпретированной форме, учитываются отдельные положения, предложенные в работах Ю.М. Лотмана [Лотман 1969], И. Бартминского [Bartminski 1988], Е.С. Кубряковой [Кубрякова 1991], С.Е. Никитиной [Никитина 1991], Е.В. Иващенко [Иващенко 2001]. Когнитивная карта в соответствии с особенностями объекта исследования, т.е. символа, служит наглядным (визуальным) структурированным средством презентации процесса концептуализации и в целом неким схематическим результатом лингвокогнитивного анализа символа.

В когнитивной карте символа широко используются тезаурусные данные (функции) исходного слова, выступающего в роли символа. Привлечение тезаурусных данных предполагает выделение системы тезаурусных связей слова-символа. В презентации тезаурусных характеристик также учитываются языковые и контекстуальные аспекты функционирования слова-символа.

Итак, концептуализация символа, и соответствующее построение на ее основе когнитивной карты слова-символа, итогом которых является определение концептов, осуществляется с учетом интегрированного использования существенных в когнитивном отношении языковых и внеязыковых данных. Процесс концептуализации структуры символа, функционирующего в художественном тексте и, соответственно, порядок построения когнитивной карты исходного слова, представленного в функции символа, примерно выглядит следующим образом:

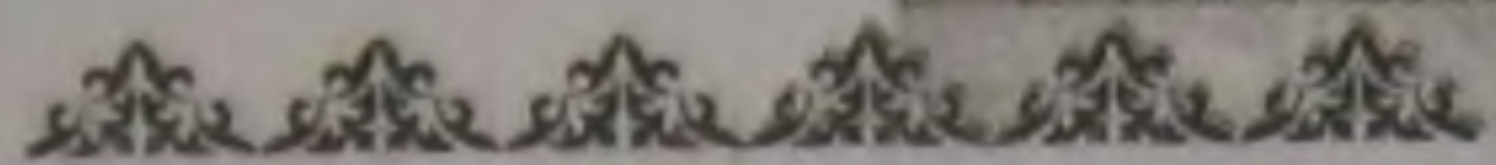




1. Приведение дефиниции слова, выступающего в роли символа;
2. Выделение синонимии/антонимии (общеязыковой и контекстуальной);
3. Определение локуса, т.е. отношение символа к определенному локусу;
4. Выделение ключевых особенностей по иерархическому принципу – часть – целое;
5. Указание на ключевые и наиболее характерные признаки/свойства символа, выраженные как в художественном тексте, так и в общеязыковой системе, лингвокультурной общности;
6. Перечисление имеющихся определений /атрибутов/ эпитетов символа как в художественном тексте, так и в языке;
7. Выделение динамических отношений, т.е. указание на характерные действия/процессы, связанные с исходным словом-символом как в контексте, так и в общеязыковой системе в целом;
8. Привлечение языковых оборотов /устойчивых сочетаний/ паремии, в составе которых представлен рассматриваемый символ;
9. Выделение на базе приведенных языковых и контекстуальных характеристик основных компонентов ассоциативно-образного комплекса символа;
10. Выделение концептуальных смыслов – концептов на основе интегрирования: 1) общих контекстуально обусловленных семантических признаков слова-символа, 2) общих значений универсального или национально-специфического символа, вытекающих из общего фонда структур знания, привлеченных в процессе описания фактора репрезентации структур знаний 3) общих ассоциативно-образных характеристик слова-символа.

Применение перечисленных характеристик символа (слова-символа) носит вариативный характер, т.е. зависит от его когнитивных компонентов.

Итак, итогом лингвокогнитивного анализа символа является определение концептуальных смыслов. В когнитивной карте слова-символа учет его тезаурусных характеристик, лексико-семантических и контекстуальных особенностей функционирования в целом дает общий ряд абстрактных ассоциативно-образных представлений



о его смысловой природе. Эти представления вытекают из общей системы индивидуально-авторских особенностей контекстуального выделения (акцентирования) символа, процесса активизации структур знания в отношении функционирования слова-символа, приведения данных о языковом и речевом употреблении (исходного слова). В итоге представления о значении символа приводят к выделению базовых концептов, которые являются наиболее точным и лаконичным выражением его общей семантики.

\*\*\*

Когнитивная семантика служит основополагающим фактором развития всей когнитивной лингвистики, так как лингвокогнитивные исследования преимущественно направлены на изучение проблем языковой семантики.

Спецификой когнитивно-семантических исследований является главным образом концептуализированное определение семантики языковых единиц на основе учета принципов антропоцентризма и междисциплинарности во взаимосвязанной системе языка и окружающего мира. Значение в общем плане характеризуется в качестве когнитивного феномена, определяется наличием концептуальной информации, вытекающей из общей базы данных, и объясняется структурными репрезентациями знаний.

В свете когнитивной семантики предлагаются различные теоретические построения и соответствующие им ключевые понятия (концепт, прототип, модель, фрейм и др.). Связующим звеном этих положений является их направленность на описание и представление семантической структуры языкового знака и их обусловленность процессами концептуализации и категоризации.

Экспериментальные методы исследования в недрах когнитивной семантики в основе своей нацелены на выявление системы языковых (семантически обусловленных) категорий. Результаты проведенных экспериментов позволили ученым утверждать об универсальности значения как когнитивного феномена (семантические универсалии) и общности определенных семантических моделей на основе когнитивных данных.

В изучении проблемы концепта в современном языкознании достигнуты определенные результаты, которые подтверждаются выделением следующих положений:



- концепт прочно утвердился как самостоятельный лингвистический термин и на основании этого определены и обоснованы его различия от термина «понятие»;
- сформированы и функционируют различные лингвистические аспекты изучения концепта и в соответствии с этим предложено множество его лингвистических определений и классификационных типов;
- изучение проблемы концепта учитывает основополагающую роль человеческого фактора в языке и частичное обращение к данным смежных научных дисциплин;
- в исследовании концепта отчетливо выявляется и подчеркивается его тесная связь с культурой и ментальностью.

Когнитивная стилистика – это одна из стадий развития всей стилистики. Она дополняет достижения традиционной стилистики и является свидетельством того, что изучение языка не должно ограничиваться рамками самой лингвистики, а может проводиться в расширенном ракурсе с привлечением данных других смежных наук.

Лингвокогнитивное рассмотрение стилистических приемов в качестве особой структуры репрезентации знания в наибольшей степени способствует выявлению целого ряда аспектов их комплексного содержания и функционирования: прежде всего особенностей когнитивных процессов и различных механизмов их формирования, основных принципов и моделей трансляции стилистически релевантной информации, создания стилистического эффекта, а также корреляции языковых и внеязыковых структур знания.

Внедрение положений теории выдвижения в процессе когнитивно-стилистического исследования художественного текста обеспечивает получение чрезвычайно широких по характеру и объему результатов. Рассмотрение стилистических фактов в тесной связи с положениями теории выдвижения позволяет в большей степени обеспечить адекватную реализацию основных прагматически обусловленных стилистических задач в тексте и в целом существенно повысить общий уровень его понимания.

Именно комплексный и расширенный характер рассмотрения стилистических проблем сквозь призму корреляции с

когнитивными процессами и когнитивными структурами во многом определяет актуальность и очевидную перспективность когнитивной стилистики.

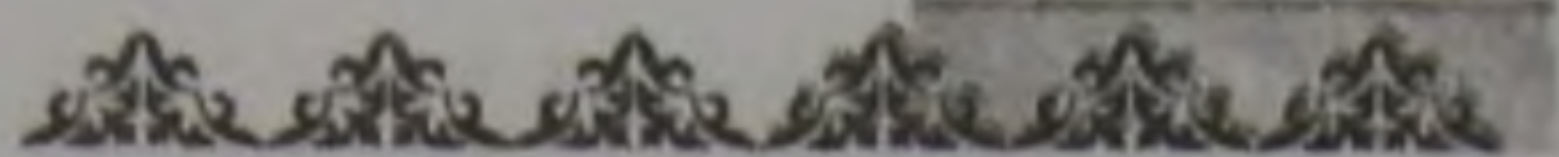
На основе применения положений когнитивной лингвистики, в частности когнитивно-семантических принципов описания языка и когнитивно-стилистических данных, предложена комплексная методика лингвокогнитивного анализа символа. основополагающая цель данного анализа заключается в выработке определенной когнитивной модели декодирования символа в художественном тексте, включающей четыре фактора. Каждый фактор в процессе лингвокогнитивного анализа символа имеет соответствующие задачи по выявлению отдельных сторон презентации символа в тексте:

- фактор рекуррентности ориентирован на экспликацию частотности употребления символа и подтверждение его количественных характеристик функционирования в художественном тексте;

- фактор акцентирования направлен на выявление различных стилистически значимых языковых и речевых средств акцентирования символической единицы, обусловленных особенностями когнитивного стиля автора, и учитывает возможность и эффективность раскрытия их лингвопрагматических характеристик в процессе исследования текста;

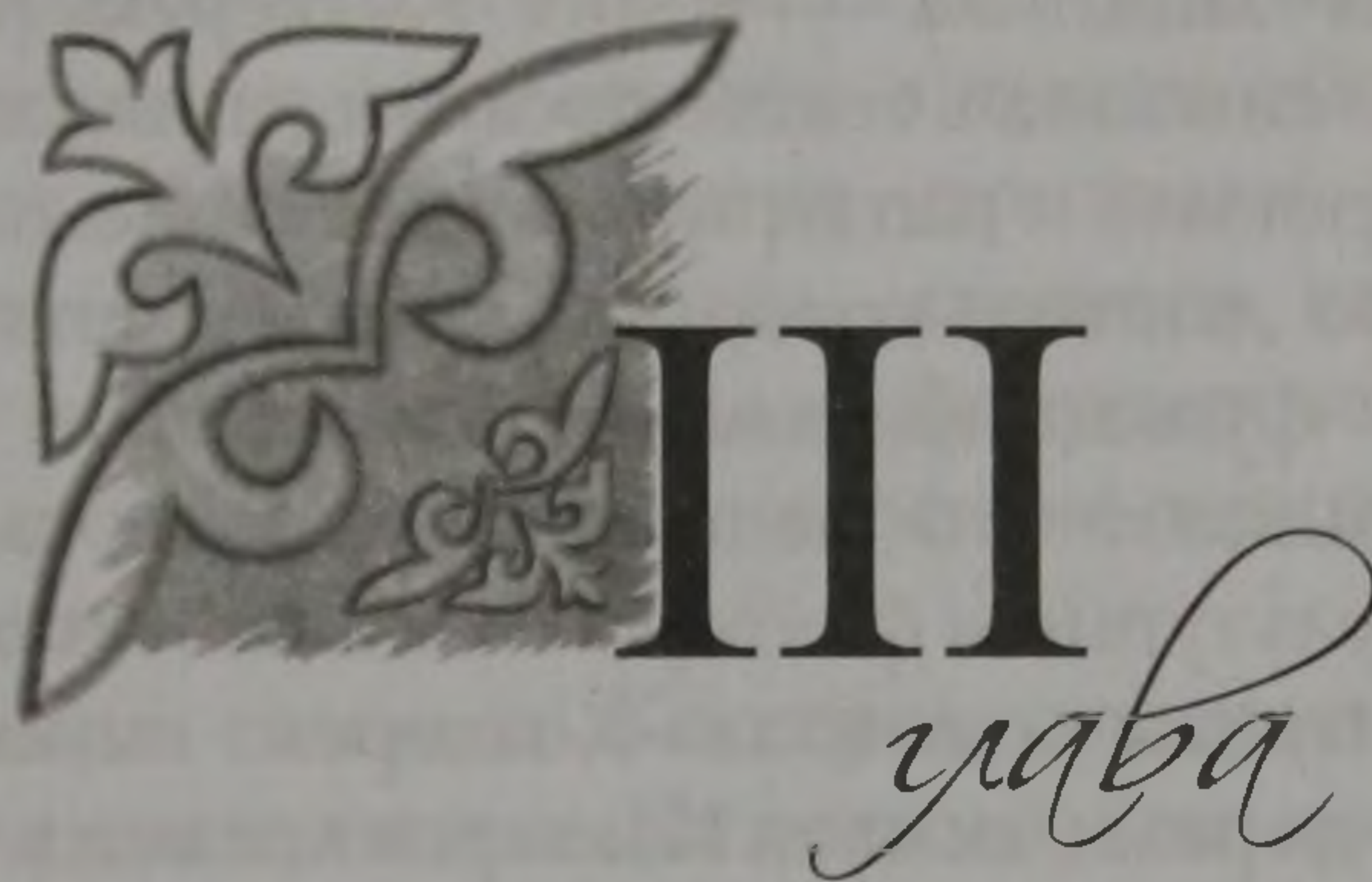
- фактор репрезентации структур знания имеет целью выявление многопланового характера символа через применение существенных и важных для определения его общей смысловой природы когнитивных данных (на основе когнитивного принципа распределения информации относительно функционирования символа);

- фактор концептуализации является итогом когнитивной модели рассмотрения символа в соответствии с его главной целью – определением концептов в общей семантической природе символа, функционирующего в художественном тексте. Фактор концептуализации основан на использовании результатов предшествующих факторов и отдельных общеязыковых, внеязыковых и собственно контекстуальных информативных данных относительно лексической единицы в тексте, которая предстает в качестве символа. Наиболее удобным и эффективным способом

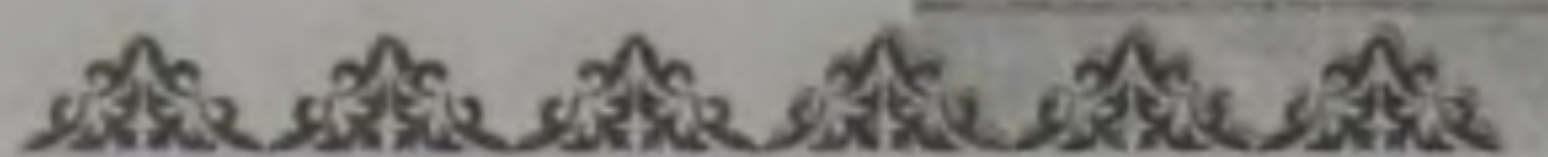


презентации всех этих данных является построение когнитивной карты символа с учетом тезаурусных данных исходной лексической единицы, представленной в роли символа.

Итак, в результате процесса лингвокогнитивного анализа символа в совокупности определяется его когнитивная модель. Ключевой особенностью данной модели является логическая последовательность и взаимозависимость составляющих его факторов и их направленность на конечное выявление концептов в смысловой (когнитивно-концептуальной) природе символа.



**ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ  
СИМВОЛА «КӨКБӨРІ»/«ВОЛК»/«WOLF»  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**



### 3.1 ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ СИМВОЛА В КАЗАХСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (на материале повести М.О. Ауэзова «Көксерек»)

Центральным, наиболее сложным и насыщенным по содержанию, а также широким по функционированию символом в повести М.О. Ауэзова «Көксерек» («Серый лютый»), безусловно, является, образ хищника – волка Көксерек (Серый Лютый)\*. Анализ данного символа в тексте произведения учитывает главным образом всестороннее и интегрированное применение языковых и внеязыковых баз данных, которые наиболее четко и обоснованно характеризуют функционирование символа в художественном тексте и раскрывают его непосредственную связь с казахским национально-культурным фактором. Сложность и многогранность смысловой природы символа Көксерек вытекает из многих положений. Во-первых, символ Көксерек является художественным (текстовым) выражением зоосимвола қасқыр (волк), следовательно, при его рассмотрении необходимо подробно остановиться на общей лингвокультурной характеристике символа қасқыр (волк) и выявлении его смысловой структуры в казахском мировоззрении. Во-вторых, символ Көксерек представлен в функции названия повести, что обеспечивает фокусирование внимания на данном образе и служит отправной точкой как для выражения идейно-концептуального содержания всего художественного произведения, так и для раскрытия интертекстуального характера и смысловой природы самого символа.

Фактор рекурренции символа Көксерек в тексте произведения в количественном отношении высокочастотен: выявлены 116 случаев использования лексической единицы «Көксерек» в тексте повести. Этот факт уже в определенной степени свидетельствует о чрезвычайной сложности функционирования символа Көксерек и глубоком ценностном характере его значения.

Акцентирование символа Көксерек в тексте произведения весьма разнообразное и характеризуется в основном посредством различных изобразительных и выразительных средств, использованием

---

\* В процессе анализа нами частично используется материал русского текста повести М.О.Ауэзова «Көксерек» («Серый лютый») в переводе А. Пантиелева. См.: Ауэзов М.О. Лихая Година. – М.: Сов. писатель, 1979. – 416 с.

графических средств и отдельных стилистически обусловленных лексических единиц, способствующих отражению и адекватному определению концептуальных смыслов анализируемого символа.

Говоря о текстовом акцентировании символа, прежде всего, следует обратить внимание на слово «көксерек», которое выбрано автором в качестве имени символического образа и вынесено в название повести. Данное слово в казахском языке выражает разновидность волка, а именно означает крепкого и молодого самца волка. Следовательно, символ в тексте обозначен словом, выражающим отдельные ключевые признаки универсального зоосимвола, а это, на наш взгляд, является важной лексико-семантической информацией для фокусирования внимания адресата на природе символа и на основе этого выявления его некоторых значений.

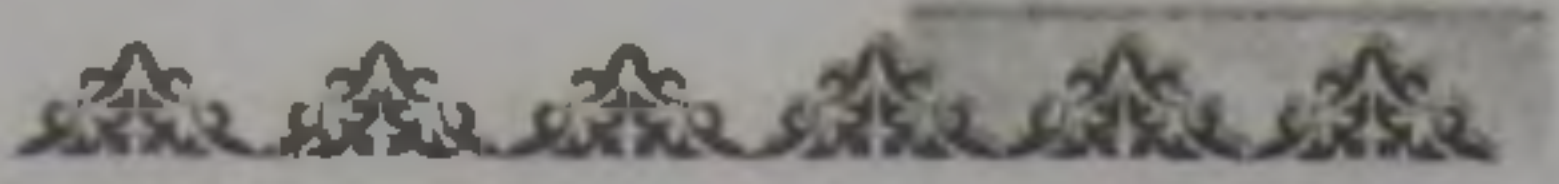
Акцентирование символа Көксерек отмечается в описании внешности и повадок волчонка. На первый план здесь выдвигаются отдельные отрывки из текста повести, в которых даются как лаконичные, так и развернутые характеристики образа волчонка.

«Бұл уақытқа шейін Көксерек ауыл итінен көресіні көрді. Бірде-бір ит мұны дос көрмейді, маңына жақындатпайды. Қасқырға шабатын батыл төбеттер бұны талап та тастайды. Өзге көп ит те ырылдап үріп, кейде тап беріп, әр жерінен тістеп тартып кетеді» [Әуезов 1979: 9].

«Өзі ешкімге ізденіп соқтықпайды. Ит баласына заты қастай жібімейді. Әлі күнге бір рет жадырап ойнап көрген емес. Татулық жоқ, суық. Жалғыз-ақ атын біледі. Құрмаш пен әжесі шақырса, келеді. Онда да жүгіріп келмей, құйрығын сөлектетіп, бүкеңдеп қана келеді. Бұны да ашыққан уақытында істейді. Әйтпесе, көбінесе анадай жерде қырыстанып, көзінің астымен жалт-жұлт қарап жатып алады. Барып түрткілеп, орнынан тұрғызып жіберген соң ғана үйге жүреді. Өскен сайын сызданып, суықтанып келеді» [Әуезов 1979: 11].

В данных отрывках использование простых предложений направлено на экспликацию ключевой идеи – идеи чуждости представителя хищников человеческой среде: волчонок признается изгоем и все аульные псы видят в нем врага и презирают его, не подпуская к себе.





Особенно отчетливо акцентирование символа Көксерек проявляется в высказываниях отдельных героев повести. Сквозь призму всего текста художественного произведения в речи персонажей обнаруживается неоднократное применение целого ряда стилистически обусловленных пейоративных слов (кәпір, ұры, жүзіқара, қырыс, тағы), характеризующих отношение людей к факту присутствия в их среде представителя хищников.

«– Кәпір, қырыс, тағы емес пе! Кеудесін бермейді, жасымайды! – деп ауыл аңыз қылады [Әуезов 1979: 10].

– Ұры. Асырасаң да мал болмайды. Тұқымы жау емес пе! – десті» [Әуезов 1979: 10].

«Көксеректің бұл жайын байқап ап, Құрмаштың әкесі:

– Түу, мына кәпірдің екі көзі жап-жасыл боп кетіпті-ау, тұқымын сезген екен мына жүзіқара қой балам, енді мұны өлтіріп, терісін алайық, – деп еді» [Әуезов 1979: 12].

Итак, в речи персонажей в отношении образа Көксерек широко и разнообразно используются лексические средства пейоративного (детериоративного) характера. Стилистическая обусловленность этих лексических единиц определяется наличием в их семантике отрицательной экспрессивно-эмоционально-оценочной коннотации и в целом категоричности и резкости высказываний. Наиболее употребляемым пейоративным средством в тексте, в речевых характеристиках образа Көксерек, является лексическая единица кәпір (иноверец, безбожник), которая во многом способствует декодированию отдельных ключевых атрибутов символа и расширению его семантического содержания. Что касается других выделенных пейоративных слов: ұры (вор), жүзіқара (бесстыдник), қырыс (несговорчивый), тағы (нелюдимый, одичавший), то они также усиливают и расширяют семантику символа Көксерек главным образом через эмоциональность и оценочность характера высказываний.

В вышеприведенных отрывках из текста повести, помимо экспрессивных пейоративных средств, в качестве акцентуаторов образа волка Көксерек выделяются графические средства, в частности употребление восклицательного знака. Особенно следует отметить предложения, в которых подчеркиваются ключевые признаки символа – невозможность приобщения к человеческой среде, неуступчивый сильный характер и неподатливость (Тұқымы

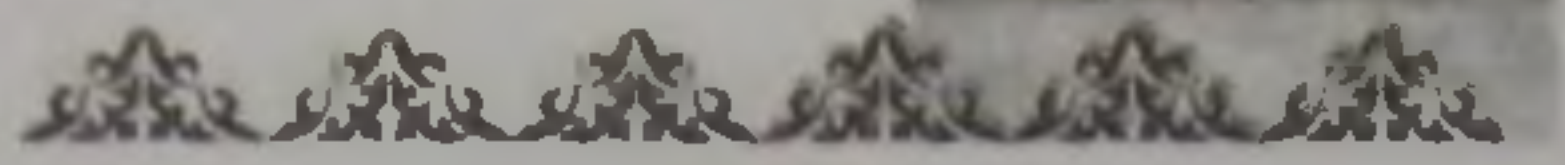
жау емес пе!; Кеудесін бермейді, жасымайды!). Восклицательные знаки в предложениях также указывают на эмоциональность речи персонажей, выражают их оценку и в целом психологическое состояние. Использование восклицательного знака как индикатора модальности передает чувства и эмоции следующего характера: ненависть, гнев, негодование, отчаяние, презрение, неверие.

В тексте произведения, в высказываниях героев относительно образа-символа Көксерек, также имеет место употребление в одном предложении сразу нескольких графических средств: вопросительный знак, восклицательный знак, многоточие. Например:

«Ес жиган соң жұрт көк шолақтың құлағына қарап отырып, бұрынғы кеткен Көксерек атты күшікті таныды. Құрмашты ойлап, кейбіреулердің көздерінен жас та шықты. Ауылға әкелгенде, Құрмаштың әжесі боздап келіп: – Қуарған-ай, ненді алып ем?!.. Не жазып едім?!.. Баурына салып өсіргеннен басқа не қып еді менің құлыным?!.. – деп елді тегіс еңіретіп, Көксеректі басқа тепті» [Әуезов 1979: 34].

Такое насыщенное введение различных знаков препинания в конце предложений свидетельствует об особом авторском акцентировании символа Көксерек и способствует усилению состояния напряженности (скорбь, отчаяние). В данных предложениях-высказываниях, наряду с лексическими выразительными средствами, графические средства реализуют интенцию автора, направленную на эмоциональное воздействие на адресата, учитывающее достижение определенного (заложенного в высказывании) стилистического эффекта. Стилистический эффект, достигаемый в результате использования различных знаков препинания, заключается как в выражении эмоционально-психологического состояния отдельного персонажа, так и в выявлении возможной эмоциональной реакции у адресата. В целом употребление трех видов знаков препинания в рассматриваемых предложениях способствует трансляции отрицательных эмоций – презрение, глубокая печаль, гнев, и тем самым усиливается и обогащается общая символика образа волка Көксерек.

Следующим графическим (пунктуационным) средством, акцентирующим символ Көксерек в тексте повести, является частое использование многоточия:



«Тыным алмай баяғы іздерімен баяғы елді қайта қанқақсатты. Бұрынғыдан жаман құтырды...» [Әуезов 1979: 17].

«Түн бойы көп-көп ұлыды, таң атқанша жер тарпып, шаң боратты, ыңырсыды, аунады. Ай астында әрлі-берлі сенделіп, көп аяңдап жүрді. Қасыңда көлеңкесі ғана жүреді.

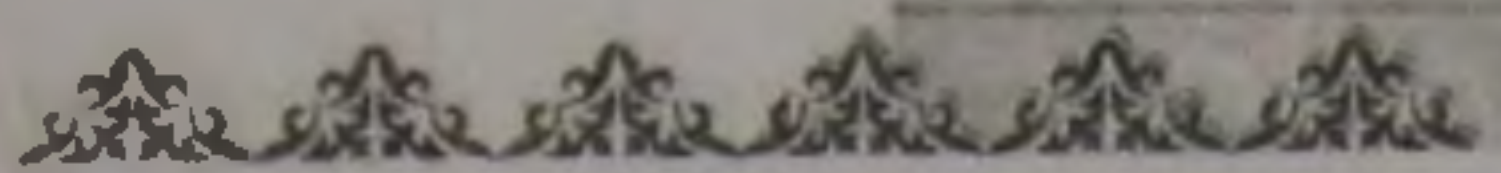
«Тағы да жалғыз жортуылға түсті...» [Әуезов 1979: 18].

Как видно из контекста, употребление многоточия в авторском повествовании определяет стилистическую нагруженность предложений и расширяет семантику образа-символа Көксерек вообще. Автор, руководствуясь определенным стилистическим заданием, особо не раскрывает подробностей и ограничивается использованием отдельных сочетаний лексических единиц, ярко и лаконично выражающих действия хищника: жаман құтырды (пришел в бешенство, взбесился); жалғыз жортуылға түсті (один отправился в набег, отправился рыскать в поисках добычи) и заканчивает предложения многоточием. Этот факт в свою очередь фокусирует внимание адресата на очевидном характере дальнейших действий хищника, адресату предлагается возможность выработки собственного представления о набеге волка в окрестные аулы, т.е. использование многоточия акцентирует внимание на символе Көксерек, активизируя творческую компетенцию адресата на очевидное декодирование имплицитной информации о хищническом характере его действий.

Употребление многоточия в предложениях, характеризующих образ Көксерек, указывает на наличие эмоциональной паузы. В следующем отрывке из произведения многоточие указывает на эмоциональное состояние персонажа.

«Қасендер келісімен-ақ барлық жылқышы мәлім етті: өткен түнде көк шолақ жылқыға шауып, бір жабағыны жеп кетіпті. Жалғыз өзі бір семіз жабағының жарты етіне жақынын жепті. Бұл не деген жалмауыз екенін білмейміз, әкеңнің... деп, қос басшысы сөйлеп еді» [Әуезов 1979: 30].

В данном контексте имеется в виду незаконченность высказывания нецензурного характера «әкеңнің...». Автор всего лишь указывает на факт употребления нецензурной лексики в речи отдельного персонажа и в целях соблюдения этических норм приводит лишь начало, т.е. наиболее приемлемую часть грубого выражения. В результате такого употребления адресату дается возможность



собственного декодирования (полной расшифровки высказывания) и, тем самым, достигается определенный стилистический эффект, характеризующийся выражением состояния гнева, нервозности и возмущения персонажа. В целом в рассматриваемом примере наблюдается факт применения одного из распространенных средств синтаксической стилистики – апозиопезиса (усечения), который характеризуется неполной выраженностью информации и возможностью ее разнообразного осмысления.

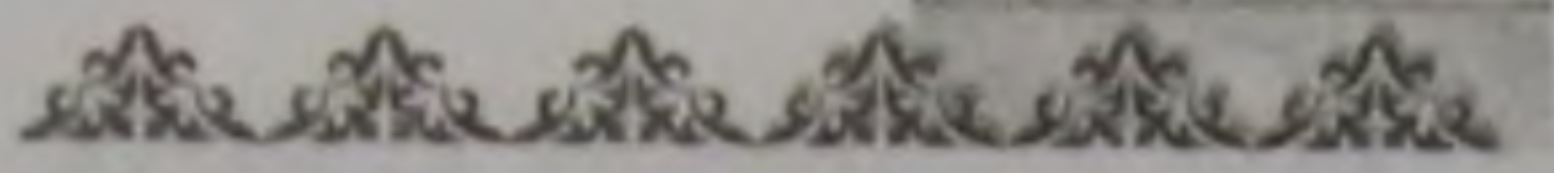
В описании повадок волчонка в период пребывания в человеческой среде автором неоднократно упоминаются наиболее характерные для хищников особенности поведения:

«Бірақ Көксерек әлі күнге ешбір уақытта “қыңқ” етіп ауырсынған дыбысын шығарған емес. Талаймын деп ит ұмтылса, жота жүні үрпиіп, үдірейіп тұрып алады. Тісі батып, қинап бара жатса, дыбыссыз ғана езуін ыржитады» [Әуезов 1979: 9].

«...Талай рет оқыста төбесіне таңқ етіп тиген оқтау бойын тызылдатып, шыпыртып тиген қамшыны да татты. Бұның жауабы — езуін ғана ыржитады» [Әуезов 1979: 10].

«Осымен жүріп жаз ортасы ауған кезде Көксерек зіңгіттей көк шолақ қасқыр болып шықты. Енді қара ала төбет те талай алмайды. Жота жүні үрпиіп, көздері жасылданып, бар тістерін көрсетіп, аузын ақситып ашып жіберіп, тап бергенде талай бұралқы төбет, быжыл қаншық қаңсылай, шәуілдей қашатын болды» [Әуезов 1979: 10].

В вышеприведенных описаниях образа Көксерек следует обратить внимание на повтор словосочетаний: езуін ыржитады (скалить зубы), жота жүні үрпиіп (взъерошить шерсть). Повтор данных словосочетаний в тексте, на наш взгляд, в определенной степени способствует акцентированию образа-символа Көксерек: т.е. подчеркивается наиболее отличительная особенность поведения хищника в человеческой среде, его звериный инстинкт. Необходимо также отметить следующие особенности его поведения: волчонок при ощущении боли оскаливается, не издавая каких-либо звуков: тісі батып, қинап бара жатса, дыбыссыз ғана езуін ыржитады; при схватке с псами глаза его зеленеют, все зубы просматриваются, пасть широко раскрывается: көздері жасылданып, бар тістерін көрсетіп, аузын ақситып ашып жіберіп. Все эти детали и действия



в описании портрета персонажа играют важную роль в усилении образа и расширении его общей символики.

В раскрытии образа-символа Көксерек следует обратить внимание на акцентированное использование различных стилистически нагруженных лексических (выразительных) средств. Так, например, применительно к образу Көксерек в тексте произведения наблюдается частотное функционирование лексической единицы жалғыз в значении «одинокий, единственный».

«Әбден қас қараюға айналған уақытта Көксерек жалғыз өзі баяулап басып ауылға келді...» [Әуезов 1979: 12].

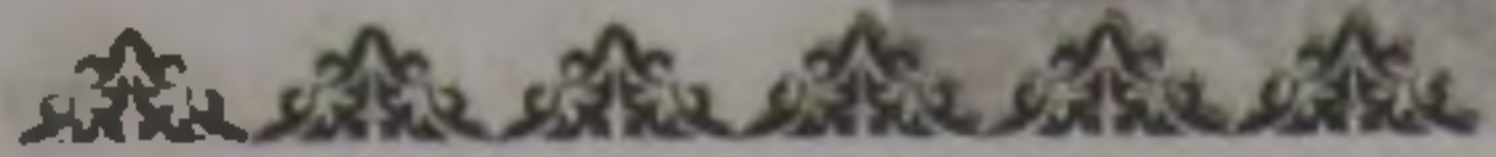
«Қалған топтың жалғыз даусыз басшысы Көксерек болды...» [Әуезов 1979: 23].

« – Соңғы уақытта қасқырдан тыныш едік. Осы жалғыз қасқыр кешеден келіп араласты. Ізі тайдың ізіндей. Әнеугүні де келіп, бір тай жеп кетіп еді» [Әуезов 1979: 30].

Использование слова жалғыз (одинокий, единственный) рассматривается как один из способов акцентирования образа Көксерек и расширения его семантического содержания. Слово жалғыз применительно к образу волка в контексте обладает стилистической нагруженностью и служит для реализации авторской интенции, которая заключается в выражении идеи одиночества.

Итак, акцентирование символа Көксерек в тексте в лингвостилистическом отношении носит расширенный и разноуровневый характер и объясняется выдвигание его в название повести, что в значительной степени предопределяет символический характер персонажа. В этом плане следует отметить и роль отдельных изобразительных средств, и особого индивидуально-авторского стиля графического оформления предложений, в которых характеризуется рассматриваемый символ Көксерек.

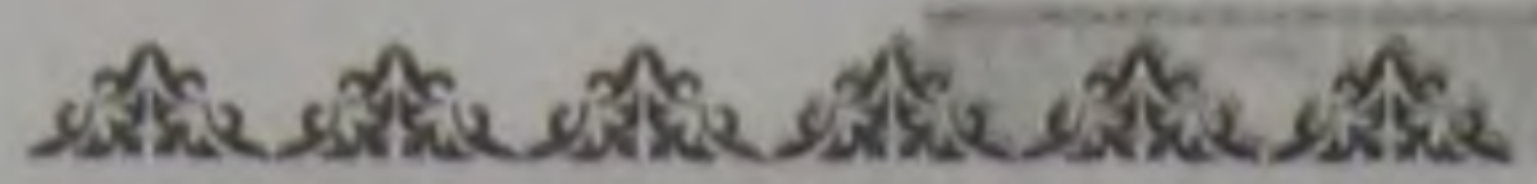
Фактор репрезентации структур знания в раскрытии смысловой природы символа Көксерек тесно связан с отражением зоосимвола-архетипа «қасқыр»/«бөрі» (волк) в казахской и тюркской лингвокультурной общности в целом. Это обуславливает корреляцию контекстуальной информации с информацией мифологического характера, которая определяет центральное место животного волк в образе синей (голубой) волчицы как



тотема и прародительницы тюркского племени, т.е. всех тюркских народов. Помимо этого, следует также учитывать реальные факты наблюдения над животным.

В целом, исходя из содержательно-фактуальной информации, действия персонажа Көксерек вызывают негативное отношение к нему: в основном это постоянные хищнические набеги в аул, в результате которых погибает скот и страдают люди, и проклинаят волка за его жестокие деяния; и трагическая судьба мальчика (Курмаш), вырастившего и любившего волчонка, но затем погибшего по его же вине. Данная информация о символе в принципе соответствует общей пейоративной характеристике животного в повседневной жизни, безусловно, хищник наносит вред хозяйственной деятельности человека, вызывает страх. Однако, кроме этого, из контекста вытекает другая вербализованная автором позитивная информация относительно повадок и нрава хищника в окружении домашних животных и его действий в дикой природе и родной для него среде – волчьей стае. Здесь проявляются независимый, стойкий и непоколебимый нрав хищника, его физические и лидерские способности, тактика ведения охоты, бойцовские качества и многое другое, т.е. в родной дикой среде выявляется позитивный аспект образа-символа. Выделение амбивалентности смысловой природы символа в тексте приводит к задействованию дополнительных когнитивных процессов, которые заключаются в активизации структур представления знаний о роли мифологического образа волк в казахской национальной культуре. В итоге на первое место выходит информация об истории и родословной тюркских народов и легенда о волке, т.е. синей (голубой) волчице как родоначальнице племени, которая занимает особое место в казахском национальном мировоззрении.

В истории тюркских народов имя великого хана Ашина, воинственного вождя древних тюрков, тесно связывается с образом волка (бөрі). Как подчеркивает Л.Н. Гумилев, слово «Ашина» значит «благородный волк». Также отмечается, что китайские авторы рассматривали названия «тюркский хан» и «волк» в качестве синонимов [Гумилев 1967: 23]. Согласно древней легенде, предки тюрков были жестоко истреблены соседними племенами, единственным уцелевшим остался изуродованный мальчик с отрубленными руками и ногами, которого впоследствии



выкормила волчица и стала его женой. Однако мальчик был все же убит вражескими племенами, а волчица бежала в далекие горы, и, скрываясь в пещере, родила от него десятерых сыновей. В результате распространились многочисленные потомки волчицы и стали называться тюрками [Кляшторный, Султанов 1992: 77]. Именно такая мифологическая информация или та или иная связь с ней в большинстве случаев отмечаются в общем фонде структур знания как адресанта, так и адресата (лингвокультурной личности) и во многом объясняют национально-культурную специфику выражения ценностного значения универсального зоосимвола «волк» в культуре тюркских народов в целом, и казахского – в частности.

Глубокий символический потенциал образа волка (бөрі), широко представлен в текстах произведений казахской литературы. Причем на первый план главным образом выдвигается информация, подчеркивающая именно культовый (тотемный) характер зоосимвола в истории тюркских народов, и непосредственно его сакральный статус в жизни казахского этноса. Например, в стихотворении казахского поэта Суюнбая Аронулы «Бөрілі менің байрағым» («Знамя мое с изображением волка») активизируются структуры знания, обусловленные актуализацией глубокой ценностной информации о ведущей роли образа Бөрі в национальной символике (геральдике) и его особой императивной функции.

Бөрілі байрақ астында  
Бөгеліп көрген жан емен.  
Бөрідей жортып кеткенде,  
Бөлініп қалған жан емен.

Бөрілі найза ұстаса,  
Түйремей кеткен жан емен,  
Бөрілі байрақ құласа,  
Күйремей кеткен жан емен.

Жау тисе жапан далада,  
Бөрілі найза атамыз,  
Қарасайлап шабамыз,  
Қызыл қанға батамыз.

Бөрілі байрақ астында  
Ту түсіріп, жау алған,  
Қазыбек, Қастек атамыз!

Бөрілі байрақ көтерсе,  
Жоқты жонып табамыз.  
Бөрілі байрақ астында  
Ту түсіріп, жау алған  
Шапырашты батыр бабамыз.

Бөрі басы – ұраным,  
Бөрілі менің байрағым.  
Бөрілі байрақ көтерсе,  
Қозып кетер қайдағым!

[Сүйінбай Аронұлы 1990: 18].

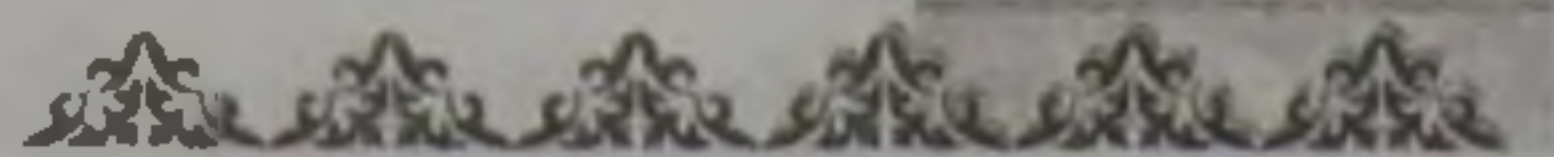
Как видим, в стихотворении сквозь призму раскрытия тотемного характера образа волка как в общетюркской, так и в казахской этнической среде автор интегрирует различные фрагменты структур знания, аккумулярованных вокруг выдвижения общего фокуса – идеи о священности символа Бөрі как базовой духовной ценности народа. В этой связи отдельного внимания заслуживает заключительные строки стихотворения. Ниже представим смысловой прозаический перевод:

Волчья голова – мой девиз (боевой клич),  
Знамя мое с изображением волка,  
Когда поднимают знамя с изображением волка,  
Во мне пробуждаются древние инстинкты воина.

В итоге можно констатировать то, что символ Бөрі (Волк) является важной составляющей культурной памяти и менталитета казахского народа и на основании этого обладает глубоким ценностным архетипическим содержанием и большим императивным потенциалом.

Также следует отметить факт табуирования названия животного в ряде тюркских языков, который также способствует





наиболее глубокой интерпретации рассматриваемого символа. Так, например, в казахском и узбекском языках выделяются два основных слова, обозначающих понятие «волк»: каз. бөрі – қасқыр; узб. бўри – қашқир. Считается, что слово «бөрі» в казахском языке является табуированным в результате его отражения в составе номинации мифологического символа «көк бөрі» (Синяя (голубая) волчица – родоначальница тюркских народов) и, по замечанию Г.А. Кажигалиевой, включает только «мелиоративное культурологическое содержание»,... тогда как вторая номинация (қасқыр) характеризуется более сложным концептом: наличием как мелиоративной, так и пейоративной оценки» [Кажигалиева 2000: 183]. В узбекском языке причиной табуирования названия животного, как отмечает Дж. Буранов, (замена слова «бўри» словом «қашқир» и ряд других номинаций животных) является, «по-видимому, боязнь и уважение» [Буранов 1983: 66]. Итак, исходя из примеров, следует, что табуирование языковой номинации хищника наглядно отражает амбивалентность символа «волк» и является его отличительным межъязыковым признаком, что, в свою очередь, служит дополнительной предпосылкой для творческого осмысления символа Көксерек в тексте произведения.

В целом в тюркской лингвокультурной общности зоосимвол волк, несмотря на наличие отрицательного компонента значения, которое обусловлено реалиями жизни, является культовым тотемным животным, и это в свою очередь служит основной причиной его широкого отражения в художественных текстах различного жанра (поэзия, проза, эпос). Отсюда следует, что в национальном художественном мышлении положительный образ животного является результатом многовековых культурных традиций и тем самым характеризуется определенной генетической информацией.

Выяснив основные структуры представления знаний, характеризующие лингвокультурную основу символа, перейдем к рассмотрению процесса его концептуализации\* с учетом лексикографических данных. Дефиниция символа Көксерек безусловно формируется на базе словарного значения лексем «қасқыр» и «көксерек». «Қасқыр» трактуется как «1. Ит тұқымдас

\* См. подробно когнитивную карту символа «Көксерек» в Приложении 1.

жыртқыш бөрі» [Қазақ тілінің сөздігі 1999: 386]. Также выделяются, вторичные (отрицательное и положительное) значения лексемы: «2. Жауыз, жыртқыш... 3. Өжет, батыл» [Қазақ тілінің сөздігі 1999: 386] (соответственно о человеке жестоком и о человеке мужественном, бесстрашном, смелом). Итак, амбивалентность зоосимвола, основанная на его ключевых символаобразующих признаках, отражена в словарной статье лексемы и, следовательно, закреплена в языке в результате трансформации речевого образа в языковой образ. Что касается слова «көксерек», то, как было уже отмечено, оно обозначает сильного и молодого самца волка, т.е. «Жас қасқырдың мықты, қайраттысы» [Қазақ тілінің сөздігі 1999: 322].

Исходя из контекстуальной информации и лексикографических определений, символ Көксерек нами характеризуется как «күшік кезінен адамның қолында бағып өсіріліп, кейінше өзінің жат екенін сезіп, далаға қашып кеткен қасқыр».

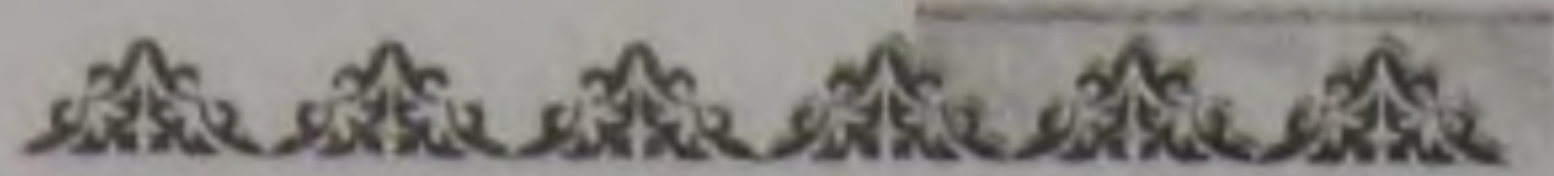
Учитывая факт табуирования наименования животного қасқыр/бөрі в казахском языке, в синонимическую группу лексемы, кроме слова «бөрі», нами также включен целый ряд слов-табу и эвфемизмов: қара құлақ (черные уши), серек құлақ (с острыми ушами), ұлыма (воющий), ит-құс (собака-птица).

Национально-культурная специфика номинации животного обусловлена системой лексических обозначений разновидностей волка. В связи с этим в казахском языке выделяются следующие слова, обозначающие его половые признаки и возрастные периоды: арлан, көкжал, қаншық, күшік, бөлтірік, көк шолақ, көксерек.

Иерархические признаки символа, отмеченные в тексте, реально отражают биологическое строение животного и указывают на следующие компоненты: Целое: қасқыр (арлан – волк-самец); составные части: ауыз, бас, тұмсық, көз, тіс, құйрық.

Общим локусом символа Көксерек является дала (степь), основные составляющие локуса представлены местностью Қараадыр и ауыл, причем первый является индивидуально-авторским символом, выражающим бескрайние просторы степи.

Система определений и эпитетов, выражающих атрибуты символа, отражает амбивалентный характер символа. В связи с этим целесообразно разделить их на две основные группы: негативные



– кәпір, қырыс, тағы, ұры, тұқымы жау, жалмауыз, қуарған-ай, татулық жоқ, суық, қатты долы, жүзіқара т.б.; позитивные – мықты көкжал, даңқ, атақ ішінде, батыл т.б.

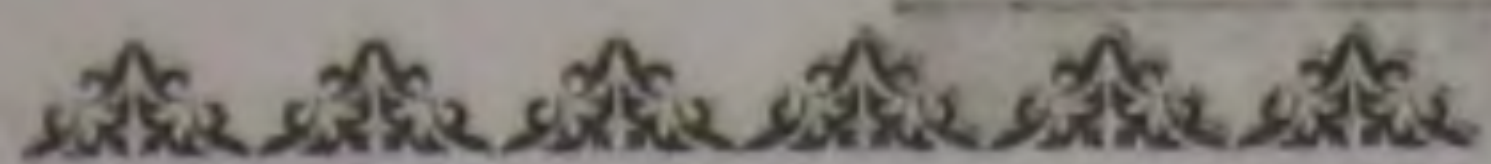
Лексическая репрезентация основных свойств/признаков символического образа в тексте выражена следующими единицами. Внешние: глаза – жасыл; ноги – жуан; тело – жуан, тола, семіз, сүйірленген; рост – биік; шерсть – қара көк, жылқының жалындай қайратты, қатты. Лексико-синтаксические единицы, выражающие особенности поведения – қозының құйрығын иіскелеп жүреді, жүгіріп келмей, көзінің астымен жалт-жалт қарап жатушы еді т.б. Внутренние: нрав – қатты ойыншы, долылық, жайындық, ашу, топ басшысы, кісіден қорықпайды, түнде даланы жақсы көреді т.б.

Приведенные основные вербализованные признаки соответствуют реальному эмпирическому постижению портрета хищника в животном мире, т.е. в репрезентации образа отсутствуют элементы индивидуально-авторской гиперболизации и мистификации.

Динамический аспект символа Көксерек выражен различными глаголами и глагольными сочетаниями, которые обозначают действия, в целом присущие реальной картине существования животного в природе и в тоже время характеризующие его отдельные ключевые особенности, обусловленные авторской интерпретацией образа. В связи с этим основные глагольные единицы нами распределены согласно следующим факторам:

Действия (как агенс). Тактические действия – құтылып шығу, адастырып кету, жортуылға түсу, тіршілік ету, ойнау; действия, выражающие нрав хищника – қырыстану, жалт-жұлт қарау, жылу, ыржию; действия, выражающие повадки – шандату, жер тырнау, желге тұмсығын төсу, аңду т.б.; действия, связанные с человеческим фактором – қамшы тату, таяқ жеу, қойға тию, елді қанқаксату т.б.; силовые (контактные) действия – соғып жару, алқымынан алу, қапсыра тістеу, жұлқып-жұлқып жіберу т.б.

Действия (как пациенс). Собаки – дос көрмеу, маңына жақындатпау, талап тастау, ырылдау, тістеп тартып кету т.б; люди – мылтық атып қорқыту, бұған қарсы шабу, өсек тарату, тызылдату, пышақ салу, тебу т.б; мальчик – асырау, баурына салып өсіру, мінезіне сүйсіну, қуана қарсы алу; волки – иіскеу, жағалау, таласу т.б.



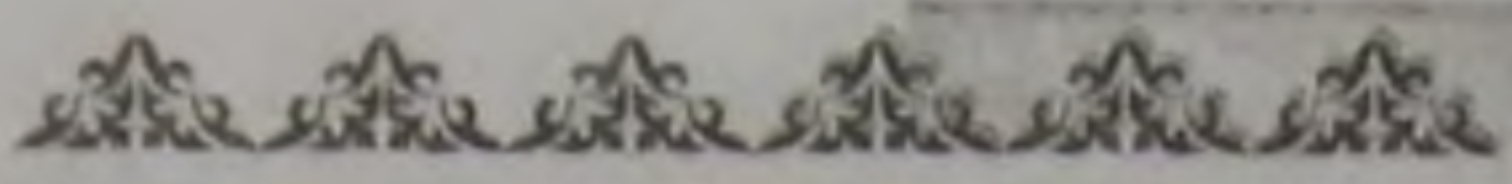
Как показывают примеры из текста, общий характер динамического аспекта символического образа лишен мифопоэтических сказочных признаков и реально отражает как негативные, так и позитивные смыслы. Из общего числа глаголов и глагольных сочетаний особо выделяются те, которые выражают тактические и силовые действия хищника, особенности его физического развития и связь с человеческой средой.

Языковые примеры с использованием слов қасқыр/бөрі в качестве символических составляющих паремиологических и фразеологических единиц весьма разнообразны и многочисленны\*, в них широко используется амбивалентность зоосимвола, что позволяет распределить их на основе выделения базовых признаков. Так, например, первичное значение следующих казахских пословиц и фразеологизмов исходит из акцентирования независимого, свободолюбивого нрава животного и невозможности его адаптации в человеческой среде: Бөлтірікті қанша асырасаң да, бөрілігін қоймайды; Қасқыр байлағанға көнбес, шошқа айдағанға жүрмес; Асыранды қасқыр да далаға қарап ұлиды; қасқыр қасқырлығын қоймайды; Также отмечены пословицы, основанные на таких признаках хищника как опасность и опытность: Бөлінгенді бөрі алар, узағанды уры алар; Кәрі торғай топанға түспес, кәрі қасқыр қақпанға түспес; физическая сила: бөрінің күші тісте, кісінің күші істе; голод: аш бөрі ауылға қарап ұлиды; бөрі құрсақтанды; вред хозяйству: бөрі тиген қойдай қылды; қасқыр шапқан қойдай болды; құтырған қасқыр тигендей; охотничий инстинкт, свирепость: бөрінің құлағы – аңда, ұрының көзі – таңда; ұялы қасқыр, ұялы бөрідей; ұялы қасқыр; қасқырдай анталады; у жеген бурыл бөрі порымданды; бөрінің артындай шұлады;

Национально-специфический позитивный характер зоосимвола – архетипа қасқыр/бөрі, обусловленный мифопоэтической информацией, наглядно представлен в следующих устойчивых выражениях: бесстрашие: бөрі бет батылдық (букв. волчья смелость), қасқыр жүректі (букв. сердце как у волка, т.е. смелый как волк);

---

\* Нами используются данные словарей: Кеңесбаев І.К. Қазақ тілінің фразеологиялық сөздігі. – Алматы: Ғылым, 1977. – 712 б.; Кайдар А.Т. Тысяча метких и образных выражений: (казахско-русский фразеологический словарь с этнолингвистическими пояснениями). – Астана: Білге, 2003. – 368 с.; Кайдар А.Т. Халық даналығы (қазақ мақал-мәтелдерінің түсіндірме сөздігі және зерттеу). – Алматы: Тоғанай Т, 2004. – 560 б.



верность ближнему: Қасқыр да қас қылмайды жолдасына (букв. И волк не делает зла своему другу, спутнику). Однако самыми яркими примерами, прямо и четко указывающими на культовость и мифоэпический аспект зоосимвола в системе языка, являются следующие в структурно-семантическом отношении идентичные пословицы: Иттің иесі болса, бөрінің тәңірісі бар (букв. если у собаки есть хозяин, то у волка свой бог-покровитель (Тенгри); Малдың иесі болса, қасқырдың құдайы бар (букв. если у скота есть хозяин, то у волка есть бог). Как следует из примеров, в них зоосимвол қасқыр/бөрі противопоставляется двум другим символам-лингвокультурама ит (собака) и мал (скот) и связывается с Богом Неба – Тенгри, т.е. верованием древних тюрков – тенгрианством.

Итак, исходя из контекстуальных данных и их непосредственной связи с языковой информацией, отражающей функционирование зоосимвола «волк» (қасқыр/бөрі) в составе устойчивых выражений, выявляются три уровня ассоциативно-образного комплекса Көксерек: 1) саяқ, адамдық ортада жат тірі жәндік (изгой, чуждое человеческой среде существо); 2) жауыз, батыл жауынгер (жестокий, бесстрашный боец); 3) жабайы ортада (қасқырлар тобында) көшбасы (лидер в родной хищнической среде (волчьей стае)).

На основе проведенного анализа в смысловом содержании символа Көксерек выделяются следующие базовые концепты и составляющие их структуру лексические единицы: «Жауыздық» – қорқаулық, долылық, қастық (адамдарға), ашу, кек, ыза, дұшпандық, жаулық, тағылық, өшпенділік, мейірімсіздік, тасбауырлық, қаталдық, қанішерлік, қаһар, ажал, қасірет, суықтық, тынышсыздық, қауіп-қатер; «Батылдық» – ерлік, қайсарлық, өжеттілік, көнбейтіндік, ырқ бермеу, басшылық, алғырлық, сергектілік, бетпақтық, өрескелдік, тартыс, қырылыс, қасарыспа мінез; «Қайрат» – күш, қуат, пәрмен, мықтылық, нәндік, шапшандық, қарқындылық; «Еркіндік» – тәуелсіздік, еріктік, әрекет бостандығы, жалғыздық, жабайылық, жатырқаушылық, тегеуірінділік.

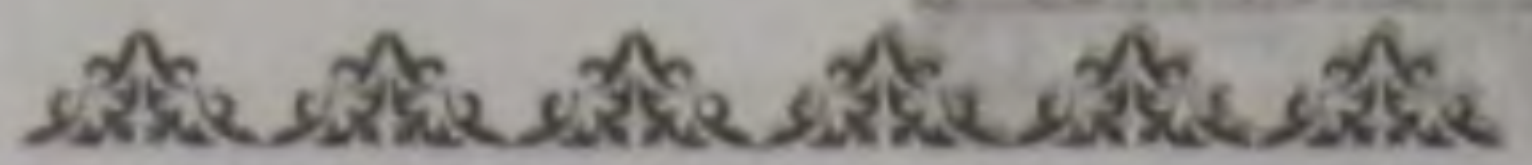
Итак, смысловая природа символа Көксерек включает лексико-семантические единицы как позитивного, так и негативного содержания, что четко подтверждает амбивалентность символа и его общность с некоторыми смысловыми признаками исходного зоосимвола қасқыр/бөрі в казахской языковой картине мира. В целом символ Көксерек является контекстуальным интерпретиру-

ванным вариантом зоосимвола қасқыр/бөрі и в своем текстовом оформлении не содержит персонифицированных и мистических элементов, амбивалентность символа выражена посредством подробной рече-языковой репрезентации ключевых характеристик образа реального хищника в двух локусах – мир человека (ауыл) и мир диких животных (Қараадыр). Однако следует заметить, что выделение позитивного аспекта смыслового содержания символа Көксерек дает достаточные основания утверждать о наличии подтекстовой имплицитной связи с традиционным мифоэпическим и культовым характером зоосимвола волк (қасқыр/бөрі) в тюркской лингвокультурной общности в целом, и в казахской – в частности.

### 3.2 ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ СИМВОЛА В РУССКОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (на материале романа Ч.Т. Айтматова «Плаха»)

Анализ различных семантико-стилистических единиц, в частности символа, в тексте художественных произведений Ч.Т. Айтматова носит специфический и в лингвокультурном отношении интегрированный характер, прежде всего потому, что автор писал на двух языках – русском и киргизском. Следовательно, языковое оформление разного рода изобразительных и выразительных средств и в целом художественное отражение картины мира в произведениях Ч.Т. Айтматова чрезвычайно разнообразны и сложны. Все это говорит о том, что в создании текстов своих произведений автор исходит из художественных традиций и стилистических особенностей (языкового и речевого потенциала) или русского, или киргизского языков. В настоящем параграфе лингвокогнитивный анализ символа проводится на материале текста романа Ч.Т. Айтматова «Плаха», написанного на русском языке.

Из общей системы символов в контексте произведения на первый план выдвигается образ волчицы Акбары. Данный символ, согласно классификации символов-архетипов, относится к разряду зоосимволов. Однако в тексте романа функционирование образа волчицы отличается высокой степенью акцентирования и особой



художественной интерпретацией, что выражается прежде всего широким авторским использованием речевых и языковых средств для воплощения и наполнения общей символики персонажа. Рассмотрение символического образа волчицы Акбары на основе выдвинутых нами четырех факторов лингвокогнитивного анализа символа носит исчерпывающий характер и отличается необходимостью привлечения большого объема как языкового материала, так и данных энциклопедического характера. В связи с этим в данном разделе исследования мы ограничимся анализом только этого символа.

Фактор рекуррентности данного символа-персонажа в тексте произведения подтверждается подсчетом как употребления имени «Акбара», так и использования слова «волчица» применительно к этому образу. Так, имя «Акбара» в тексте романа встречается 179 раз, его лексический заменитель волчица – 107. Такое количество употребления этих лексических единиц, указывающих на один и тот же образ, говорит о высокочастотности его функционирования в тексте произведения.

Фактор акцентирования символа волчица Акбара включает целый ряд различных средств усиления и воплощения его символических значений, т.е. его непосредственных акцентуаторов в художественном контексте.

Прежде всего в акцентировании символического образа волчицы отчетливо выделяется само имя «Акбара», семантика которого, согласно контексту, определяется как «Великая»:

«... Волчица прозывалась среди здешних чабанов Акдалы, иначе говоря, Белохолкой, но вскоре по законам трансформации языка она превратилась в Акбары, а потом в Акбару – Великую, и между тем никому невдомек было, что в этом был знак провидения» [Айтматов 1988: 9].

Собственно стилистический потенциал употребления слова «Акбара» в художественном тексте заключается в выражении авторского замысла, направленного на достижение экспрессивности и образительности в обозначении ключевого персонажа – волчицы. Стилистическая значимость лексемы «Акбара» состоит в том, что она в определенной степени указывает на факт интертекстуальности и таит в себе большой объем базы данных. Данная информация нами будет рассмотрена подробно в ходе

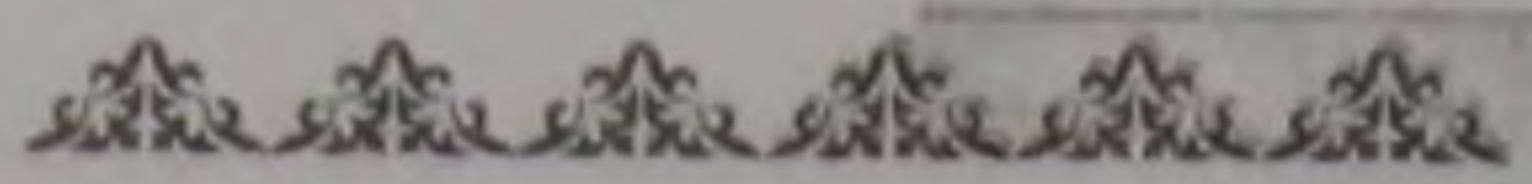
описания следующего этапа лингвокогнитивного анализа – фактора репрезентации структур знания. Здесь мы лишь отметим то, что слово «Акбара» выполняет четкую стилистическую функцию, обусловленную выражением модально-оценочной информации и наличием ассоциативных связей, и может определяться в качестве стилистического приема антономазии.

Также функцией усиления рассматриваемого символа в некоторой степени обладает употребление самого слова «волчица» в контексте произведения. Данная лексическая единица приобретает возвышенный, ценностный характер значения и на протяжении всего текста романа сопровождается различными экспрессивными по характеру определениями и эпитетами (синеглазая, молодая, любопытная, волчица-мать, разъяренная, серая, кормящая, одинокая, издыхающая, умная, особенно опасная, ослепленная горем). Автор называет Акбару именно волчицей, а не использует, например, слово «волчиха», которое в русском языке употребляется в разговорной речи, а коннотативный компонент его значения включает негативную, пренебрежительную окраску.

Центральное место в воплощении семантики символического образа волчицы Акбары, а также некоторых других символов, принадлежит особому выделению в контексте произведения цвета «синий» и, следовательно, частотному использованию производных от него однокоренных слов (синий, перламутрово-синий, синеглазая, синь, синева, синеватый, перламутрово-синеющий, иссиня-багровый). В отношении образа волчицы данный цвет подчеркивает наиболее яркую и выразительную деталь ее внешности (художественного портрета) – глаза. Главной отличительной особенностью данной детали, а именно ее цвета, является то, что она предстает в качестве основополагающей в системе индивидуально-авторских выразительных определений волчицы Акбары. Прежде всего это выражается в частом эмфатическом употреблении в контексте определения «синеглазая» (синеглазая волчица) и атрибутивного словосочетания «синие глаза»:

«И он сдержанно заурчал, прихрапывая и покашливая, выражая так доброе свое расположение и готовность беспрекословно слушаться синеглазую волчицу и оберегать ее, и принялся старательно, ласково облизывать голову Акбары, особенно ее





сияющие синие глаза и нос, широким, теплым, влажным языком» [Айтматов 1988: 8].

«... А если бы кто-нибудь увидел Акбару вблизи, его бы поразили ее прозрачно-синие глаза – редчайший, а возможно, единственный в своем роде случай» [Айтматов 1988: 9].

Как видно из вышеприведенных отрывков, синий цвет глаз волчицы и образованное от него сопутствующее определение «синеглазая» выполняют стилистическую функцию усиления и насыщения содержания символического образа и тем самым способствуют реализации авторского замысла в выражении определенной экспрессивно-оценочной и эстетической информации. Также «синева» глаз Акбары усиливается дополнительными характеристиками, которые придают детали большую стилистическую значимость в выражении ее уникальности и величия.

Синий цвет глаз волчицы вызывает различные эмоциональные реакции у отдельных персонажей (чувство страха и восхищения) и надолго запечатлевается в памяти, побуждая к философским размышлениям о жизни:

«... Авдий увидел огненный синий взор волчицы, ее бесподобно синие и жестокие глаза, и мороз прошел по коже...» [Айтматов 1988: 101].

«Странно было это, очень странно – и навсегда запомнил он лютый и мудрый взгляд ее синих глаз» [Айтматов 1988: 168].

В целом различные определения синих глаз волчицы транслируют конкретный набор модально-оценочной и эстетической информации: сияющие синие глаза; огненный синий взор; бесподобно синие и жестокие глаза; дико горящие в полутьме; фосфоресцирующие глаза; необыкновенные глаза; удивительные глаза; лютый и мудрый взгляд синих глаз; глаза ее горели фосфорическим блеском. Так, из данных характеристик синих глаз волчицы вытекают некая их таинственность, глубокая пронизательность и магическая сила в познании окружающей среды.

В целом синий цвет в контексте романа является ключевым не только в определении символа волчицы Акбары, но также данный цвет широко представлен в качестве отличительного признака

других символических образов (например, озеро Иссык-Куль, образ Иисуса Христа).

В описании жизни волков целесообразно выделить особое акцентирование автором факта лидерства и доминирования волчицы Акбара в ее супружеской паре с могучим волком Ташчайнаром. В лексическом плане это подтверждается частотным употреблением отдельных языковых единиц: сочетаний слов типа «идти впереди», «первая» или других близких по смыслу выражений:

«... она строго следила, чтобы никто не смел ступить на тропу впереди нее» [Айтматов 1988: 16].

«... и она, Акбара, за ними следом, идущая всех впереди, ...» [Айтматов 1988: 21].

«Наевшись до отвала мясо убитого яка, волки тропой возвращались в логово. Первой – Акбара, за ней – Ташчайнар» [Айтматов 1988: 213].

«И всегда волчица с низко пригнутой головой шла впереди, точно бы одержимая безумием, а волк неизменно следовал за ней» [Айтматов 1988: 239].

«Акбара, как всегда, шла впереди» [Айтматов 1988: 284].

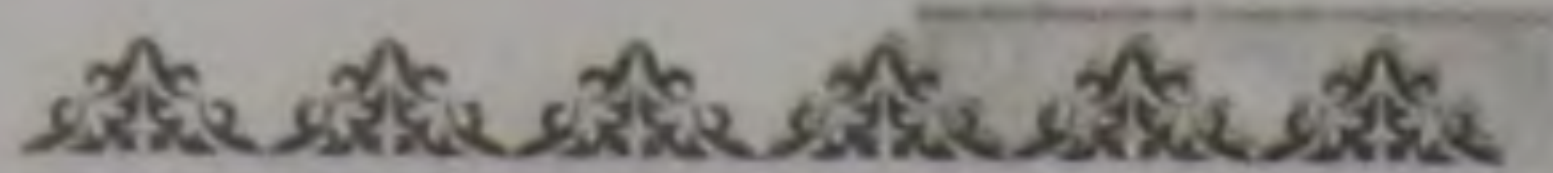
«И она кинулась первая, рискуя собой, к тому яку, которого сочла послабее» [Айтматов 1988: 211].

Итак, сквозь призму всего контекста романа автор подчеркивает властный характер волчицы, напоминая адресату о ее передовых позициях. В связи с этим в семантической структуре символа волчица Акбара нами прослеживается отчетливая экспликация таких компонентов значения, как властность, лидерство.

Среди графических средств акцентирования символа волчица Акбара главным образом выделяется употребление многоточия и восклицательных знаков. Восклицательные знаки в предложениях, так или иначе характеризующих образ волчицы, передают различные эмоции как в речи отдельных персонажей, так и в повествовании самого автора, например:

«... Как же мне не понять твоего горя, Акбара!» Так думал Бостон, маясь бессонницей в ту ночь, но даже он при всем его уме и чуткости не мог представить всю меру страданий Акбары» [Айтматов 1988: 254]

«О, как это тяжело! В тот вечер, скитаясь бесцельно по окрестностям, Акбара вдруг повернула к Башатскому ущелью



и поскакала, все убыстряя бег, точно какое-то дело требовало ее немедленного присутствия» [Айтматов 1988: 254].

Как видно из примеров, восклицательный знак наглядно отражает внутренние переживания, эмоциональное состояние сожаления и сострадания по отношению к волчице Акбаре.

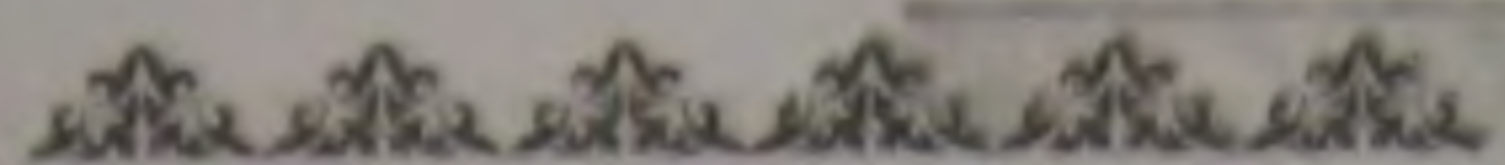
В отличие от восклицательного знака, использование многоточия в тексте произведения при описании образа волчицы представлено весьма широко и разнообразно. Многоточие в качестве графического акцентуатора символа в определенной степени подчеркивает особую важность и концептуальную значимость повествования, в отдельных случаях отмечается использование апозиопезиса.

«Так плакала, так выла на луну Акбара той ночью среди холодных гор...» [Айтматов 1988: 256].

«Но Акбара пришла лишь глубокой ночью... Легла возле свежей кучи земли и пролежала тут до самого рассвета, а с первыми лучами солнца исчезла...» [Айтматов 1988: 288].

«Так бежала она, одинокая и обезумевшая, по горам под высокой, стоявшей в небе луной... И когда добежала до логова, так заросшего новой порослью травы и барбариса, что и не узнать, не посмела войти в свое давно осиротевшее, забытое жильё... А перебороть себя, уйти прочь тоже не было сил... И вновь обратилась Акбара к волчьей богине Бюри-Ане и долго плакалась, скуля и воя, долго жаловалась на свою горемычную судьбу и просила богиню взять ее к себе на луну, туда, где нет людей» [Айтматов 1988: 291].

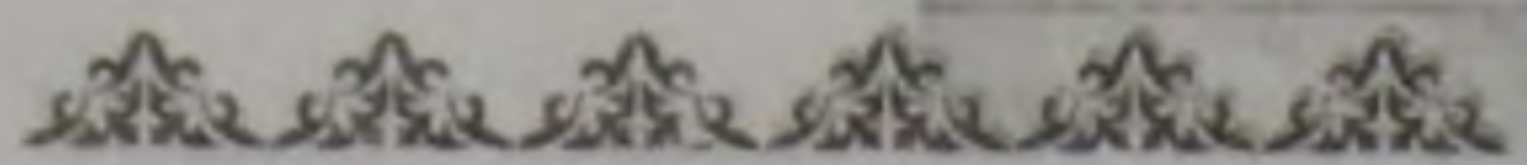
Многоточие в конце предложений выражает стилистическое задание автора, направленное на эмфатическую трансляцию эмоционального состояния волчицы, ее глубокую трагедию и обездоленность. Многоточие в данных контекстах усиливает восприятие адресатом значимости таких семантически насыщенных лексических сочетаний, как «выть на луну», «холодные горы», «одинокая и обезумевшая», «осиротевшее, забытое жильё». В целом использование графических средств акцентирования (многоточие и восклицательный знак) имеет важное значение в формировании общей семантики символа, раскрывает индивидуальные особенности авторского стиля повествования и трансляции образа волчицы.



Итак, акцентирование символа в тексте прежде всего выражается его специфическим языковым оформлением посредством лексем «Акбара», что принципиально определяет концептуальную значимость образа, его возвышенность и обеспечивает реализацию авторского замысла на фокусирование особого внимания адресата. Также ключевое место в акцентировании и последующем семантическом воплощении символического образа занимают стилистически обусловленные единицы, выражающие его отличительные свойства (например, общая сема «синий» в обозначении цвета глаз; слова, подчеркивающие позицию лидера) и отдельные графические средства.

Система структур представления знаний в раскрытии когнитивной природы символа волчица Акбара охватывает широкий спектр информативных данных. В центре внимания находятся энциклопедические структуры знания в области мифологии, религии и культуры народов мира, информация, непосредственно вытекающая из контекста, а также общеязыковые данные, отражающие семантические особенности лексем «волк» в лексикографических источниках и лингвокультурную специфику ее функционирования в качестве символических составляющих устойчивых языковых единиц.

Контекстуальная информация, непосредственно способствующая раскрытию когнитивной структуры символа, вытекает из подробного рассмотрения особенностей употребления автором цветового обозначения «синий» и наименования «Акбара». На наш взгляд, именно в функциональной природе данных единиц заложена имплицитная концептуально важная информация интегрированного характера, которая в значительной степени характеризует специфику символа. Так, лексема «синий» и ее производные формы широко представлены в тексте. Говоря о цвете «синий» (глаза) как ключевом признаке волчицы Акбара, необходимо активизировать структуры представления знаний, касающихся символики цвета, в частности значений цветосимвола «синий». Данный цвет имеет обширную базу выражаемых им символических значений как в универсальном, так и в национально-специфическом плане. Прежде всего синий цвет отождествляется с голубым цветом, является цветом неба и преимущественно выступает в качестве символа «всего духовного» [Энциклопедический



словарь символов 2003: 947], и в мифах многих лингвокультурных общностей ассоциируется с божественностью, небесным богом. Так, в Древнем Египте синий цвет связывался с богом неба Амоном, в Древней Греции – с Зевсом [там же]; в древнетюркской и монгольской мифологиях синий цвет служит атрибутом небесного духа, бога Тенгри (Синий Тенгри) [Гумилев 1967; Казахский мифологический словарь]. В христианской традиции Дева Мария и Иисус Христос изображаются в синем (голубом) одеянии, в древнеиндийской традиции Вишну (Кришна) представлен в голубом цвете [Энциклопедический словарь символов 2003: 948].

Древними людьми синий цвет связывался с потусторонним миром, с вечностью, и воспринимался как граница между «смертными людьми и божествами с их творениями – природой, стихией» [Маковский 1998: 175]. Данный цвет ярко представлен в жизни социума, например, в народной символике Европы он рассматривается как выражение верности, а также таинственности и заблуждения. В политической жизни синий цвет символизирует течения либералов [Энциклопедический словарь символов 2003: 949].

В отношении синего цвета глаз волчицы Акбары и раскрытии ее символики особенно примечательна информация о том, что Чингизхана за его «царственное происхождение и смелость» называли «Синий Волк», в китайских мифах Синий Волк выступал как охранник Небесного Дворца [Маковский 1998: 175].

На основе рассмотрения символики цвета «синий» в целом ряде лингвокультурных религиозных общностей можно заключить, что общим и доминирующим фактором является его возвышенный ценностный характер значения и тесная связь с небесами и божественным началом. Это позволяет нам выделить ключевой атрибут волчицы – «синие глаза», который выражен в тексте различными производными формами лексемы «синий» («прозрачно-синие», «синеглазая»), в качестве важного составного символического элемента, усиливающего общую символику образа. Итак, следует заметить, что синие глаза как базовый символический компонент в своей когнитивной структуре содержит интертекстуальную информацию, отличающуюся разнообразием используемых источников.

Как уже отмечалось, синий цвет, как ключевой специфический признак, в тексте произведения также подчеркивается в описании

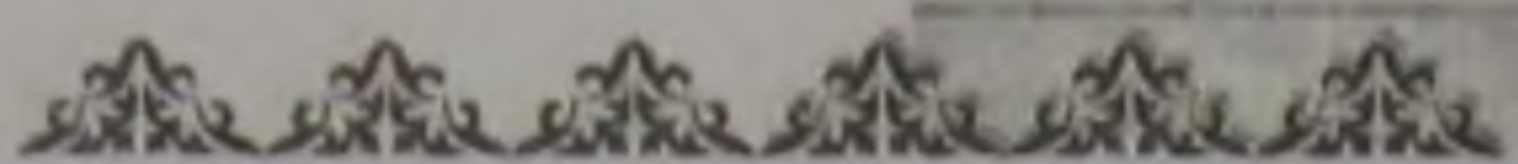
озера Иссык-Куль и художественного портрета Иисуса. Так, каждое очередное упоминание озера в тексте сопровождается отдельными образными лексическими сочетаниями (синее чудо среди гор; синяя крутизна; синева, застывшая как притемненное зеркало; яркая синь; чуток синевы; синь чиста и безмятежна) и тем самым внимание адресата фокусируется на его ключевой особенности – «синеве». Это выполняет стилистико-речевую функцию воздействия и расширяет символический потенциал образа озера Иссык-Куль в художественном контексте.

Применение синего цвета в раскрытии отличительного признака составной детали художественного портрета Иисуса – его глаз, языковое оформление которого в тексте представлено сложным двусоставным словом «прозрачно-синие» («прозрачно-синие глаза»), свидетельствует о наличии определенной связи между двумя символическими образами (волчица Акбара и Иисус), по крайней мере, общности их цвета глаз.

«– Как тебе угодно, правитель, я в твоём распоряжении, – ответил собеседник и поднял на прокуратора прозрачно-синие глаза, поразившие того силой и сосредоточенностью мысли – будто Иисуса и не ждало на горе то неминуемое» [Айтматов 1988: 144].

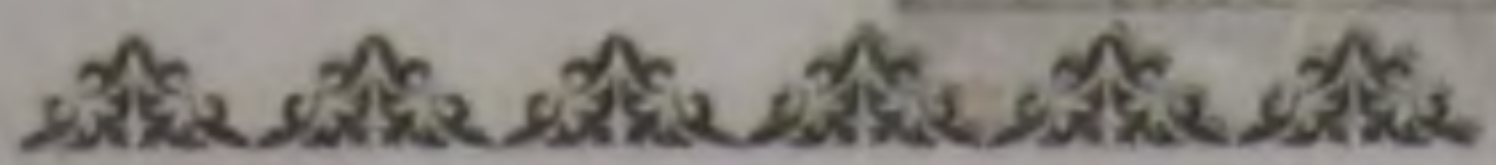
Как видно из контекста, автор не только ограничивается указанием «прозрачно-синего» цвета глаз персонажа, но и подчеркивает воздействие, оказываемое ими своей «силой и сосредоточенностью мысли». Этот эффект цвета глаз также неоднократно подчеркивается в художественном портрете волчицы Акбары («навсегда запомнил он лютый и мудрый взгляд её синих глаз», «прозрачно-синие глаза – редчайший, а возможно, единственный в своём роде случай»). Итак, в языковом оформлении художественного портрета двух символов-персонажей в тексте имеет место общий специфический признак, заключающийся как в выражении цветовой символики глаз, так и оказании экспрессивного эффекта на адресата в результате реализации стилистического задания автора.

Однако, на наш взгляд, связь внешних символических составляющих в художественных портретах персонажей можно было бы углубить и расширить на примере рассмотрения специфики языковой номинации лица. В данном случае следует активировать различные синтезированные структуры знания, касающиеся декодирования смысла лексической единицы



«Акбара» и выражения ее функциональной природы в тексте. Имя «Акбара», как уже выше отмечалось, согласно контексту, образовалось в результате языковой трансформации слова «Акдалы», т.е. «Белохолка», и, следовательно включает в себя широкий спектр структур знания. Мы считаем, что в образе волчицы прослеживается определенная имплицитная информация, характеризующая особенности когнитивного стиля адресанта. Так, лексема «Акбара» по отношению к русскоязычному тексту является авторской лексической инновацией. Что касается этимологии этого слова, то оно заимствовано из арабского языка (араб. *اَكْبَرُ* – «Великий»), а его использование в качестве имени художественного персонажа – волчицы, представительницы отряда хищников, выделяет ее стилистическую значимость в контексте (в стилистическом плане ее можно рассматривать как прием антономасии, т.е. слово, выражающее одно из атрибутов волчицы – ее величие и известность, в итоге стало для нее именем), а главное, раскрывает факт интертекстуальности, заключенной в когнитивной структуре слова. Интертекстуальность, на наш взгляд, предположительно выражается, активизацией структур знания религиозного характера и непосредственным обращением к сакральным текстам. Следовательно, в тексте произведения между двумя символами можно провести определенную параллель не только на уровне их общности языкового выражения символических атрибутов (цвета глаз), но и также в плане индивидуально-авторского обозначения лица, в частности имени волчицы – Акбара, обусловленного структурами знания религиозного характера. Также, исходя из факта интертекстуальности символа, которая выражается обращением к Священному писанию мусульман (Корану), имя Акбара может определяться как фигура интертекста.

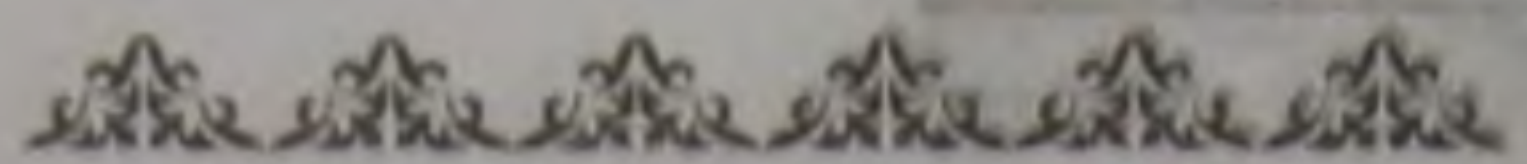
Итак, можно предположить, что в номинации художественного символического образа автором используется составной компонент выражения хвалебного возгласа, взятого из сакрального текста, т.е. адресантом заложена глубокая ценностная информация, полное и адекватное идейно-эстетическое восприятие которой достигается в результате соотношения символа-персонажа волчицы Акбары с символическим художественным образом Иисуса в контексте произведения. Языковое обозначение автором персонажа, а точнее, имени волчицы словом Акбара, свидетельствует об индивидуально-авторской гиперболизации и символизации образа и предпосыл-



ки для активации структур знания, направленных на последующее его соотношение с другим немаловажным символом. В целом, отбор адресантом отдельных языковых средств в описании символического персонажа говорит об особенностях когнитивного стиля трансляции контекстуальной информации. Итак, различные языко-речевые средства, направленные на обеспечение внутритекстовой связи между символическими образами волчицы и Иисуса Христа, позволяют эксплицировать большой объем имплицитной информации и способствуют концептуальному авторскому выражению идеи о тяжелых испытаниях и трагичности судьбы символов-персонажей.

Рассмотрев ключевые атрибуты символа-персонажа и их связь с другим символическим образом, обратимся к данным относительно отражения смысловой природы зоосимвола волк/волчица в различных культурах (мифология, фольклор, традиции и т.д.). Прежде всего необходимо соотнести имеющийся объем энциклопедических знаний об универсальном символе «волк» и контекстуальных данных о символе волчица Акбара и сделать конкретный выбор в пользу позитивной, в идейно-концептуальном плане наиболее подходящей информации. В нашем случае целесообразно активизировать мифологические структуры знания о волчице, как прародительнице многих народов мира. Согласно римской легенде, основатель и эпоним Рима Ромул и его брат-близнец Рем, брошенные в реку Тибр по указанию царя Амулия и затем оказавшиеся на берегу под смоковницей (фиговое дерево, инжир), которая считалась атрибутом богини вскармливания и новорожденных Румины, были вскормлены капитолийской волчицей [Мифологический словарь 1990: 460]. В целом культ волка занимал особое место в античном мире. Так, например, в древнегреческой мифологии бог Аполлон (бог солнца, мудрости, предсказания, покровитель искусств) отождествлялся с образом волка и по отношению к нему широко использовался эпитет «Ликейский», т.е. «волчий», что характеризовало его одновременно и как волка, и как защитника от волков [Мифологический словарь 1990: 56]. Древнеримские весенние праздники в честь Луперка (Луперкалии) как символ очищения и плодородия связывались с культом волка, который выступал в качестве бога Луперка и впоследствии слился с Фавном [Мифологический словарь 1990: 553].





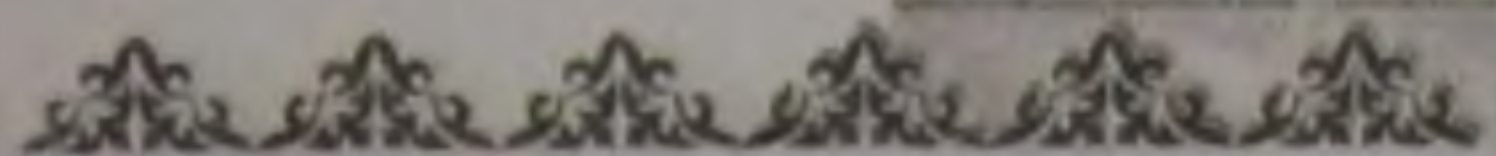
В египетской мифологии воинственный бог Упуат, почитавшийся как бог-проводник, разведчик и покровитель умерших, представлен в образе волка, его атрибутами служили булава и лук. Местом его поклонения был город Сиут, греческий вариант Ликополь, т.е. «волчий город» [Мифологический словарь 1990: 549]. В скандинавской мифологии верховному богу Одину, главе пантеона и покровителю военных дружин, верно служат два волка – Гери и Фреки («жадный» и «прожорливый») [Мифологический словарь 1990: 403].

Особый характер символики волка проявляется в фольклоре славянских народов. Например, в русских народных сказках, наряду с тем, что волку приписываются алчность и кровожадность, он также предстает как обладатель большой силы, простак, животное, помогающее герою добраться до места назначения (царства) [Русские волшебные сказки 1988].

Итак, альтернативный отбор структур знания в отношении символа волчица Акбара обусловлен контекстуальной информацией, согласно которой данный персонаж включает только позитивный аспект амбивалентной природы значений универсального зоосимвола «волк» и в отличие от других рассматриваемых его интерпретированных художественных вариантов (White Fang, Көксерек) представлен в совершенно ином облике – в образе любящей и страдающей матери, что и объясняет преимущественное рассмотрение мифологической информации о волчице как родоначальнице племени.

Заключительный фактор концептуализации символа строится с учетом взаимодействия общеязыкового (лексикографического) и контекстуального типов информации\*. Дефиниции слов «волк» и «волчица» в Большом толковом словаре русского языка представлены следующим образом: волк – «1. хищное животное семейства псовых» [БТСРЯ 2002: 146]; соответственно волчица – «самка волка» [БТСРЯ 2002: 147]. Слово «Волк» является названием вида хищников, гиперонимом, а волчица выступает гипонимом, т.е. его разновидностью в половом отношении. В связи с этим в тексте выделяется гендерный аспект выражения универсального символа «волк». Однако следует отметить, что символ «волчица Акбара»,

\* См. подробно когнитивную карту символа «волчица Акбара» в Приложении 2.

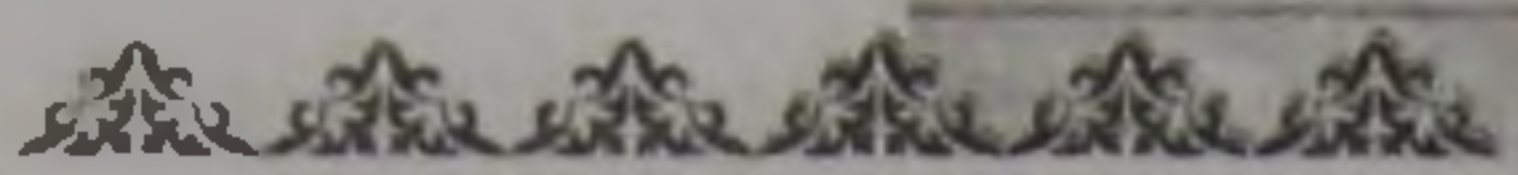


являясь воплощением женского начала, в когнитивной структуре синтезирует как женские, так и мужские качества, раскрытие которых во многом обусловлено корреляцией энциклопедических и контекстуальных данных.

В словарной дефиниции лексемы «волк» также выделяется дополнительное значение – «2. Разг. О человеке, искушенном в каком-л. деле, много испытавшем, привыкшем к невзгодам, опасностям» [БТСРЯ 2002: 146], что в определенной степени соответствует отдельным семантическим составляющим символического образа волчицы Акбары. Итак, на основе взаимодействия информативных данных дефиниция символа такова: волчица Акбара – степная волчица, самка-предводительница, обладающая исключительными физическими и ментальными характеристиками, мать детенышей с трагической судьбой, потерявшая своих волчат по вине человека и погибшая от его рук.

Исходя из дефиниции символа, необходимо рассмотреть отдельные компоненты его когнитивной структуры. Так, синонимия общего названия вида животного «волк» включает такие табуированные лексемы, как матерый, серый, лютый, которые в основе своей образованы от его константных эпитетов и указывают на отдельные символические признаки: матерый – опытный, крепкий, знающий; серый – обычно цвета пепла; лютый – свирепый, сильный, жестокий, кровожадный. В целом табуированные лексические единицы, отражающие ключевые атрибуты слова-символа «волк», относятся к разряду стилистических синонимов, так как преимущественно употребляются в художественной и разговорной речи.

Учитывая особенности русского языка как языка синтетического типа, следует отметить ряд слов (существительных) – производных от слова «волк», т.е. включенных в его словопроизводное гнездо: волчица, волчонок, волчиха, волчишка, волчище, волчина, волчара. Эти слова выражают одно общее родовое понятие – животное «волк», однако отличаются отдельными семантическими признаками, например, волчица и волчиха указывают на пол животного, другие имеют ампликативное (увеличительное), уменьшительно-пренебрежительное и уменьшительно-ласкательное значения.



Иерархические признаки символа волчица Акбара, выраженные в контексте, соответствуют отличительным компонентам универсального зоосимвола «волк». Целое – степная волчица; составные части, отмеченные в тексте – голова, глаза, нос, морда, язык, клыки, зубы, чрево, утроба, сердце, загривок, брюхо, сосцы, тело, ноги, лапы, шерсть и т.д. Из них в тексте в качестве ключевой символической составляющей выделяются глаза (синие глаза).

Локус символа разнообразен и главным образом представлен в контексте следующими единицами: степь, горы, саванна, полупустыня, взгорья, равнины, пески, барханы, логово и др.

Система атрибутов символа-персонажа включает целый ряд авторских определений и эпитетов: синеглазая, необыкновенная синеглазая, головастая, цыбастая, кормящая, гонимая, молодая, любопытная, разъяренная, прекрасная, проклятая, настырная, разлютовавшаяся, неприкаянная, обросшая, бешеная, вялая, безучастная, одинокая, исстрадавшаяся, обезумевшая, несчастная, умная, особенно опасная, ослепленная горем. Представленный список атрибутов характеризует как особенности внешности, так и отдельные стороны морально-психологического портрета персонажа. Также следует отметить такие словесные определения, как мать-волчица, волчица-мать, голова, ум, мать Акбара, Анабаша, матка-предводительница, зверь, зверюга.

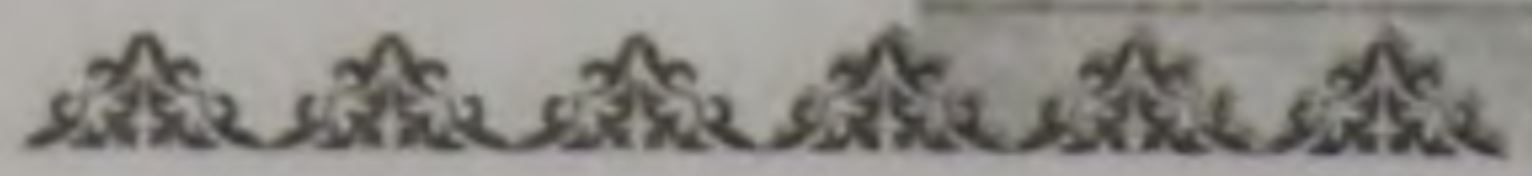
Ключевые и наиболее отличительные признаки символа-персонажа в тексте многочисленны и разнообразны. В этой связи представляется необходимым распределить их на основе когнитивного принципа категоризации. Так, выделяются внешние и внутренние признаки, которые в тексте выражены различными стилистически значимыми лексическими единицами. Внешние признаки подразделяются на следующие отличительные составляющие: глаза – прозрачно-синие, дико горящие, бесподобно синие, фосфоресцирующие, сияющие, жестокие, влажные, пристальные; взгляд/взор – цепкий, лютый, мудрый, огненный синий, оцепеневший; вой – заунывный, тягостный, яростный, злобный, неумолчный, длительный, надсадный волчий, затяжной, жуткий, как плата за мечты; цвет – полуяркая, сивая, серая; части тела – поджарость и сила бедер, светлые отвороты меха на шее, сивогривая, белый оскал.

Согласно контексту, внутренние признаки включают следующие ключевые компоненты: характер/натура – независимый характер, подвластная неистребимому инстинкту материнской природы, одержимость, отвага, нежность, большая понятливость и тонкость восприятия, звериный дух, звериный ум и др.; стратегия и тактика охоты – мгновенная реакция, чувство предвидения на охоте, стратегическая сообразительность, охотничий инстинкт и др.; физические данные – физическая сила, быстрота и натиск в беге и др.; судьба/жизненные обстоятельства/участь – бедовая волчья голова; жестокая волчья сущность; жестокое волчье предназначение – убить, чтобы жить; несчастная судьба; горемычная судьба; охотничья жизнь; материнские страдания; страшная слава; радостные и горестные дни; неумирающая надежда, сжигающие муки; осиротевшее, забытое жилье; боль утраты; психологическое состояние – охваченная бессильной, слепой боязнью, яростный порыв, страх за детенышей, чудовищная злоба, безысходная тоска, придавленная жестокой явью, неутихающая материнская тоска, ярость, горестный плач, отчаяние, мольба, стон и вопль, изнемогающее от горя сердце и др.

Приведенный список выразительных средств, характеризующих ключевые признаки символа, во многом способствует адекватному раскрытию особенностей когнитивного стиля адресанта в отношении трансляции контекстуальной информации о смысловой природе символа.

В описании отдельных составляющих когнитивной структуры символа «волчица Акбара», целесообразно выделить ряд его образных сравнений: играть как кошка с полуживой мышью; похожая на застывшую скульптуру; выскользнуть из-под рогов, как змея; кусать как бешеная; голосить, как баба на кладбище. Сравнения также отражают когнитивно значимые специфические черты символа-персонажа.

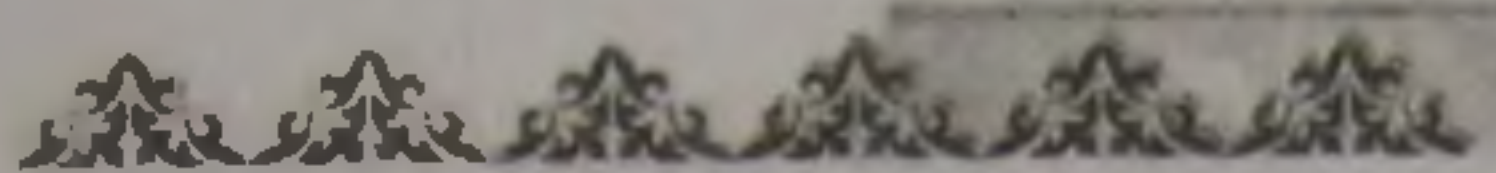
Динамический аспект когнитивной структуры символа представлен в контексте чрезвычайно широко и отличается многообразием различных глагольных сочетаний, обозначающих действия, которые присущи как животным, так и людям, причем особо выделяются глаголы, выражающие внутреннее состояние героя, что говорит о гиперболизации образа. Приведем глаголы и глагольные сочетания, выражающие ключевые и специфические для символического образа волчицы действия.



Волчица как агенс: действия, присущие животным – выть, затяжелеть, скулить, дрожать, придушить, идти в атаку, нарушать волчье табу, метаться, лютовать, вынашивать (детенышей), вонзить клыки, кормить молоком, нажраться, тревожиться, беспокоиться за волчат, чуют (опасность), дружелюбно помахивать хвостом, вылизывать детеныша и др.; персонифицирующие действия – тревожиться, приласкать, любить, видеть сны, оплакивать, молиться, сокрушаться, ошалеть от горя, переживать, кротко смотреть на малыша, разомлеть и др.; волчица как пациент – оберегать, вынуждать идти на большую охоту, вторить, обрадоваться ласке волчицы, обнять волчицу; волчица как адресант – обратиться (к волчьей богине Бюри-Ане); жаловаться (волчьей богине); просить взять на луну (богиню), изливать нежность (на мальчика); волчица как адресат – слушаться в., оберегать в., вынуждать идти на большую охоту в., вторить в., молить на бегу (похитительницу), потянуться к в., обрадоваться ласке в., обнять в., гладить в., позвать за собой (волчицу), кричать в. (заливаясь счастливым смехом) и др.; волчица как локатив – сесть верхом на в., соскочить с в. и др.

Итак, из приведенного списка видно, что отдельные глагольные единицы, выражающие динамический характер когнитивной структуры символа волчица Акбара, отличаются многоплановостью и экспрессивностью значений, что определяет индивидуально-авторский подход в выражении картины мира произведения, в которой в интерпретированной форме воссоздан новый художественный облик (вариант) универсального зоосимвола «волк».

Определив основные компоненты когнитивной структуры символа на основе контекста, рассмотрим его непосредственную связь с лингвистическими данными, в частности особенности отражения слова «волк» в функции символической составляющей устойчивых языковых оборотов. В русском языке лексема «волк» весьма широко отображена в составе паремиологических единиц, фразеологизмов, устойчивых выражений. Приведем отдельные примеры со словом «волк», в семантике которых прослеживается определенная идейно-тематическая связь с рассматриваемым символом или имеется общий символический компонент значения. Например, пословицы: Волка ноги кормят; Не первая



волку зима; Как волка ни корми, все в лес смотрит; С волками жить – по-волчьи выть; И волки сыты, и овцы целы; Волков бояться – в лес не ходить; Не за то волка бьют, что сер, а за то, что овцу съел; фразеологические единицы и устойчивые выражения: Стая волков; Волчье логово; Волчья яма; Волчий аппетит; Серый волк; Матерый волк; Травленный волк; Старый волк; Морской волк; Волчий закон; Волчий билет; Старый газетный волк; Хоть волком вой; Волком смотреть; К волку в пасть лезть\*. Исходя из смыслового содержания данных общеязыковых примеров, в которых лексема «волк» является символической составляющей (компонент), следует отметить, что они образованы на основе непосредственного учета внешних и внутренних ключевых признаков универсального зоосимвола волк (взгляд, вой, нрав и др.) Эти признаки являются символаобразующими и когнитивно значимыми компонентами как универсального зоосимвола волк, так и его отдельных творческих интерпретации, в частности символа волчица Акбара.

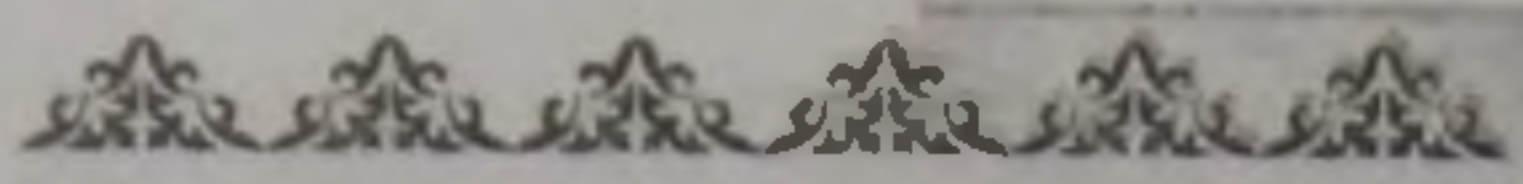
На основе общеязыковых данных, в позитивном смысле ассоциативно-образный комплекс символа «волк» можно выразить через соотнесение его с такими понятиями, как физическая сила, выносливость, большой опыт, независимый нрав, бунтарский дух.

При рассмотрении символического характера значения лексемы «волк» в русском языке следует обратить внимание на отражение данного слова и его некоторых производных форм в жаргонной лексике (арго, сленг). Лексема волк и его производные – волчица, волчара, волчонок в качестве жаргонизмов довольно широко и вариативно представлены в Большом словаре русского жаргона [Мокиенко, Никитина 2001], причем в толкованиях жаргонизмов отчетливо проявляется связь как со смысловой природой универсального зоосимвола «волк», так и его индивидуально-авторской интерпретацией – символом волчица Акбара.

Жаргонизмы толкуются по-разному, в зависимости от социальной среды, например, в уголовной лексике слово «волк»

---

\*Нами используются материалы словарей: Словарь русских пословиц и поговорок / сост. Жуков В.П. – М.: Сов. Энциклопедия, 1967. – 536 с.; Фразеологический словарь русского языка / Л.А. Войнова, В.П. Жуков, А.И. Молотков, А.И. Федоров. – 2-е изд. – М.: Сов. Энциклопедия, 1968. – 543 с.; Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В.Виноградова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.



в отдельных значениях понимается как «2. Профессиональный преступник»; «3. Главарь группы карманных воров»; «3. Рэкетир»; «6. также Лаг. Независимый, физически сильный заключенный-одиночка, не связанный ни с какой группировкой в тюрьме, лагере» [Мокиенко, Никитина 2001: 104]. Также примечательно использование слова как аббревиатуры, представляющей собой графический символ (ВОЛК) в татуировке лагерных арестантов в различных вариантах декодирования, например, ВОЛК – «9. аббр. Также арест. Сокр. : Волю Очень Любит Колонист»; «10. аббр. Сокр. : Вот Она Любовь Какая»; «11. аббр. Сокр. : Вору одышка – Легавым Крышка» [Мокиенко, Никитина 2001: 104]. В жаргонизированной разговорной речи слово волчица определяется как «1. Жрр. Привлекательная, независимая, вызывающая женщина» [Мокиенко, Никитина 2001: 105]. Волчара – «3. Жрр. Неодобр. Нахал, рвач, человек с хищническим, потребительским характером»; «4. Угол. Оперативный сотрудник...// Опытный оперработник» [Мокиенко, Никитина 2001: 105]. Волчонок – «1. Арест. Молодой осужденный, для которого нет авторитетов»; «2. ... Мол. Комм. Доллар США» [Мокиенко, Никитина 2001: 105]. Исходя из некоторых толкований жаргонизмов, можно полагать, что в их основе лежат константные признаки универсального зоосимвола «волк» (лидерство, физическая сила, независимый характер, огромный опыт, хищнический инстинкт, стремление к одиночеству и свободе и др.), которые также близки к смысловой природе символа волчица Акбара.

Как следует из приведенных примеров, употребление слова «волк» (включая его производные) в качестве жаргонизма, изначально обозначающего представителя отряда хищников, который является одновременно универсальным и национально-специфическим символом, свидетельствует о широкой и глубокой вовлеченности концептуальной единицы в различные функционально-стилевые сферы русского языка. Итак, лексема волк в русском языке активно используется как в литературной, так и в жаргонной речи, что, безусловно, связано с ее символическим потенциалом, обусловленным национально-культурной спецификой языковой картины мира.

Таким образом, в результате рассмотрения основных контекстуальных и общезыковых компонентов когнитивной

структуры символа волчица Акбара, в его концептуально выраженной смысловой природе выделяются такие базовые концепты, как «Свобода», «Любовь», «Горе», «Сила», «Власть», «Мудрость», «Храбрость». Каждый из выявленных концептов выражается составляющими его структуру семантическими компонентами, которые представляют собой взаимосвязанные по значению лексические единицы, образующие лексико-семантическое поле (ЛСП): «Свобода» – независимость, вольная жизнь, охотничий инстинкт; «Любовь» – материнская любовь, супружеская верность, преданность семье, опека, материнская забота, женская ласка, нежность; «Горе» – боль души, материнские страдания, душевная мука, одиночество, большая утрата, глубокая печаль, отчаяние, безнадежность, самообман, трагедия судьбы; «Сила» – энергия, мощь, выносливость, звериное начало (дух), динамизм; «Власть» – лидерство, первенство на охоте, превосходство; «Мудрость» – благоразумие, проницательность ума, живость ума, тактика действий; «Храбрость» – бесстрашие, смелость, готовность к схватке, жертвенность.

Итак, выявленные концепты и их лексико-семантические составляющие носят позитивный характер значения и продиктованы художественным замыслом адресанта, направленным на выражение глубокой философской и ценностной информации, заложенной в природе символа. В целом концептуальное выражение смысловой природы символа волчица Акбара имеет непосредственную связь с семантикой универсального зоосимвола «волк», являясь его индивидуально-авторским воплощением в русскоязычном художественном тексте с учетом межкультурных фактов. Проведенный анализ символа на материале русского языка служит еще одним подтверждением положения об эффективности выделения базовых концептов в определении многозначности смыслового содержания символа.





### 3.3 ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ СИМВОЛА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (на материале повести Дж. Лондона «White Fang»)

Центральным и ключевым символом в произведении Дж. Лондона «White Fang», безусловно, является образ White Fang (Белый Клык). Функционирование White Fang в тексте несколько отличается от других символов. Отличие видится прежде всего в том, что данный символ рассматривается в двух его функционально-стилистических статусах: 1) White Fang как название целого произведения; 2) White Fang как ключевой, ведущий образ, функционирующий в тексте и выражающий главную идею художественного произведения. Данное положение в определенной мере обязывает делать выбор: анализировать White Fang как символ-заглавие или как символ-персонаж повести. В процессе анализа мы считаем целесообразным совместить (в некоторой степени) две функции символа White Fang в тексте произведения, а впоследствии остановиться на его конкретной функции.

При анализе символа White Fang в качестве названия повести нами учитывается мысль И.Р. Гальперина о том, что «в художественном тексте название часто лишь опосредовано, связано с содержательно-концептуальной информацией. Иногда смысл названия завуалирован метафорически или метонимически. Последний тип названия принимает форму одного из предложений или высказывания, или словосочетания, встречающегося в тексте, и оно, таким образом, становится как бы представителем всего текста» [Гальперин 1981: 134]. Согласно положению И. Гальперина о видах информации в художественном тексте, название повести «White Fang» является «содержательно-концептуальной номинацией» [Гальперин 1981: 134]. Из вышесказанного следует, что образ White Fang, выраженный в форме словосочетания (высокочастотно встречающегося в тексте произведения), получив статус названия произведения, тем самым усиливает и расширяет своё символическое содержание и занимает особое доминирующее положение в общей системе символов. Символика названия повести «White Fang» соответствует символике образа White Fang.

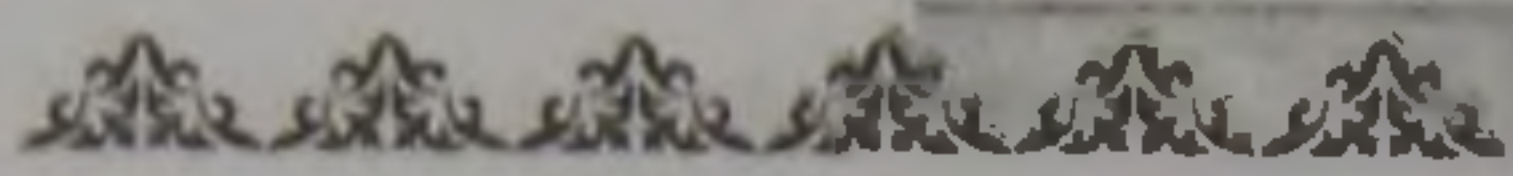
Итак, на начальном этапе лингвокогнитивного анализа символа White Fang выделяется фактор рекуррентности. В тексте

повести сочетание слов White Fang в качестве имени собственного (прозвища) отдельного персонажа (животного) встречается высокочастотно. В количественном отношении высокочастотность функционирования сочетания слов выражается 564 случаями употребления. Такое количество употребления White Fang в тексте произведения во много раз превышает частотность использования других рассматриваемых нами символов.

Фактор рекурренции в свою очередь предопределяет фактор текстового акцентирования символического образа. Акцентирование символа White Fang чрезвычайно разнообразно и выражается функционированием различных тропеических изобразительных средств, стилистических приемов, лексических и синтаксических выразительных средств, вынесением образа в название художественного произведения и использованием стилистически значимых графических средств. В силу того, что средства акцентирования символа White Fang в тексте повести многочисленны, мы считаем необходимым рассмотреть наиболее важные из них.

Так, при рассмотрении фактора акцентирования символического образа White Fang прежде всего нужно констатировать вынесение соответствующего словосочетания в название повести. Как было выше отмечено, White Fang одновременно совмещает две функции, т.е. согласно классификации символов, функционирующих в художественном тексте, может рассматриваться как символ-заглавие и как символ-персонаж. Данный двойственный характер статуса символа в тексте произведения служит наглядным подтверждением сложности и многогранности его общей функциональной и смысловой природы, а сам факт использования прозвища White Fang в названии повести является наиболее важным и существенным в стилистическом и в идейно-эстетическом отношении способом акцентирования символа.

Говоря об участии стилистических приемов в акцентировании символа, целесообразно подробно рассмотреть собственно семантико-стилистическую значимость самого названия White Fang. Как следует из контекста, White Fang – это прозвище животного, описательного характера, т.е. в определении животного выделены две наиболее важные и ключевые особенности: наличие клыков (Fang) и, соответственно, цвет (White). Как известно, острые



и сильные клыки являются составной, наиболее характерной и отличительной частью как волков, так и собак. Отсюда, делается вывод, что название *White Fang* и, соответственно, сам символ, образованы на базе лексического стилистического приема – метонимии, одним из ключевых признаков которого является описание предмета или явления посредством указания на часть и целое. Уяснив стилистический характер употребления словосочетания и самого символа *White Fang*, можно также выделить его дополнительный статус – функционирование в роли символа-стилистического приема. По сути дела, данный статус символа не так эксплицирован и важен, в контекстуальном отношении он уступает двум его вышеотмеченным функциональным статусам (символ-персонаж, символ-заглавие). Однако факт использования стилистического приема в обозначении символа налицо, в связи с этим, формально, согласно классификации символов, есть основания рассматривать его также в качестве символа-стилистического приема. Данный возможный статус символа *White Fang* не является для нас основополагающим, но служит в определенной степени вспомогательным способом акцентирования символа в силу того, что в основе его лексического обозначения лежит привлечение стилистического приема – метонимии.

Что касается непосредственного участия стилистических приемов в акцентировании символического образа *White Fang* в тексте произведения, то нужно отметить частое и емкое использование эпитетов, сравнений, метафоры и др., некоторых видов синтаксических стилистических приемов. Так, в следующем отрывке в описании внешних и внутренних особенностей возрастного развития волчонка автором насыщено употреблены стилистические приемы градации и сравнения:

«The months went by. *White Fang* grew stronger, heavier, and more compact, while his character was developing along the lines laid down by his heredity and environment. His heredity was a life-stuff that may be likened to clay. It possessed many possibilities, was capable of being moulded into many different forms. Environment served to model the clay, to give it a particular form. Thus, had *White Fang* never come in to the fires of man, the Wild would have moulded him into a true Wolf. But the dogs had given him a different environment, and he was moulded into a dog that was rather wolfish, but that was a dog and not a wolf.

And so, according to the clay of nature and the pressure of his surroundings, his character was being moulded into a certain particular shape. There was no escaping it. He was becoming more morose, more uncompanionably, more solitary, more ferocious...» [London 1976: 195].

Как видно из отрывка, использование стилистического приема градации в раскрытии символического образа White Fang направлено на постепенное усиление присущих ему качеств. Например, во втором случае употребления стилистического приема градации, слова (прилагательные) – *morose, uncompanionably, solitary, ferocious*, представленные в сравнительной степени, подчеркивают и выражают общую идею – состояние одиночества и злости. Особое внимание следует обратить на использование образного развернутого сравнения (*His heredity was a life-stuff that may be likened to clay*). Так, в генетическом плане White Fang сравнивается с материалом, напоминающим глину, которому можно придать любую форму. Данное развернутое сравнение весьма важно для функционирования символа и обогащения его смыслового концептуального содержания. Использование образа глины в характеристике White Fang эксплицирует и подчеркивает авторскую идею о возможности его приобщения к условиям любой среды, в частности человеческой среды. В целом образное сравнение с глиной наряду с другими изобразительными и выразительными средствами, представленными в тексте, способствует выделению и определению базовых концептов в смысловом содержании символа White Fang. В данном случае прием сравнения способствует выражению концептуального смысла «покорность», т.е. покорность человеку.

В отношении участия графических средств в акцентировании символа White Fang отмечены случаи употребления восклицательного знака в предложениях, а также выделение слов курсивом. Так, в нижеприведенном отрывке наглядно показано употребление этих двух видов вспомогательных и в стилистическом плане значимых средств.

«... White Fang knew the law well: to oppress the weak and obey the strong. He ate his share of meat as rapidly as he could. And then woe the dog that had not yet finished! A snarl and a flash of fangs, and

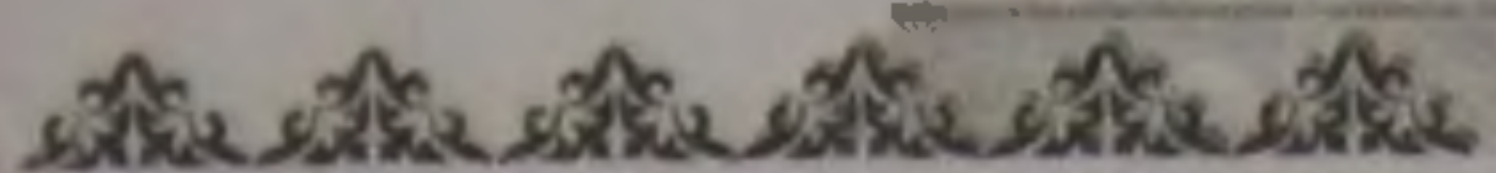


that dog would wail his indignation to the uncomfoting stars while White Fang finished his portion for him» [London 1976: 186 – 187].

Итак, разберем каждое из средств акцентирования в отдельности. Выделение нескольких слов курсивом в одном из предложений, а точнее во второй его части, служит своеобразным текстовым сигналом особой важности содержания транслируемой информации (White Fang knew the law well: to oppress the weak and obey the strong). Курсив свидетельствует об эмфатическом характере предложения, указывает на главный жизненный принцип мира животных: подавлять слабого и подчиняться более сильному. В этом и заключается образ жизни четвероногих обитателей Северной Глуши. Выделение курсивом способствует акцентированной передаче идеи о суровости и жесткости закона дикой природы; подчеркивает жизненную необходимость и неизбежность подчинения этому закону; отражает модальность, выражая отношение как автора, так и персонажа к реалиям описываемой жизни в художественной картине мира произведения.

Употребление в предложении восклицательного знака свидетельствует о наличии определенных эмоций и иронического отношения в речи автора (And then woe the dog that had not yet finished!). Так, восклицательный знак и выражение woe the dog в предложении в совокупности транслируют следующие эмоции: одобрение действий Белого Клыка и сожаление к другим псам, навеянное иронией. Что касается смыслового акцентирования символа в данном предложении, то здесь подчеркивается мысль о подчинении суровому закону обитателей Северной Глуши. Употребление восклицательного знака в предложении является своеобразным текстовым результатом выполнения закона животных, показателем его реализации в повседневной жизни. В целом между двумя предложениями с графическими средствами наблюдается определенная связь, которая в итоге способствует усилению символического образа White Fang и дополнительной экспликации его концептуальных смыслов.

В акцентировании символа White Fang широко функционируют стилистически маркированные определения, эпитеты, сравнения, перифраз и т.д. Так, например, в тексте повести при характеристике образа White Fang в речи персонажей и в авторском повествовании наблюдается акцентированное употребление таких эпитетов, как Blessed Wolf, Fighting Wolf.



«The master's wife called him the "Blessed Wolf," which name was taken up with acclaim and all the women called him the Blessed Wolf» [London 1976: 276].

«"The Blessed Wolf!" chorused the women» [London 1976: 277].

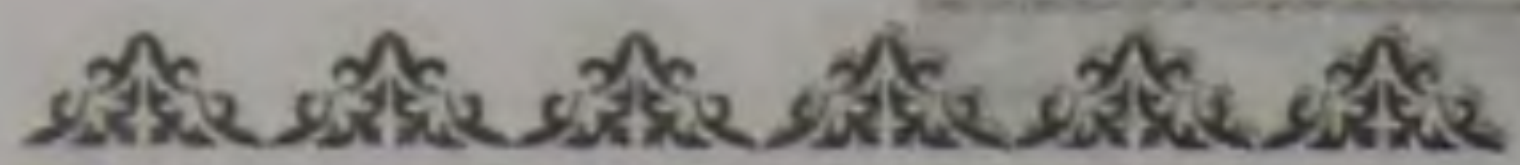
Как следует из приведенного контекста, в употреблении словосочетания Blessed Wolf в качестве нового прозвища наблюдается конкретное позитивное отношение персонажей (людей) к присутствию среди них представителя хищников. Определение Blessed в составе словосочетания the Blessed Wolf способствует выражению эмоций: состояния радости и восхищения по поводу выздоровления Белого Клыка; также слово Blessed, а точнее его семантика «благословенный, блаженный», служит дополнительным способом воплощения и отражения отдельных концептуальных смыслов в общей системе значений символа. Следует обратить внимание на еще один немаловажный факт – употребление графического средства, т.е. восклицательного знака в предложении ("The Blessed Wolf!" chorused the women.), что также является весьма существенным в акцентировании символа White Fang.

Эпитет Fighting в составе словосочетания Fighting Wolf также немаловажен для акцентирования символического образа White Fang и отличается частотным акцентированным использованием в тексте:

«...As "the Fighting Wolf" he was known far and wide, and the cage in which he was kept on the steam-boat's deck was usually surrounded by curious men. He raged and snarled at them, or lay quietly and studied them with cold hatred...» [London 1976: 216].

«... He was exhibited as "the Fighting Wolf," and men paid fifty cents in gold dust to see him...» [London 1976: 217].

Из приведенных отрывков из текста повести следует, что словосочетание Fighting Wolf берется в кавычки. Этот способ графического выделения слов, в свою очередь, помогает отразить эмфатический характер функционирования словосочетания Fighting Wolf в качестве одного из дополнительных, выразительных и емких по содержанию прозвищ персонажа. Заключение Fighting Wolf в кавычки, на наш взгляд, объясняется авторской интенцией, направленной на выделение многогранности значения, как самого словосочетания, так и поликонцептуальности смыслового



содержания символа *White Fang*. Помимо всего, словосочетание *Fighting Wolf* можно также рассматривать в качестве перифраза или антономазии. В целом дополнительное прозвище *Fighting Wolf* использовано в контексте произведения в целях фокусирования внимания на его ключевых признаках. Также в системе наиболее важных определений символического образа *White Fang* выделяется словосочетание *Sleeping Wolf*. Непосредственно в самом контексте оно не встречается, однако вынесено в название одной из глав повести (*Part 5, Chapter 5 The Sleeping Wolf*). В данном чрезвычайно емком по смыслу словосочетании заведомо заложена информация о положительном исходе произошедших событий в жизни Белого клыка, т.е. факт его благополучного выздоровления и выведения потомства, и в целом начала новой счастливой жизни.

Также средствами смыслового акцентирования символа *White Fang* являются слова *The Outcast*, *The Indomitable*, которые, указывая на отдельные его ключевые свойства, отражены в названии глав повести (*Part 3, Chapter 3; Part 4, Chapter 5*). В стилистическом плане данные лексемы характеризуются как прием антономазии, так как основаны на контекстуальном обозначении субъекта (*White Fang*) словом, выражающим присущие ему качества (отчужденность, непримиримость). В связи с этим следует отметить, что обе лексические единицы выполняют двойную функцию акцентирования символа: 1) использованы в названии глав, что в значительной степени предопределяет выделение его отдельных смыслов в его общей концептуальной структуре; 2) представляют собой стилистический прием антономазии.

Особая и в концептуальном плане важная роль в акцентировании символического образа *White Fang* отводится следующему отрывку из текста произведения:

«... One such potency was love. It took the place of like, which latter had been the highest feeling that thrilled him in his intercourse with the gods.

But this love did not come in a day. It began with like and out of it slowly developed...» [London 1976: 238].

«As the days went by, the evolution of like into love was accelerated. *White Fang* himself began to grow aware of it, though in his consciousness he knew not what love was. It manifested itself to him as a void in his being – a hungry, aching, yearning void that clamoured to be filled...» [London 1976: 239-240].

«Like had been replaced by love. And love was the plummet dropped down into the deeps of him where like had never gone. And responsive out of his deeps had come the new thing – love... » [London 1976: 240].

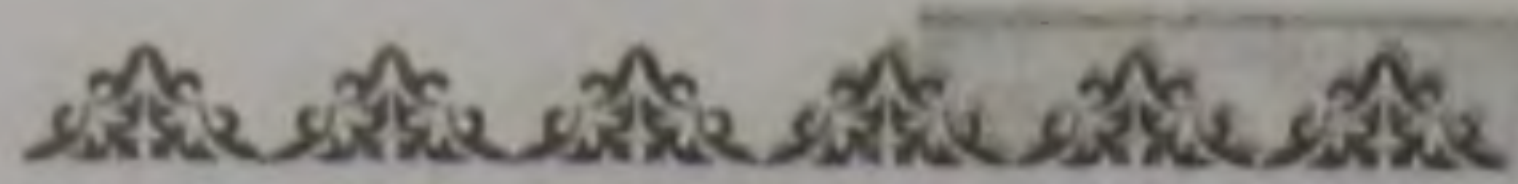
При рассмотрении приведенных из текста повести отрывков, прежде всего, наблюдается выделение слов like и love. Как видно из контекста, эти слова употребляются высокочастотно и сопровождаются графическим акцентированием – неоднократным выделением курсивом. Такого рода факт использования лексических единиц позволяет нам сделать вывод о том, что данные слова являются ключевыми в отношении раскрытия смысловой природы символа White Fang и в целом концептуальной картины мира, представленной в художественном произведении. Это означает, что слова like и love, представляя собой специфические в семантико-стилистическом плане индивидуально-авторские средства (прежде всего графическое выделение), во многом помогают ярко отразить внутренний мир образа White Fang и наполняют его символическое содержание новыми смыслами.

Итак, система текстовых средств акцентирования символа включает множество различных стилистически обусловленных единиц, которые способствуют выражению значительной части общей когнитивной структуры символа.

Выбор структур знания в раскрытии когнитивной природы символа White Fang прежде всего определяется контекстуальной информацией. Символ White Fang представляет собой результат индивидуально-авторской интерпретированной интеграции отдельных качеств зоосимволов «wolf» («волк») и «dog» («собака»). В связи с этим применение общей энциклопедической информации, касающейся семантики данных символов, носит альтернативный характер. Это объясняется тем, что символ White Fang транслирует только положительные качества, что обуславливает подробное рассмотрение позитивных сторон символики зоосимволов «волк» и «собака».

Как известно, символика волка и собаки в культурных традициях многих народов мира носит амбивалентный характер, что является одним из наиболее характерных признаков символа в целом. Данные универсальные символы включают как негативные, так и позитивные значения. Волк символизирует зло,



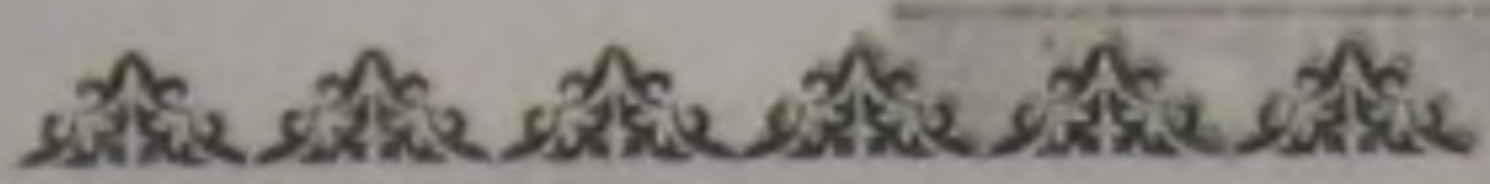


жестокость, коварство, кровожадность, хитрость, ересь, опасность, дьявольский дух. Среди положительных качеств выделяются такие, как бесстрашие, храбрость, стойкость, доблесть, воинственный дух, независимость характера. Зоосимвол «собака», наряду с негативными смыслами («нечисть», «злоба», «бешенство»), символизирует верность, защиту, бдительность, чуткость.

Согласно контекстуальной информации, символ White Fang – это результат совмещения признаков волка и собаки, причем волчье начало во многом доминирует над собачьим: «It is plain that his mother is Kiche. But this father was a wolf. Wherefore is there in him little dog and much wolf. His fangs be white, and White Fang shall be his name» [London 1976: 162].

В контексте в разговоре между индейцами отмечается, что собака была специально оставлена в лесу привязанной во время активного брачного периода, в результате которого произошло спаривание волка с собакой. («Her father was a wolf. It is true, her mother was a dog; but did not my brother tie her out in the woods all of three nights in the mating season? Therefore was the father of Kiche a wolf» [London 1976: 161]). Контекстуальная информация такого рода соответствует действительности. Так, между животными, представителями семейства собачьих, скрещивание является возможным и в определенной степени эффективным, поэтому среди некоторых северных народов (североамериканские индейцы, эскимосы) существовала традиция, согласно которой в целях улучшения у потомства собак таких качеств, как сила, выносливость, их специально скрещивали с волками, чтобы они были способными тащить тяжелые сани-повозки [The Columbia Electronic Encyclopedia 2005].

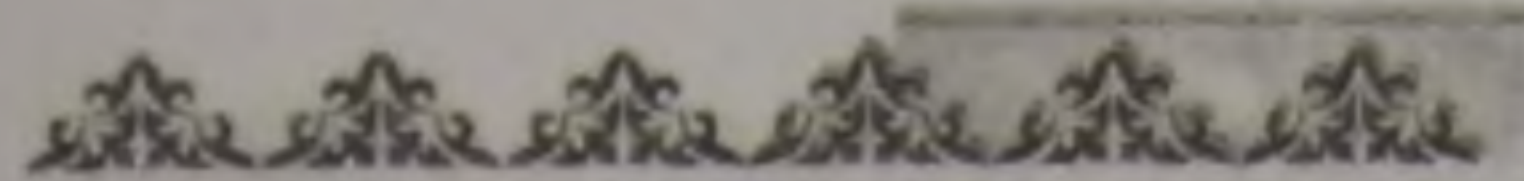
Положительная сторона амбивалентного характера универсального символа «волк» наглядно подтверждается на примере выявления структур знания, касающихся мифологии и фольклора. Прежде всего следует отметить, что волк в мифологии многих народов Европы и Азии предстает как общий тотем и считается прародителем и покровителем [См. раб.: Мифологический словарь 1990; Кэрлот 1994; Похлебкин 1995; Энциклопедический словарь символов 2003]. Волки ассоциировались с культом солнечного света (утреннего солнца), так как обладают способностью видеть в темноте, их покровителем считался бог солнца Аполлон,



которому древние греки приносили в жертву этих животных. У римлян волк был посвящен богу войны Марсу, в отдельных случаях он был представлен как хтонический трехглавый зверь и вместе с другими священными животными (дятел, конь, бык) вел родившихся весной юношей, показывая им места для поселений [Мифологический словарь 1990: 342]. Появление волка перед сражением как предзнаменование победы объяснялось именно его связью с богом войны Марсом [Энциклопедический словарь символов 2003: 109]. В целях этимологического подтверждения связи (выявления общего первокожня, т.е. амальгамы формального и семантического табу) символа волк и его некоторых значений (свет, родоначальник, оберег – защита от бедствий) М. Маковский приводит такие сопоставления: «и.-е. \*vrk- “волк” и др.-инд. svargah “небо, свет”», «ирл. brech “волк”, но англ. диал. greck “the last and smallest of the progeny”», «(ср. и.-е. \*vrk- “волк”, но ирл. folchaim “hide, cover”)» [Маковский 1998: 166].

Позитивный аспект символики собаки в основном отражен в мифологических структурах знания, а также в процессе наблюдения над животным в повседневной жизни. В первую очередь выделяются три основных позитивных качества собаки: верность, чуткость, бдительность. В мифологиях народов мира собака предстает как сторож и символ знатности. В целом отмечается, что позитивные смыслы собаки с точки зрения мифологических структур знания превалируют над негативными. Это, например, связывается с тем, что в мифах северных германских народов собака (пес) Гарм вырывается из заточения перед наступлением конца света (Рагнарек) и убивает бога Тира, а затем сама погибает от его рук [Мифологический словарь 1990: 141; Энциклопедический словарь символов 2003: 811]. В средневековых традициях подчеркивается преданность собаки, в связи этим, например, на могильных камнях, она изображается как символ супружеской или вассальной верности [Энциклопедический словарь символов 2003: 811]. В жизни славянских племен собака почитается и воспринимается как охранник, что не раз подвергалось упрекам со стороны христианской церкви. У кельтов символическое значение собаки, возможно, связано с тем, что она была проводником богини охоты и атрибутом бога Надона [Энциклопедический словарь символов 2003: 815].

Согласно структурам знания, вытекающих непосредственно из контекста произведения, White Fang как существо, унаследовавшее как волчьи, так и собачьи качества, противостоит миру собак. («There was a difference between White Fang and them. Perhaps they sensed his wild-wood breed, and instinctively felt for him the enmity that the domestic dog feels for the wolf» [London 1976: 176]). Собаки ненавидят его за его физическое преимущество перед ними, видят в нем врага, воплощение Северной Глуши (the Wild), ее разрушительную силу и страх. («But to him, in appearance and action and impulse, still clung the Wild. He symbolised it, was its personification: so that when they showed their teeth to him they were defending themselves against the powers of destruction that lurked in the shadows of the forest and in the dark beyond the camp-fire» [London 1976: 201]). Такая контекстуальная информация, обусловленная авторским замыслом, и в какой-то мере переосмыслением действительности, позволяет нам рассматривать White Fang как окказиональный символ, лишь опосредованно и частично связанный с позитивным аспектом универсальных символов «волк» и «собака». Негативный характер символики собаки, на наш взгляд, проявляется в обобщенном образе всех псов, противостоящих Белому клыку. Внешне White Fang выглядит как настоящий волк, в нем нет никакого намека на собаку («His body was slender and rangy, and his strength more stringy than massive. His coat was the true wolf-gray, and to all appearances he was true wolf himself» [London 1976: 191]). В природе символа White Fang собачье начало унаследовано от его матери и составляет лишь одну четвертую ее часть и в основном отражено на его ментальном уровне, когда как все физические и внешние данные исходят от отца-волка («The quarter-strain of dog he had inherited from Kiche had left no mark on him physically, though it had played its part in his mental make-up» [London 1976: 191]). Общим и ключевым генетическим фактором, связывающим символику волка и собаки в когнитивной природе зоосимвола White Fang, являются верность, воля, сила («Faithfulness and willingness characterised his toil. These are essential traits of the wolf and the wild-dog when they have become domesticated, and these traits White Fang possessed in unusual measure» [London 1976: 186]; «Both from his father, the wolf, and from Kiche, he had inherited stature and strength, and already he was measuring up alongside the full-grown dogs» [London 1976: 191]).



Итак, на основе синтеза контекстуальных, энциклопедических и языковых структур знания выявляется, что образ White Fang как символ интегрированного характера «wolf-dog» («волк-собака») вбирает в свою смысловую парадигму исключительно позитивный аспект значений двух универсальных архетипических зоосимволов «волк» и «собака».

В силу того, что White Fang синтезирует в своей структуре позитивные начала, при описании фактора концептуализации\* мы руководствуемся в основном текстовым материалом с учетом некоторых общеязыковых данных, связанных с когнитивной структурой универсальных зоосимволов «wolf» и «dog».

Дефиниция символа White Fang составляется на базе словарных определений лексем «wolf» и «dog». Wolf – «n. 1 a large doglike flesh-eating mammal; *Canis lupus* of Eurasia and North America, which usu. has a greyish coat and hunts in packs, and is the main ancestor of domestic dog» [The Oxford English Reference Dictionary 2001: 1661 – 1662]; Dog – «n. 1 a domesticated flesh-eating mammal, *Canis familiaris*, usu. having a long snout and non-retractile claws, and occurring in many different breeds kept as pets or for work of sport» [The Oxford English Reference Dictionary 2001: 416]. Исходя из сравнения словарных дефиниций лексем, эксплицируются следующие семантические сходства и различия волка и собаки: сходства – 1) flesh-eating mammals (плотоядные млекопитающие); 2) descendants of the common ancestor (общий предок); различия – 1) wild/domesticated (дикий/прирученный); 2) *Canis lupus/Canis familiaris*. Далее на основе учета контекстуальной информации и словарных определений составляется дефиниция символа White Fang, выражающая интегрированную когнитивную структуру «wolf/dog». Так, White Fang нами определяется как «the hybrid offspring of two species of flesh-eating mammals – a male wolf and a female dog, that has mainly inherited physical features and wolfish appearance from his father and mentality from his mother. As a result of domestication the hybrid turns into a wolfish dog». Итак, White Fang представляет собой смесь волка и собаки: основные внешние и внутренние качества унаследованы им от волка, но, оказавшись в человеческой среде, превращается в собаку с волчьим (независимым) нравом.

\* См. подробно когнитивную карту символа «White Fang» в Приложении 3.



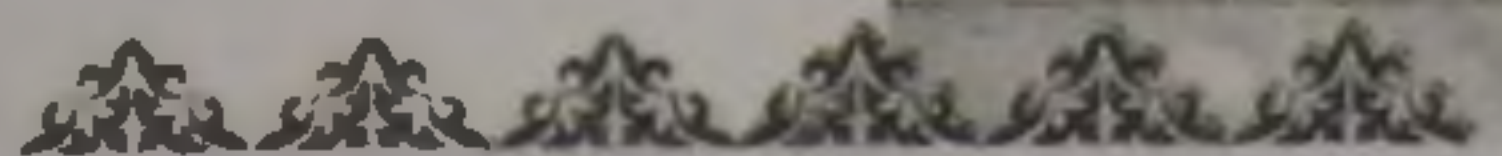
Контекстуальная синонимия включает такие образные речевые единицы, как *a creature of the Wild, animal of the Wild, the outcast, the indomitable, blessed wolf, fighting wolf, wolfish creature, etc.*

Иерархические отношения символа *White Fang* представлены следующим образом: целое – *hybrid of the wolf and the wild dog, wolfish dog*; части – *head, face, eyes, ears, nose, jaws, fangs, muzzle, teeth, neck, throat, stomach, body, legs, coat, etc.* Отличительной особенностью иерархических отношений концептуальной единицы *White Fang* является то, что его составные части и их признаки выполняют ключевую роль в выражении отдельных концептуальных смыслов и в совокупности насыщают общую символику образа.

Локус (среда обитания), согласно контексту, выражен такими единицами: *the Wild, lair, camp, forest, Southland, house, etc.*

Система атрибутов символа *White Fang* в тексте представлена следующими эпитетами и определениями: *tame wolf, self-respecting wolf, big grey wolf, fighting, sleeping, blessed, lone, wise dog, curious, a valuable animal, the strongest sled-dog, malignant, morose, cunning, swift, solitary, ferocious, indomitable, uncompanionable, wolfish, formidable, efficient fighter, a professional fighting animal, the best leader, morose, lonely, the enemy of all his kind, quick, bitter, implacable, magnificently terrible, adaptable by nature, averse to friendship, etc.* Особенностью атрибутов является то, что они характеризуют персонаж и как волка, и как собаку.

Ключевые признаки, определяющие общую ментальную природу *White Fang*, подразделяются на внешние и внутренние. Внешние признаки составляют такие компоненты: глаза – *vigilant, wondering, suspicious*; взгляд – *wistful, searching, keen*; клыки: *white*; вой – *long, full-throated, mournful, heart-broken*; физические данные – *energy, the iron of flesh, strength*; внешность – *wolfish appearance, stature, slender and rangy body, true wolf-grey coat*; наследственность – *wild heritage, wild-wood breed, heritage of endurance, traits of the wolf and the wild-dog, a law of his being greater than the love of liberty, the quarter-strain of dog (mental make-up), heredity as a life-stuff that may be likened to clay, etc.*; характер/натура (make-up): *allegiance to man, unsubdued spirit, savage temper by birth, mental power, endurance of mind, eagerness, faithfulness, willingness, swiftness, ferocity, indomitability of nature, advantage of correctly judging time and dis-*



tance, trickery, personification of the Wild, ferocity; wisdom, fidelity, plasticity, tenacity, experience; self-consciousness, philosophic tolerance, etc; принцип поведения – oppress the weak, respect the strong.

Итак, исходя из приведенных признаков, следует, что семантические единицы их выражающие, весьма насыщены и разнообразны, одновременно указывают на человеческие, так и животные качества, составляя тем самым значительную часть когнитивной структуры символического образа.

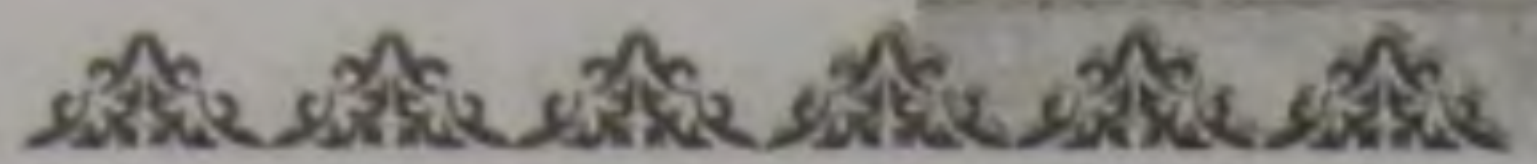
Динамический компонент символа White Fang включает широкий спектр различных глаголов и глагольных сочетаний, выражающих действия, характерные как для волков, так и собак.

Действия (как агенс): growl, bristle, snarl, snap, bite, tear, cry, inquire, render his allegiance, develop mental processes, forage for himself, catch enemies, attack, obey his master, oppress, bark, guard the god's property, howl, love his master, suffer, tender the gods, work, learn discipline, fight, love-growl, lick the puppy's face, madden the eyes of dogs; arise instinctive fear of the Wild; know the law, etc.

Действия (как пациенс): force to fight, bully, hector, hate (by dogs), betray, forsake, pet, tease, drive wild, exhibit, pay fifty cents in gold dust to see, mould (by the pressure of environment), welcome (children), etc.

Как видно, составные глагольные единицы динамического компонента White Fang отличаются многообразием выражаемых ими действий и служат подтверждением интегрированности символа (синтез – wolf-dog), т.е. сочетающего в себе свойства, транслируемые универсальными символами волк и собака. Так, например, в динамическом аспекте когнитивной структуры символического образа выделяются глагольные сочетания типа: guard the god's property, bark, obey his master, которые выражают действия, присущие только собакам. Эти и другие примеры глаголов определяют индивидуально-авторскую специфику функционирования символа White Fang в тексте.

В описании символического персонажа White Fang особо выделяются различные сравнения, причем сам персонаж, его действия и отдельные качества сравниваются с признаками других потенциальных зоосимволов и фитосимволов: He became cat-like in his ability to stay on his feet; he flourished like a flower planted in good soil; White Fang's nature expanded as a flower expands under the sun;



striking with his fangs like a snake; howling as dogs howl when their masters lie dead; He killed other dogs as easily as men killed mosquitoes.

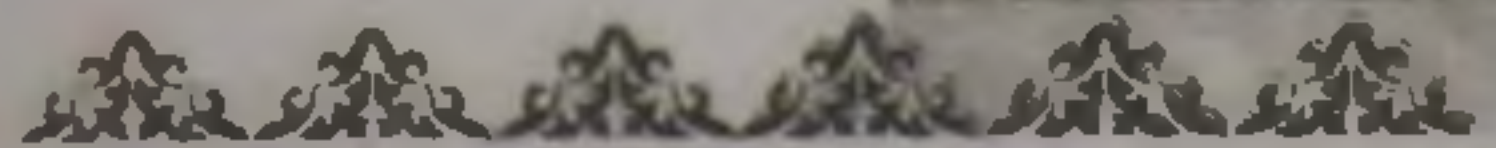
Что касается языковых оборотов, то следует привести примеры фразеологизмов, в структуре которых использованы символические составляющие «wolf» и «dog» в позитивном смысле\*. В английском языке данные лексемы в составе устойчивых выражений в основном отражены в негативном значении и выражают пейоративную оценку. В позитивном смысле можно выделить отдельные сочетания, например, *lucky dog*, *clever dog*, *gay dog*.

На основе текста в ассоциативно-образном комплексе *White Fang* выделяются следующие основные компоненты: 1) the representative of the wild (представитель дикой и суровой среды); 2) the creature which has advantages over all other animals (существо, вышестоящее над всеми другими животными); 3) the brave fighter (бесстрашный боец-тактик); 4) the leader (лидер); 5) the creature faithful and capable of loving man (существо, преданное и способное любить).

Итак, в результате рассмотрения ключевых компонентов когнитивной структуры символа *White Fang*, учитывающей как контекстуальные, так и внеязыковые и языковые данные, в его смысловой природе нами выделяются следующие базовые концепты: «Loyalty», «Wisdom», «Courage», «Adaptation», «Superiority». Структуру каждого из выявленных концептов составляют лексические единицы ЛСП: «Loyalty» – fidelity, faithfulness, allegiance, devotion, affection, attachment; «Wisdom» – intelligence, thinking power, understanding, quick thinking, mental capacity, intuition, experience, skilfulness, mastery, consciousness; «Courage» – bravery, valiance, fighting spirit, vigorousness, endurance, resolution, defiance, boldness, prowess, aggressiveness, fierceness; «Adaptation» – assimilation, reconciliation, harmonization, accommodation, adjustment, domestication; «Superiority» – excellence, perfection, primacy, priority, leadership, victory, prominence.

---

\* При рассмотрении когнитивной структуры символа нами используются общезыковые примеры, взятые из следующих лексикографических источников: *The Oxford English Reference Dictionary*, Second edition. Ed. by J. Pearsall and B. Trumble. Oxford University Press. 2001. – 1765 p.; *The Oxford Russian Dictionary*. Edited by Falla P., Oxford – Moscow, 1997. – 735 p.; *Англо-русский фразеологический словарь* / сост. Кунин А.В. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. – 1456 с.



Таким образом, многообразие и насыщенность семантических составляющих концептов свидетельствует о сложности символа White Fang и подтверждает одно из главных и отличительных его признаков – многозначность. Лингвокогнитивный анализ символов на материале текста повести Дж. Лондона «White Fang» наглядно отражает эффективность и целесообразность использования различных структур знания и в целом основных положений когнитивной лингвистики, учитывающих особенности декодирования читателем (адресатом) информации, заложенной автором (адресантом) в художественном тексте.

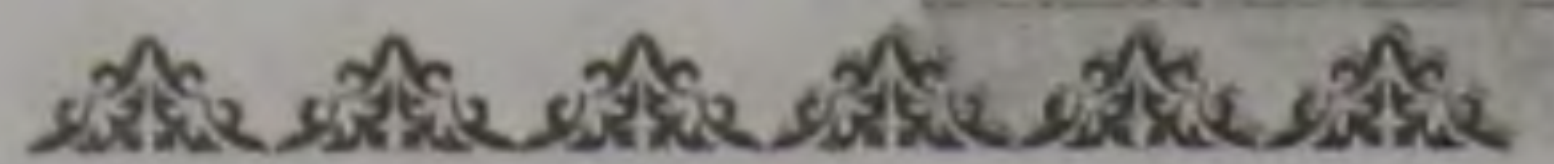
### 3.4 УНИВЕРСАЛЬНЫЕ И ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СИМВОЛОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Функционирование символов в художественном тексте английского, русского, казахского языков имеет общие и частные признаки, которые характеризуют как полилингвистическую, так и монологвистическую картину, способствуют отражению антропоцентрических характеристик символа, а также выявлению особенностей когнитивного стиля трансляции интралингвистических и экстралингвистических данных.

Важнейшей особенностью функционирования символов в тексте анализируемых произведений является их контекстуальный статус. Так, например, ключевые символы Көксерек и White Fang выступают в функции названий произведений, а это является наиболее важным примером их акцентирования, следовательно, согласно нашей классификации, данные образы могут характеризоваться как символы-заглавия. Статус символа волчица Акбара в произведении Ч.Т. Айтматова определяется как символ-персонаж, так как данный образ не выносится в название произведения, однако его акцентирование в тексте представлено другими не менее важными лингвостилистическими средствами.

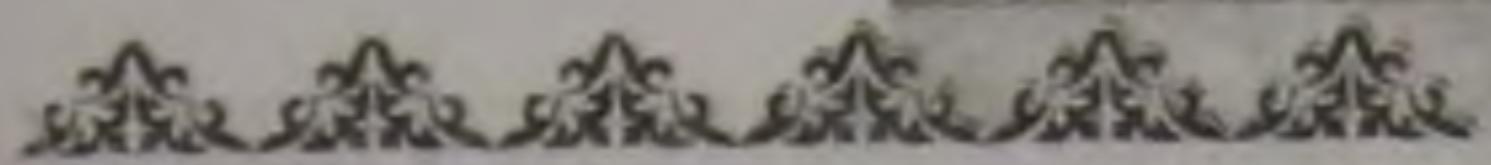
В отношении дифференциации символов на индивидуально-авторские и универсальные следует подчеркнуть одно весьма важное обстоятельство, выявленное в ходе проведенного анализа,





согласно которому представляется возможным выделение дополнительной разновидности символа – контекстуальный символ. Данная разновидность символа является интерпретированным индивидуально-авторским вариантом универсального символа. В отличие от индивидуально-авторского символа, который не закреплен в лингвокультурной общности и окказионально создается и функционирует в рамках художественного текста, контекстуальный символ в основе своего формирования имеет определенный источник – универсальный символ-архетип, который намеренно вводится в художественный текст и подвергается авторской интерпретации, в результате которой происходит расширение семантики символа и выделение его дополнительных, обусловленных контекстом концептуальных смыслов. В соответствии с этим положением символы Көксерек, Акбара, White Fang определяются нами как контекстуальные символы, основой формирования которых служит общий универсальный зоосимвол (символ-архетип) «волк». Однако следует учесть тот факт, что символ White Fang представляет собой синтезированный тип символа, т.е. и, соответственно, вбирает в свое содержание значения двух исходных зоосимволов: «волк» и «собака». Символика волка проявляется в его сильном характере и действиях, а символика собаки в ее способности жить в человеческой среде и верности хозяину.

В отношении амбивалентности символа, т.е. способности транслировать положительные и отрицательные значения, необходимо подчеркнуть то, что в англо-американской культуре волк символизирует преимущественно отрицательные качества. Но, несмотря на это, в повести Дж. Лондона символ White Fang транслирует положительные смыслы. Такая природа символа, на наш взгляд, объясняется тем, что значение зоосимвола «собака» накладывается на семантику зоосимвола «волк» и тем самым происходит синтез качеств хищника и домашнего животного. Этот факт принципиально отличает символ White Fang от символа Көксерек, в смысловой природе которого выделяются как положительный, так и отрицательный аспекты, что может вызывать определенные разногласия, причиной которым, по всей видимости, служат особенности мировоззрения, менталитета, принадлежность или приверженность к той или иной культуре.

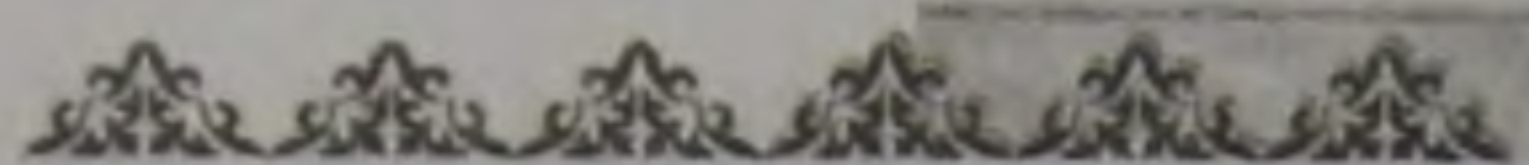


Как уже отмечалось в ходе лингвокогнитивного анализа, в целом наблюдаются несоответствия в природе значения символов, в частности зоосимвола волк у многих народов мира. Эти несоответствия подтверждают наличие национально-культурной специфики у большинства символов. Так, например, в определении значений символа волк у тюркских народов основная роль отводится использованию легенды о том, что волчица является праматерью всех тюрков. Такой подход в значительной степени объясняет положительный аспект символов Көксерек и волчица Акбара.

Особенности когнитивного стиля адресанта прежде всего раскрываются в ходе рассмотрения фактора акцентирования символа. Отсюда вытекают специфические для каждого национального языка и автора, пишущего на этом языке, ключевые признаки. Так, акцентирование символа Көксерек в тексте одноименной повести М.О. Ауэзова представлено стилистическими приемами и различными пейоративными лексическими единицами, которые в значительной степени раскрывают негативный аспект значения символа. Особо следует отметить графические акцентуаторы символа, использование которых в произведении М.О. Ауэзова в отличие от акцентирования символа в англоязычном и русскоязычном художественном тексте, носит весьма специфический индивидуально-авторский характер, заключающийся в одновременном введении в конец предложений сразу трех видов средств пунктуации (вопросительный знак, восклицательный знак, многоточие).

В тексте романа Ч.Т. Айтматова «Плаха» акцентирование символа волчица Акбара также включает широкий спектр различных акцентуаторов, среди которых, безусловно, первостепенное место занимают имя волчицы и лексические средства, характеризующие ключевую особенность ее художественного портрета – синий цвет глаз, что является принципиально важным признаком (цветосимволом) символа-персонажа, дающим возможность для обоснования выбора определенных структур знания. Не менее важными акцентуаторами символа являются высокочастотное использование лексических единиц, подчеркивающих позицию лидерства волчицы, а также стилистические приемы и графические средства.

Средства акцентирования символов в англоязычном художественном тексте, в частности в произведении Дж. Лондона



«White Fang», охватывают целый ряд разноуровневых акцентуаторов. Среди них особо выделяются стилистические приемы метафоры, эпитета, повтора, а также эмфатические выделительные конструкции, генитивные словосочетания, графические средства, применение слова-символа в названии произведения и его отдельных глав.

Ключевые компоненты когнитивной структуры символа, рассмотренные в ходе описания фактора концептуализации, выражены контекстуальными и общеязыковыми данными, которые соответственно раскрывают как индивидуально-авторские, так и языковые особенности репрезентации исходного слова, функционирующего в роли символа. На основе рассмотрения характеристик контекстуальных символов Көксерек, волчица Акбара, White Fang представляется возможным выделение концептуальных смыслов их ключевых составных компонентов.

Таблица 3.1

Составляющие	Көксерек	Волчица Акбара	White Fang
клыки	күш, ажал, шабуыл, қорғаныс	борьба, охота, защита, оружие	strength, exceptional case (white), gleam
глаза	ашу, от, туысы жат	чудо, мудрость, гнев, сила, таинственность,	curiosity, vigilance
вой	еркіндік, аштық, ашу	горе, одиночество, ярость, боль души печаль, утрата	instinct, mourning

Итак, активизация контекстуальных структур знания позволила нам репрезентировать общую концептуальную схему ключевых составляющих интерпретированных индивидуально-авторских вариантов хищника «волк» как символа. В целом символы, функционируя в текстах различных языков, не исключают, а взаимодополняют друг друга, для их интерпретации привлекаются дополнительные языковые и внеязыковые структуры представления знаний и соответствующие им базовые единицы. Этот факт позволяет нам заключить, что в когнитивной структуре символа, в декодировании его общей функционально-смысловой природы, проявляется «принцип лингвистической дополненности» [Брутян 1969].

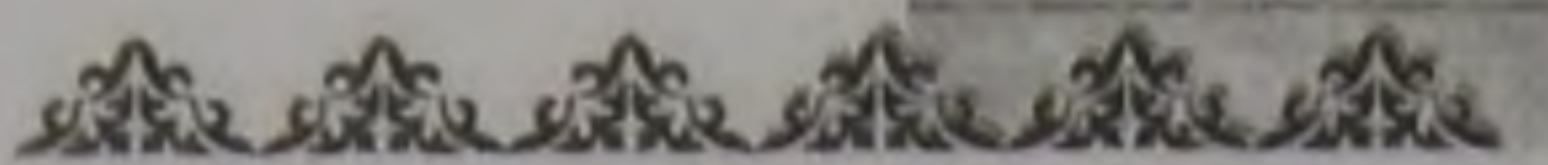
Выявленные концепты и составляющие их лексико-семантические единицы наглядно отражают позитивный и негативный аспекты смысловой природы символов. Символы волчица Акбара и White Fang отличаются высокой степенью гиперболизации и мистификации, а это играет немаловажную роль в выделении в их смысловой структуре только позитивных значений. Символ Көксерек транслирует как отрицательные, так и положительные концептуальные смыслы, а этот факт наглядно подтверждает одно из специфических признаков символа – амбивалентность.

Таким образом, репрезентация символа-архетипа Бөрі/Волк/Wolf в художественном тексте казахского, русского и английского языков имеет как сходства, так и различия. В целом символам характерны одинаковые стилистические функции в тексте, но в то же время они отличаются в отношении их текстовой презентации, природы значения, особенностей восприятия, универсальных признаков и лингвокультурной специфики. Универсальные и контекстуальные признаки символов, а также языковые средства их выражения тесно взаимосвязаны между собой. Ключевые признаки символов проявляются не только в содержании, но и в форме выражения, что обнаруживается прежде всего при исследовании функционирования этих явлений в художественной речи.

\*\*\*

Подводя итоги заключительной главе исследования, необходимо отметить, что лингвокогнитивное исследование символа на материале художественного (прозаического) текста казахского, русского, английского языков позволяет выявить следующие ключевые положения:

- символ – это комплексный и интегрированный пласт языковых и внеязыковых структур знания;
- выделение символа в художественном тексте предусматривает обязательное рассмотрение лингвостилистических особенностей его функционирования, что способствует подтверждению собственно речевых (контекстуальных) условий его презентации;
- выделение символа в значительной степени определяется фактором частотности употребления исходных лексических



единиц, которые являются средствами его языкового обозначения в тексте;

– смысловое выделение символа обеспечивается за счет его акцентирования различными семантико-стилистическими средствами, которые определяют индивидуально-авторский текстовой потенциал презентации символа;

– графические средства, как дополнительные стилистические акцентуаторы символа, занимают принципиально важное место в эксплицировании особенностей текстового оформления предложений, в которых отчетливо представлен тот или иной признак символа, что позволяет говорить об определенной роли визуальной стороны восприятия символа;

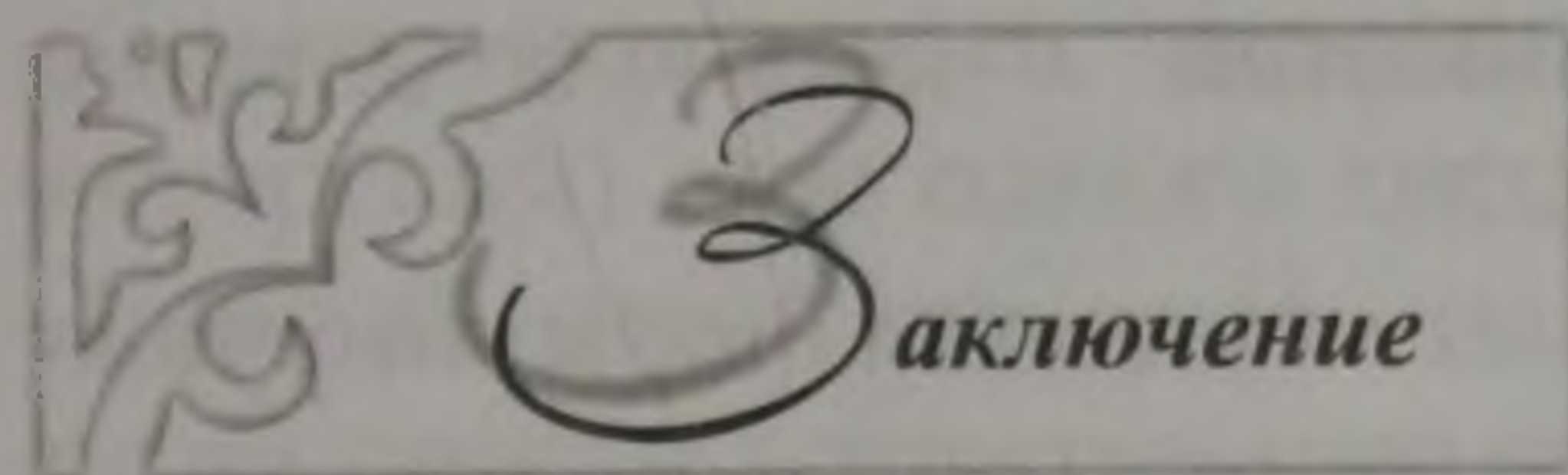
– активизация структур знания подтверждает исключительную важность текстовой категории интертекстуальности как одного из ключевых условий адекватного декодирования символа и последующего комментирования его информативных данных;

– выделение символа в художественном тексте и определение его концептуальных смыслов во многом объясняется наличием в его основе формирования универсального или национально-специфического исходного образа;

– индивидуально-авторский и контекстуальный символы предусматривают тщательное рассмотрение конвенциональных элементов картины мира художественного произведения и их последующую корреляцию с фактами окружающей действительности;

– структура универсального символа в результате интерпретированной презентации в тексте может дополняться и разрастаться различными смыслами, которые в совокупности приводят к выделению дополнительных обусловленных текстом базовых концептов.

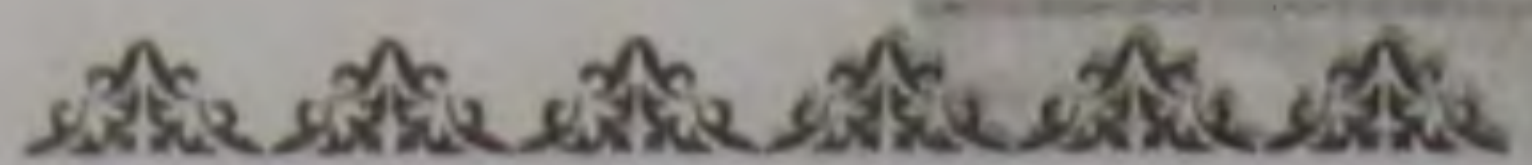
Таким образом, примеры текстовой презентации символов, основные активизированные структуры знания и концептуальные смыслы, выявленные в результате комплексного лингвокогнитивного анализа на материале казахского, русского, английского языков, наглядно демонстрируют и подтверждают наличие языковой и речевой общности символов и их индивидуально-авторских особенностей функционирования, их межъязыковую взаимосвязанность и взаимодополняемость.



Исследование символа в системе языка и речи в отличие от многих других лингвистических проблем является одной из недостаточно разработанных областей в истории современного языкознания. Основной причиной этому, безусловно, служит чрезвычайная сложность и многогранность понятия «символ», что позволяет говорить о полиаспектности и расплывчатости границ его научного исследования.

Множество предложенных трактовок термина «символ» главным образом учитывает тесное взаимодействие внеязыковых и собственно языковых данных в раскрытии его структурно-семантических и функциональных особенностей, а это, в свою очередь, является ключевым и принципиально важным условием его правильного восприятия и декодирования основных значений. В связи с этим символ, в широком смысле, можно характеризовать как универсальное для всех языков комплексное явление, которое синтезирует большой пласт различных информативных данных.

Лингвистическое исследование символа приобретает особое значение в процессе его рассмотрения в художественном тексте. В связи с этим, использованный в работе комплексный метод лингвокогнитивного анализа символа позволил выявить ключевые особенности его структурной организации и контекстуального функционирования. Предложенные в работе ключевые факторы (фактор рекуррентности, фактор акцентирования, фактор репрезентации структур знания, фактор концептуализации), каждый из которых представляет собой отдельную ступень поэтапного процесса лингвокогнитивного анализа символа, способствовали эффективному и достаточно полному выявлению



его комплексной природы, а главное, позволили наиболее детально выявить связь между лингвистическими и экстралингвистическими свойствами символа. В целом лингвокогнитивный анализ символа в художественном тексте представляет собой интегрированное рассмотрение его когнитивно-семантических компонентов и когнитивно-стилистических особенностей контекстуального функционирования.

Основные выводы по результатам исследования формулируются следующим образом:

1. Символ, репрезентированный в художественном тексте, представляет собой совокупность структур знания, которые в зависимости от особенностей когнитивного стиля автора либо эксплицитно выражены посредством прямых и косвенных речевых указаний, либо закодированы, т.е. репрезентированы в имплицитной форме. Наиболее полное, декодирование концептуальных смыслов символа и определение когнитивно-стилистических характеристик его речевой репрезентации обеспечивается на основе когнитивной обработки определенного фонда структур представления знаний и выявления различных средств его выдвижения в художественном тексте. Интерпретация символа, предполагающая глубокое толкование компонентов его сложного смыслового содержания, всецело определяется уровнем творческой компетенции адресата, что, в свою очередь, обусловлено интеллектуальным потенциалом индивида в целом и активизацией большого фонда структур знания в его «культурной памяти».

2. В лингвокогнитивной природе символа существенная роль отводится таким выявленным ключевым признакам, как многозначность, конвенциональность, поликонцептуальность, мотивированность, образность, архетипичность, амбивалентность, универсальная и национально-культурная специфика, общеязыковая и контекстуальная обусловленность концептуальных смыслов, интегрированный характер структур знания. Все эти признаки символа свидетельствуют о сложности и многогранности его когнитивно-семантической структуры и отчетливо эксплицируются в процессе применения комплексного метода лингвокогнитивного анализа.

3. В работе на основе применения принципа междисциплинарности предложена следующая комплексная

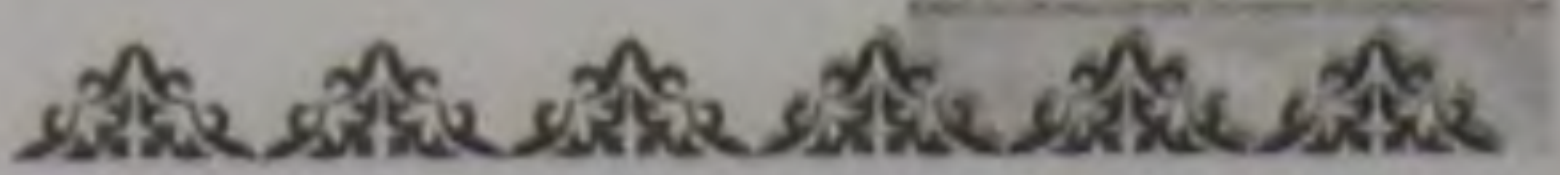
классификация символов в художественном тексте, охватывающая единицы разных уровней: символ-персонаж, символ-деталь, символ-слово, символ-стилистический прием, символ-заглавие.

4. Одним из итогов лингвокогнитивного исследования символа в художественном тексте является выделение (наряду с общепризнанными типами – традиционный и индивидуально-авторский) еще одного типа символа – контекстуальный символ. Данный тип символа наиболее ярко и широко отражает особенности когнитивного стиля автора и когнитивного принципа распределения информации в плане творческого переосмысления мирового и национально-культурного опыта относительно генерирования смысловой природы универсального символа и его последующей речевой репрезентации в художественном тексте. В связи с этим в ходе анализа контекстуального символа особый акцент делается на конкретный выбор структур знания (старая и новая информация), что необходимо для адекватного выделения его концептуальных смыслов.

5. Результаты проведенного анализа показывают, что функционирование различных типов символов в художественном тексте свидетельствует о том, что языки взаимодополняют друг друга. Это является ярким примером проявления принципа дополнительности. В языке, при этом: формируется определенная общелингвистическая картина символа, обусловленная интеграцией межкультурных и этнокультурных данных.

6. Когнитивно-стилистические особенности текстовой презентации символов, структуры знания и концептуальные смыслы, выявленные в результате комплексного лингвокогнитивного анализа на материале казахского, русского и английского языков, подтверждают языковую общность символов и, вместе с тем, особенности их индивидуально-авторской контекстуальной интерпретации. Полученные результаты позволяют определить специфику двух основных сторон комплексного исследования символа в художественном тексте: собственно языковой потенциал, обеспечивающий речевую презентацию символа в тексте, и особенности когнитивного стиля адресанта и когнитивного принципа распределения информации на основе переработки большого фонда фактических данных (языковых и внеязыковых структур знания).

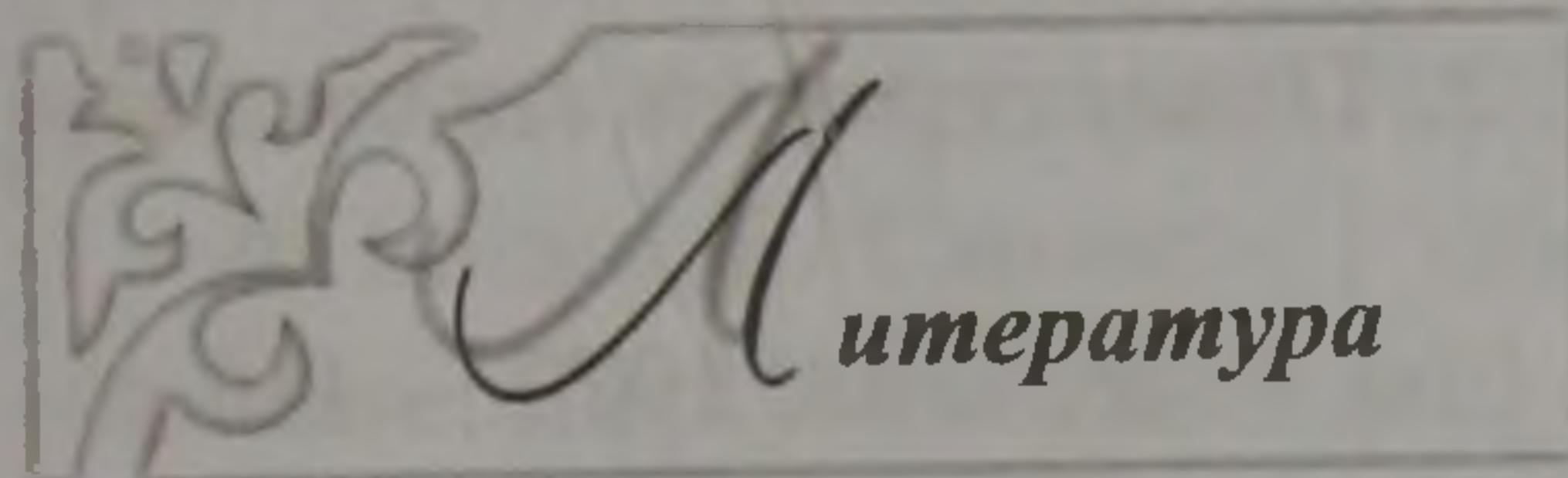




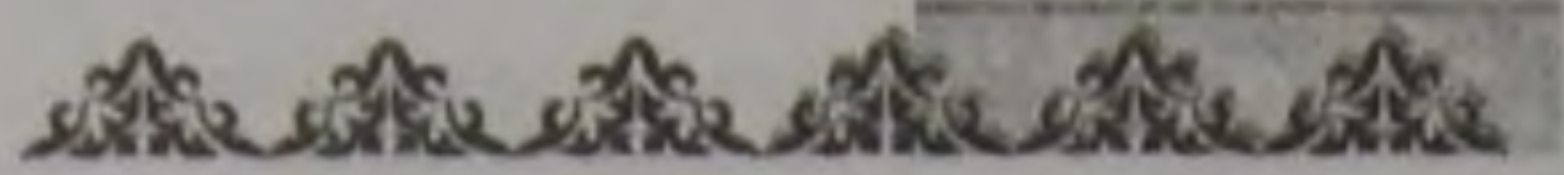
7. В процессе анализа художественных текстов разносистемных языков также обнаруживаются особенности символов в отношении их универсального (межкультурного) и национально-культурного характера. Почти в каждом типе символа, функционирующего в художественном тексте, в той или иной степени могут быть заложены универсальные, национально-культурные и индивидуально-авторские характеристики.

Лингвокогнитивное исследование символа в художественном тексте позволяет глубоко и всесторонне раскрыть лингвистические, экстралингвистические и ментальные особенности его формирования и функционирования. Внедрение лингвокогнитивных положений в исследование символа обуславливает его рассмотрение в качестве концептуальной структуры и исходя из этого дает возможность определения его сложной когнитивной сущности.

В целом рассмотрение символа в свете положений когнитивной лингвистики (когнитивной семантики и когнитивной стилистики) открывает перспективы для дальнейшего изучения комплексной лингвистической природы символа и других когнитивно значимых семантико-стилистических явлений языка и речи. Комплексная методика лингвокогнитивного анализа символа, предложенная в исследовании, материалы и полученные результаты могут быть использованы в научно-исследовательских работах, посвященных рассмотрению вопросов когнитивной семантики, когнитивной стилистики, лингвоконцептологии, процессов концептуализации и категоризации.



1. Абдуллин А. Р. Культура и символ. – Уфа: Изд. Гилем, 1997. – 158 с.
2. Аверинцев С.С. Символ // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 564.
3. Азнаурова Э.С. Очерки по стилистике слова. – Ташкент: Фан, 1973. – 405 с.
4. Азнаурова Э.С. Прагматика художественного слова. – Ташкент: Фан, 1988. – 119 с.
5. Айтматов Ч.Т. Плаха: Романы. – Нукус: Каракалпакстан, 1988. – 608 с.
6. Англо-русский фразеологический словарь / сост. Кунин А.В. – М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1955. – 1456 с.
7. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
8. Аронұлы Сүйінбай Шығармалары. Толғаулар, сын-сықақ, өлеңдер, айтыстар. – Алматы: Жазушы, 1990.
9. Артемова О.Г. Использование графических и паралингвистических средств в создании художественного образа персонажа (на материале рассказов Р. Брэдбери) // Язык, коммуникация и социальная среда. Вып. 2. Воронеж: ВГТУ, 2002. – С. 164-177.
10. Арутюнова Н.Д. От образа к знаку // Мышление. Когнитивные науки. Искусственный интеллект. – М.: Центр. совет филос. (методол.) семинаров при Президиуме АН СССР, 1988. – С. 147-162.



11. Аругюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
12. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская речь. – Ленинград: АСАСЕМІА, 1928. – С. 28-44.
13. Ауэзов М.О. (Әуезов М.О.) Жиырма томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Жазушы, 1979. – Т. 2. Повестер мен әңгімелер. – 436 б.
14. Ауэзов М.О. Лихая Година. – М.: Сов. писатель, 1979. – 416 с.
15. Афанасьева Н.А. Авторский символ и его роль в смысловой организации художественного текста (на материале языковой “модели мира” М. Цветаевой) // Принципы и методы исследования в филологии. Конец XX века: Сб. статей научно-метод. семинара “TEXTUS”. – Вып. 6. – СПб. – Ставрополь, 2001. – С. 380-384.
16. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 608 с.
17. Ашурова Д.У. Производное слово в свете коммуникативной теории языка. – Ташкент: Фан, 1991. – 98 с.
18. Ашурова Д.У. Восприятие иноязычного художественного текста // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 1997. – № 1. – 46-50.
19. Ашурова Д.У. Стилистика текста в парадигме когнитивной лингвистики // Филология масалалари. – Ташкент, 2003. – № 1. – С. 41-45.
20. Ашурова Д.У. Новые тенденции в развитии стилистики // Тил ва нутқ систем-сатқ талқинида: Материалы междунар. научно-теор. конф. посвященной памяти доктора филологических наук, профессора Х.А.Арзикулова. – Самарканд: СамГИЯ, 2005. – С. 7-8.
21. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 496 с.
22. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 534 с.
23. Балақаев М., Жанпейісов Е., Томанов М., Манасбаев Б. Қазақ тілінің стилистикасы. – Алматы: Мектеп, 1974. – 192 б.
24. Балақаев М. Қазақ әдеби тілі. – Алматы: Мектеп, 1984. – 186 б.

25. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка: пер. с франц. – М.: Изд-во иностр. литер., 1955. – 416 с.

26. Балли Ш. Французская стилистика: пер. с франц. – М.: Изд-во иностр. литер., 1961. – 394 с.

27. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Постулаты когнитивной семантики // Известия АН, СЛЯ. 1997. Т. 56, – № 1. – С. 11-21.

28. Басин Е. Символ // Энциклопедия Кругосвет. Электронное издание: <http://www.krugosvet.ru/articles/106/1010672/1010672a1.htm>

29. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. – 512 с.

30. Бейтс Э. Интенции, конвенции и символы // Психолингвистика. – М.: Прогресс, 1984. – С. 50-103.

31. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М., 1974. – 448 с.

32. Берестнев Г.И. Познание – символ – культура // Когнитивные исследования языка. Вып. 5. Исследование познавательных процессов в языке. – М., – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2009. – С. 95-105.

33. Бидерман Г. Энциклопедия символов. Пер. с нем. /Общ. ред. и предисл. Свенцицкой И. С. – М.: Республика, 1996. – 335 с.

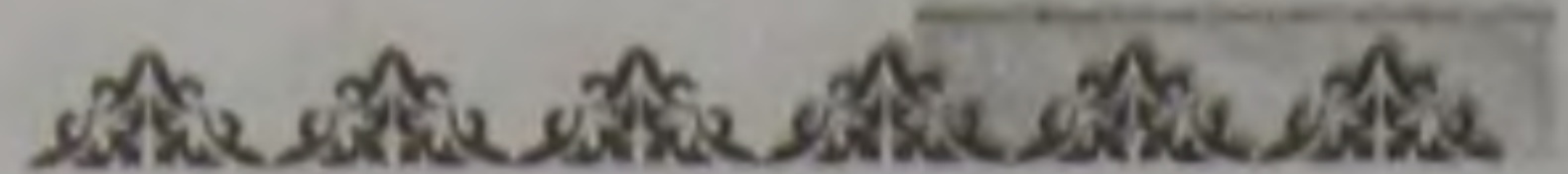
34. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2001. – 123 с.

35. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. – № 1. – С. 18-36.

36. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992. – 312 с.

37. Болотнова Н.С. Об изучении ассоциативно-смысловых полей слов в художественном тексте // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века: Сб. статей в честь профессора С.Г.Ильенко. СПб., 1998. – С. 242-247.

38. Болотнова Н.С. Когнитивное направление в лингвистическом исследовании художественного текста // Поэтическая картина мира: слово и концепт в лирике серебряного века: Материалы VII Всерос. науч.-практ. семинара. – Томск, 2004. С. 7-19.



39. Болотов В.И. Эмоциональность текста в аспектах языковой и неязыковой вариативности (основы эмотивной стилистики текста). – Ташкент: Фан, 1981. – 116 с.
40. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», 2002. – 1536 с.
41. Брутян Г.А. Принцип лингвистической дополнительности // Философские науки. 1969. – № 3. – С. 9-16.
42. Буранов Дж. Сравнительная типология английского и тюркских языков. – М.: Высшая школа, 1983. – 267 с.
43. Бутырин К.М. Проблемы поэтического символа в русском литературоведении (XIX – XX вв.) // Исследования по поэтике и стилистике. – Л.: Наука, 1972. – С. 248-260.
44. Вежбицка А. Из книги «Семантические примитивы» // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 225-252.
45. Вежбицка А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
46. Веселовский А.Н. Собрание сочинений. – Т. I. СПб.: Изд-во Академии Наук, 1913. – 622 с.
47. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Художественная литература, 1940. – С. 125-199.
48. Виноградов В.В. О символике А. Ахматовой // Литературная мысль. 1922. – Вып. 1. – С. 91-138.
49. Виноградов В.В. Поэзия Анны Ахматовой. Стилистические наброски. – Л.: Изд-во фонетического ин-та практ. изучения языков. 1925. – 165 с.
50. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.
51. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. – М.: Высшая школа, 1981. – 320 с.
52. Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове)/ Под. ред. Г. А. Золотовой. – 4-е изд. – М.: Русский язык, 2001. – 720 с.
53. Воркачев С.Г. Концепт счастья: понятийный и образный компоненты // Известия АН, СЛЯ. 2001а. Т. 60. – № 6. – С. 47-58.

54. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001б. – № 1. – С. 64-72.

55. Воркачев С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. – Воронеж, 2002. – С. 79-95. <http://tpl1999.narod.ru/WEBTPL2002/VORKACHEVTPL2002.HTMC>.

56. Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок. – М., 1988.

57. Гак В.Г. Беседы о французском слове. – М.: Международные отношения, 1966.

58. Гальперин И.Р. Проблемы лингвостилистики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX. Лингвостилистика. – М.: Прогресс, 1980. – С. 5-34.

59. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.

60. Голубина К.В. Когнитивные основания эпитета в художественном тексте: Автореф. дис. ... к-та. филол. наук. – М., 1998.

61. Грузберг Л.А. Концепт // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 181-184.

62. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – М.: Наука, 1967. – 504 с.

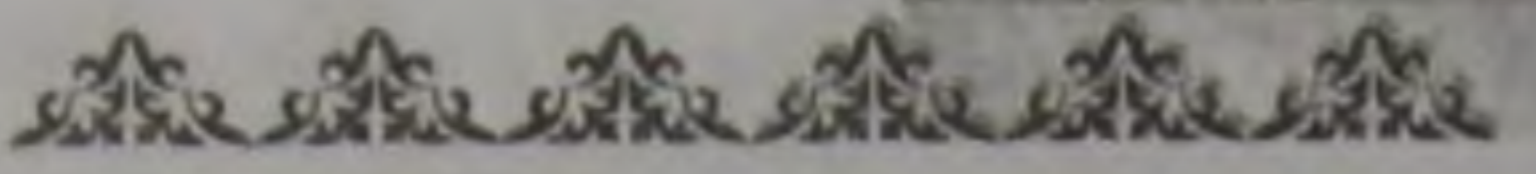
63. Голсуорси Джон. Сага о Форсайтах (пер. с англ.). – Ташкент: Ўқитувчи, 1988. – 304 с.

64. Данилевская Н.В. Лингвостилистический анализ художественного текста. // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 195-204.

65. Данькова Т.Н. Концепт «любовь» и его словесное воплощение в индивидуальном стиле А. Ахматовой. Автореф. дис.... канд. филол. наук. Воронеж, 1999.

66. Джусупов Н.М. Лингвокогнитивный аспект исследования символа в художественном тексте. Автореф. дис. канд. ... филол. наук. – Ташкент, 2006а. – 26 с.

67. Джусупов Н.М. Когнитивный стиль и репрезентация структур знаний в исследовании концептуальной единицы художественного



текста // Международный конгресс по когнитивной лингвистике: Сб. материалов 26-28 сентября 2006 г. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина, 2006б. – С. 457-459.

68. Джусупов Н.М. Когнитивно-стилистические особенности актуализации концепта в англоязычном художественном тексте // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2009. № 7. – С. 29-38.

69. Джусупов Н.М. Когнитивно-стилистический аспект графического выделения слова (на материале англоязычного художественного текста) // Преподавание языка и литературы. – Ташкент, 2010. № 3. – С. 31-40.

70. Дейк Т.А. ван, Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – С. 153-211.

71. Дейк Т.А. ван. Язык, познание, коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 307 с.

72. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. 1994. – № 4. – С. 17-33.

73. Демьянков В.З. Когнитивная семантика // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996а. – С. 73-74.

74. Демьянков В.З., Кубрякова Е.С. Когнитивная лингвистика // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996б. – С. 53-55.

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

76. Джонсон-Лэрд Ф. Процедурная семантика и психология значения // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – С. 234-257.

77. Жюльен Н. Словарь символов / Пер. с франц. – Челябинск: Изд-во "Урал Л.Т.Д.", 1999. – 498 с.

78. Залевская А.А. Психолингвистический подход к проблеме концепта // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2001. – С. 36-44.

79. Зубкова Л.Г. Язык как форма. Теория и история языкознания. – М.: Изд-во РУДН, 1999. – 237 с.

80. Иванова Т.Б. Акцентуаторы // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2003а. – С. 15.

81. Иванова Т.Б. Категория акцентности (функциональная семантико-стилистическая категория) // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2003б. – С. 120-126.

82. Иващенко Е.В. Концепт роза в поэтическом творчестве В.А. Жуковского // Принципы и методы исследования в филологии. Конец XX века: Сб. статей научно-метод. семинара "TEXTUS". – Вып. 6. – СПб. – Ставрополь, 2001. – С. 370-374.

83. Кажигалиева Г.А. Культурологический аспект в работе над художественным текстом. – Алматы: Айкос, 2000. – 249 с.

84. Қазақ тілінің сөздігі / Жалпы ред. басқарған Т. Жанұзақов. – Алматы: Дайк-Пресс, 1999. – 776 б.

85. Казахский мифологический словарь (от А до Я). Электронное издание: <http://www.myths.freenet.kz>.

86. Кайдар А.Т. Тысяча метких и образных выражений: (казахско-русский фразеологический словарь с этнолингвистическими пояснениями). – Астана: Білге, 2003. – 368 с.

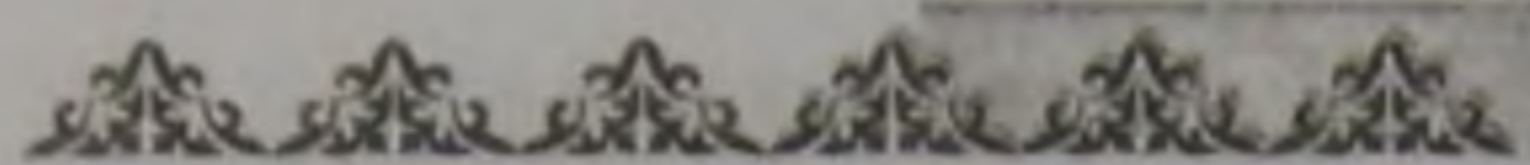
87. Кайдар А.Т. (Қайдар Ә.Т.) Халық даналығы (қазақ мақал-мәтелдерінің түсіндірме сөздігі және зерттеу). – Алматы: Тоганай Т, 2004. – 560 б.

88. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурыньй концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики.. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 2001. – С. 75-80.

89. Караулов Ю.Н. Структура лексико-семантического поля // Филологические науки. 1972. – № 1. – С. 57-67.

90. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 263 с.





91. Кеңесбаев І.К. Қазақ тілінің фразеологиялық сөздігі. – Алматы: Ғылым, 1977. – 712 б.

92. Кляшторный С.Г., Султанов Т.И. Казахстан. Летопись трех тысячелетий. – Алма-Ата: Рауан, 1992. – 380 с.

93. Колесов В.В. Концепт культуры: образ, понятие, символ. // Вестник С.-Пб. Университета. Сер. 2. История; языкознание, литературоведение. 1992. Вып. 3. – № 16. – С. 31-37.

94. Колосова В.Б. Лексика и символика народной ботаники восточных славян (на общеславянском фоне). Дис.... канд. филол. наук. – М., 2003. – 181 с.

95. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 108 с.

96. Копалинский В. Словарь символов. – Калининград: ФГУИПП «Янтарный сказ», 2002. – 267 с.

97. Коралова А.Л. Семантическая природа образных средств в современном английском языке. АКД. – М.: МГПИИЯ, 1975. – 30 с.

98. Красикова Е.В. Типология контекстов литературно-художественных символов // Русский язык: исторические судьбы и современность: Материалы II Междунар. конгресса исследователей русского языка М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2004. <http://www.philol.msu.ru/~rlc2004/ru/abstracts/?id=24&type=rar>

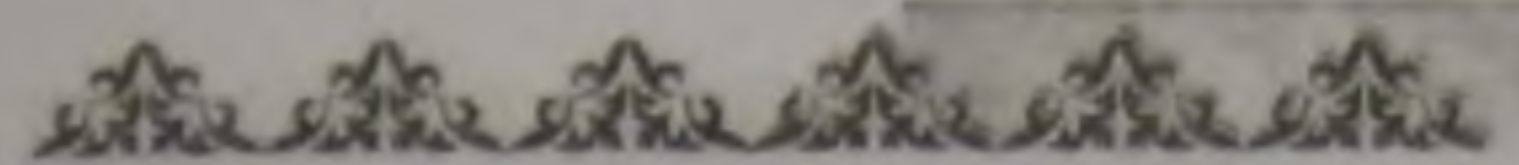
99. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? – М.: Гнозис, 2003. – 375 с.

100. Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – 245 с.

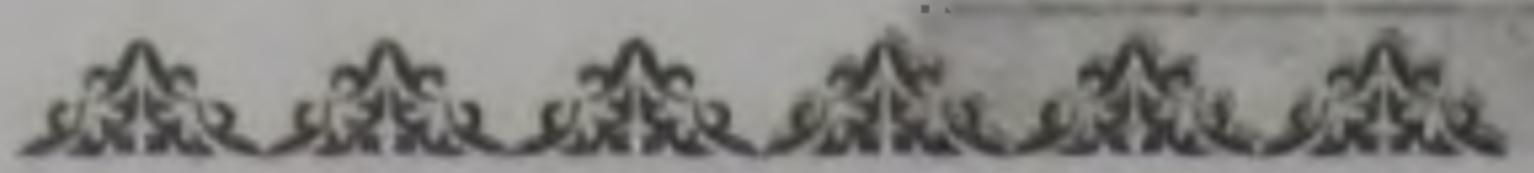
101. Кубрякова Е.С. Об одном фрагменте концептуального анализа слова память // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С. 85-91.

102. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука // Вопросы языкознания. 1994. – № 4. – С. 34-47.

103. Кубрякова Е.С. Инференция // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996а. – С. 33-35.



104. Кубрякова Е.С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996б. – С. 90-93.
105. Кубрякова Е.С. Концептуализация // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996в. – С. 93-94.
106. Кубрякова Е.С. Семантика в когнитивной лингвистике (о концепте контейнера и формы объективизации) // Известия АН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 5-6. – С. 3-12.
107. Кубрякова Е.С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004а. – № 1. – С. 6-17.
108. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М.: Языки славянской культуры, 2004б. – 560 с.
109. Кузнецов А.М. Поле // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 380-381.
110. Купина Н.А. Лингвистический анализ художественного текста. – М.: Просвещение, 1980.
111. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
112. Кэрлот Х. Э. Словарь символов. – М.: РЕ - book, 1994.–608 с.
113. Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. – М.: Прогресс, 1988. – С. 12-51.
114. Лакофф Дж. Когнитивная семантика // Язык и интеллект. – М.: Прогресс, 1996. – С. 143-185.
115. Литературный энциклопедический словарь / Под. общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
116. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия АН. Серия языка и литературы. 1993. – № 1. – С. 3-9.
117. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.



118. Лосев А.Ф. Знак, символ, миф. – М.: Изд-во Московского университета, 1982. – 480 с.

119. Лосев А.Ф. Проблемы художественного стиля. – Киев, 1994.

120. Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Труды по знаковым системам. 1969. Вып. 236. – № 4. – С. 460-477.

121. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Избранные статьи. Т. I. – Таллин, 1992. – С. 191-199.

122. Лузина Л.Г. Введение. Категория стиля и проблемы стилистики в современном языкознании // Проблемы современной стилистики. – М., 1989. – С. 6-7.

123. Лузина Л.Г. Распределение информации в тексте: когнитивный и прагмастилистический аспекты. – М.: ИНИОН РАН, 1996а.

124. Лузина Л.Г. Выдвижение // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996б. – С. 21-22.

125. Лузина Л.Г. Информация // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996в. – С. 35-37.

126. Лузина Л.Г. Когнитивные принципы // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996г. – С. 78-79.

127. Лузина Л.Г. Когнитивный стиль // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996д. – С. 79-81.

128. Лузина Л.Г. Фигура – фон // Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996е. – С. 185-186.

129. Лузина Л.Г. Основные направления развития современной стилистики // Лингвистические исследования в конце XX в.: Сб. обзоров. – М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 205-214.

130. Макеева М.Н., Целенко Л.П. Оказиональный символ как смыслообразующая единица текстопостроения. *Hermeneutics in Russia*. V. 1. 1998. <http://university.tversu.ru/>.

131. Маковский М.М. Язык – миф – культура. Символы жизни и жизнь символов // Вопросы языкознания. 1997. – № 1. – С. 73-95.

132. Маковский М.М. Метаморфозы слова (табуирующие маркеры в индоевропейских языках) // Вопросы языкознания. 1998. – № 4. – С. 151-179.

133. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1999.

134. Маслова В.А. Лингвокультурология. – М.: Академия, 2004а. – 208 с.

135. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. – Минск: ТетраСистемс, 2004б. – 256 с.

136. Маслова В.А. Homo lingualis в культуре: Монография. – М.: Гнозис, 2007. – 320 с.

137. Матезиус В. Язык и стиль: Пер. с чеш. // Пражский лингвистический кружок. – М.: Прогресс, 1967. – С. 444-523.

138. Миллер Дж. А. Образы и модели, уподобления и метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 236-283.

139. Минский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979. – 151 с.

140. Мирза-Ахмедова П.М. Национальная эпическая традиция в творчестве Чингиза Айтматова. – Ташкент: Фан, 1980. – 90 с.

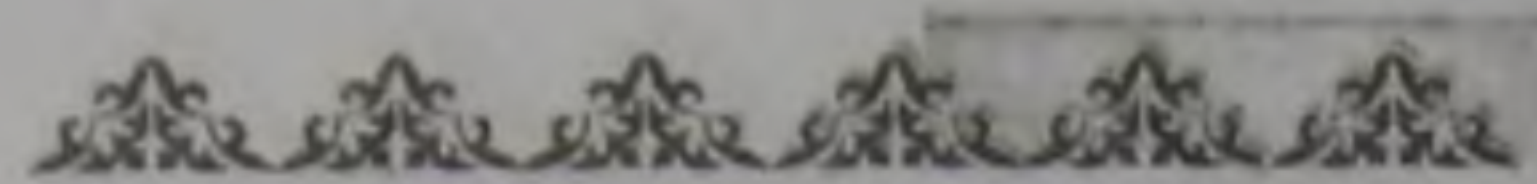
141. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – 672 с.

142. Мокиенко В. М., Никитина Т.Г. Большой словарь русского жаргона – СПб.: Норинт, 2001. – 720 с.

143. Молчанова Г.Г. Семантика художественного текста. – Ташкент: Фан, 1988. – 162 с.

144. Молчанова Г.Г. Когнитивная стилистика и стилистическая типология // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2001. № 3. – С. 60-71.

145. Молчанова Г.Г. Английский как неродной: текст, стиль, культура, коммуникация. – М.: Олма Медиа Групп, 2007. – 384 с.



146. Москвин В.П. Стилистика русского языка. Теоретический курс. Изд. 4-е, перераб и доп. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 630 с.

147. Мукаржовский З. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. – М.: Прогресс, 1967. – С. 406-431.

148. Мусаев К. Лексико-фразеологические вопросы художественного перевода. – Ташкент: Ўқитувчи, 1980. – 192 с.

149. Навоий А. Лисонут-тайр. – Тошкент: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1991. – 464 б.

150. Никитин М.В. Развернутые тезисы о концептах // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. – № 1. – С. 53-64.

151. Никитина С.Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С. 117-123.

152. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.

153. Ольшанский И.Г. Когнитивные аспекты семантики и лексической полисемии // Лексикон человека и речевая деятельность. Вып. 378. – М., 1991. – С. 4-15.

154. Орлова О.В. Когнитивно-стилистический анализ текстовых концептов в контексте современных лингвоконцептологических исследований // Вестник Томского государственного университета. № 326. 2009. – С. 34-37.

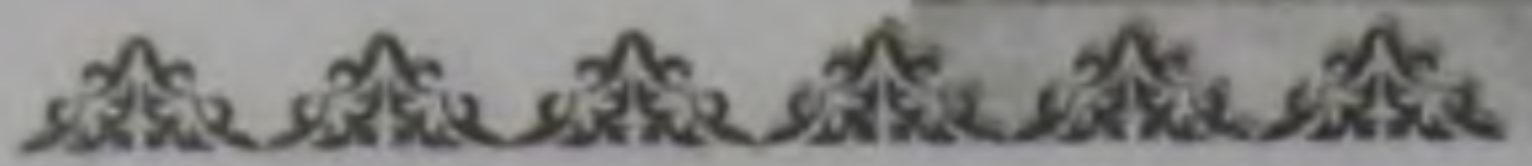
155. Павиленис Р.И. Проблема смысла. – М.: Мысль, 1983. – 286 с.

156. Петров В.В., Герасимов В.И. На пути к когнитивной модели языка // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. – М.: Прогресс, 1988. – С. 5-11.

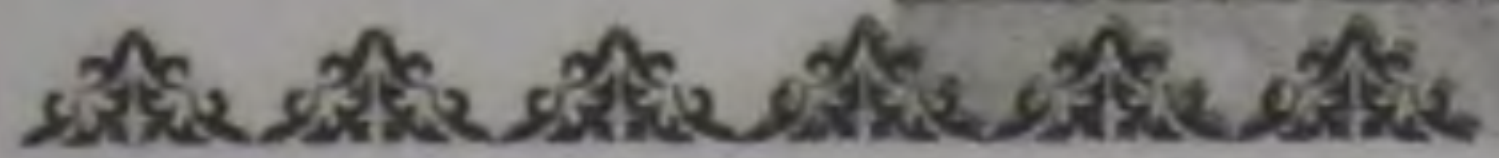
157. Петровский В.В. О ключевых словах в художественной прозе // Русская речь. – 1973. – № 5. – С. 54-57.

158. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков / Пер. с англ. В.В.Кирющенко, М.В. Колопотина, послесловие В.Ю. Сухачева. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.

159. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. – М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. – 314 с.
160. Потебня А.А. Из записок по теории словесности: Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое. – Харьков, 1905. – 652 с.
161. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
162. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. – М. Междунар. отношения, 1995. – 560 с.
163. Прохоров А.В. Когнитивные основания получения инферентного знания в рекламном дискурсе // Международный конгресс по когнитивной лингвистике: сб. мат-лов. 26-28 сентября 2006 г. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2006. – С. 129-131.
164. Рахилина Е.В. О тенденциях в развитии когнитивной семантики // Известия АН. Сер. литературы и языка. 2000. Т. 59. – № 3. – С. 3-15.
165. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б.А.Серебрянников, Е.С. Кубрякова, В.И. Постовалова, В.Н.Телия, А.А. Уфимцева. – М.: Наука, 1988. – 216 с.
166. Русские волшебные сказки. – М.: Сов. Россия, 1988. – 216 с.
167. Сафарян Р.Д. Концептосфера русского языка: Сложности в обучении // Русистика в СНГ: Сборник. – СПб.: Златоуст, 2002. – С. 158-171.
168. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Прогресс, 1993. – 655 с.
169. Сиротина В.А. Характеристическая и символическая функция слова (на материале языка произведений А.М. Горького) // Русский язык в школе. – М.: Просвещение, 1974. – № 6. – С. 68-74.
170. Сквородников А.П. Ключевые слова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 153-157.
171. Сквородников А.П., Копнина Г.А. Образность // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 255-257.
172. Словарь иностранных слов. – М.: Рус. яз., 1989. – 624 с.

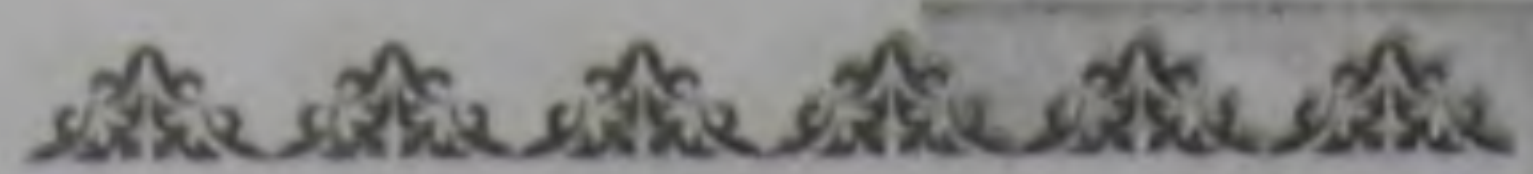


173. Словарь русских пословиц и поговорок / сост. Жуков В.П. – М.: Сов. Энциклопедия, 1967. – 536 с.
174. Словарь синонимов русского языка в двух томах. Т. I-II. – Л.: Наука, 1970.
175. Сороченко Е.Н. Концепт «скука» в художественном тексте (на материале произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.А. Гончарова) // Принципы и методы исследования в филологии. Конец XX века: Сб. статей научно-методического семинара “TEXTUS”. Вып. 6. – СПб. – Ставрополь, 2001. – С. 347-354.
176. Соссюр Ф. де Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – 696 с.
177. Соссюр Ф. де Заметки по общей лингвистике. – М.: Прогресс, 1990. – 280 с.
178. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. – М.: Наука, 1985. – 335 с.
179. Степанов Ю.С. Понятие // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 383-385.
180. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2001. – 990 с.
181. Стернин И.А. Когнитивная интерпретация в лингвокогнитивных исследованиях // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. – № 1. – С. 65-69.
182. Сухих С.А. Семантическая организация текста и принципы ее анализа // Логико-семантические и прагматические проблемы текста. – Красноярск, 1990. – С. 13-25.
183. Сущинский И.И. О функциях акцентуаторов (на материале немецкого языка) // НДВШ, Филологические науки. 1984. – № 4. – С. 50-56.
184. Тарасова И.А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля // Вестник СамГУ. Языкознание. – Самара: СамГУ, 2004, – №1. <http://www.ssu.samara.ru/~vestnik/gum/2004web1/yaz/200411601.html>.
185. Тахо-Годи А.А. Термин «символ» в древнегреческой литературе // Образ и слово. Вопросы классической филологии, – Вып. VII. – М.: Изд-во Московского университета, 1980. – С. 16-57.



186. Темяникова Э.Б. Когнитивная структура парадокса: (на материале английского языка): Автореф. дис. ... к-та. филол. наук. – М., 1999.
187. Толстик С.А. Семантическое поле “худой” в русском языке: эволюция концепта. Дис. ... канд. филол. наук.–Томск, 2004. – 230 с.
188. Тресиддер Дж. Словарь символов – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 430 с.
189. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – 278 с.
190. Ўзбек тилининг изоҳли луғати: икки томли, 60 000 сўз ва бирикмаси / С.Ф. Ақобиров, Т.А. Алиқулов, С.И. Иброҳимов ва б.; З.М.Маъруфов таҳрири остида. Т. I-II. – М.: Русский язык, 1981.
191. Уфимцева А.А. Знаковые теории языка // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 167-169.
192. Федорова Н.В. Образные структуры художественного текста (на материале метафорических тропов). Дис. ... канд. филол. наук. – Ташкент, 1994. – 167 с.
193. Филлипова С.И. Амбивалентность как лингвистическая категория // Первое произведение как семиологический факт: Сб. статей научно-метод. семинара “Textus”. Вып. II. – СПб. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1997. – С. 137-140.
194. Филлмор Ч.Дж. Об организации семантической информации в словаре // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 14. – М.: Прогресс, 1983. – С. 23-60.
195. Филлмор Ч.Дж. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. – М.: Прогресс, 1988. – С. 52-92.
196. Фомичева Ж.Е. О когнитивно-стилистическом подходе к анализу художественного текста // Международный конгресс по когнитивной лингвистике: Сб. мат-лов 26-28 сентября 2006 г. – Тамбов: Изд-во ТГУ им Г.Р. Державина, 2006.
197. Фразеологический словарь русского языка / Л.А. Войнова, В.П. Жуков, А.И. Молотков, А.И. Федоров. 2-е. изд. – М.: Сов. Энциклопедия, 1968. – 543 с.
198. Фрумкина Р. М. Культурологическая семантика в ракурсе эпистемологии // Известия АН, СЛЯ. Т. 58. 1999. – № 1. – С. 3-10.





199. Харитончик З.А. Способы концептуальной организации знаний в лексике языка // Язык и структуры представления знаний. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – С. 98-123.

200. Харченко В.К. Разграничение оценочности, образности, экспрессии и эмоциональности в семантике слова // Русский язык в школе, № 3. – М.: Просвещение, 1976. – С. 66-71.

201. Хусаинов К.Ш. В.В. Радлов и казахский язык. – Алматы: Изд-во «Наука» Каз. ССР, 1981. – 172 с.

202. Ченки А. Современные когнитивные подходы к семантике: сходства и различия в теориях и целях // Вопросы языкознания. 1996. – № 2. – С. 68-78.

203. Ченки А. Семантика в когнитивной лингвистике // Современная американская лингвистика: фундаментальные направления / Под ред. А.А. Кибрика, И.М. Кобозевой и И.А. Секериной. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 480 с.

204. Чернева Н.П. Семантика и символика числа в национальной картине мира (На материале русской и болгарской идиоматики). Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2003. – 270 с.

205. Шама И.М. Функционирование символа в художественном тексте: сопоставительный и переводческий аспекты (на материале астральной символики «Вечеров на хуторе близ Диканьки» И.В. Гоголя). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Одесса, 1993. – 16 с.

206. Шелестюк Е.В. Семантика художественного образа и символа. Автореф. дисс... канд. фил. наук. – М., 1988. – 25 с.

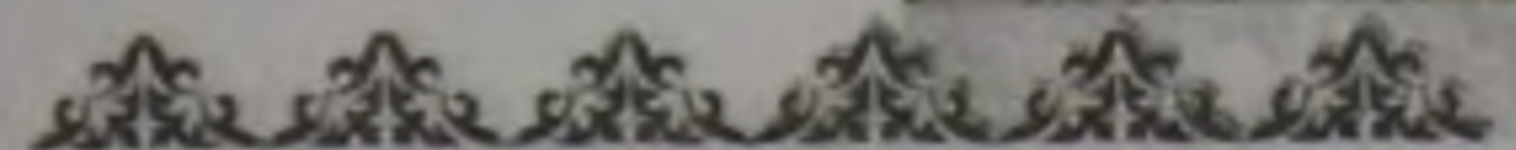
207. Шелестюк Е.В. О лингвистическом исследовании символа // Вопросы языкознания. 1997. – № 4. – С. 125-141.

208. Шенк Р. Обработка концептуальной информации. – М.: Энергия, 1980. – 361 с.

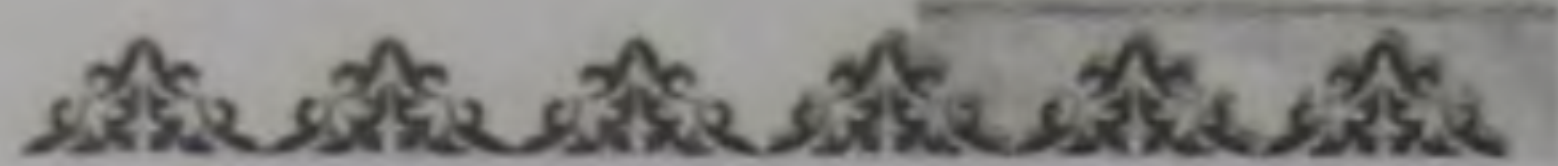
209. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н.А. Истомина. – М.: Изд-во АСТ: Изд-во Астрель, 2003. – 1056 с.

210. Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 252-253.

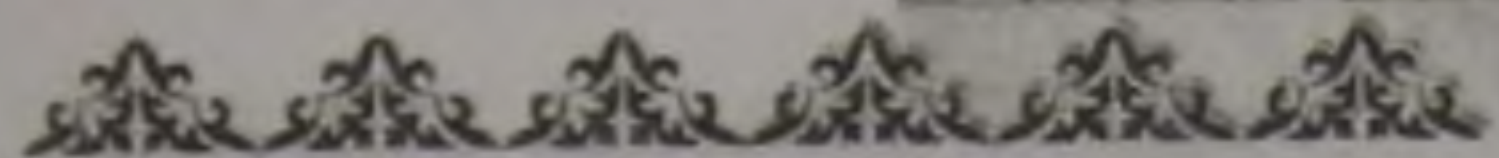
211. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.



212. Allwood J., Gaerdenfors P. Cognitive semantics: Meaning and Cognition. – Amsterdam – Philadelphia: John Benjamin's, 1999.
213. Anderson St.R., Lightfoot D.W. The Language Organ. Linguistics as Cognitive Physiology. Cambridge (Mass.), 2000.
214. Bartmiski J. Definicja kognitywna jako narzedie opisu konotacji // Konotacja. Lublin, 1988.
215. Benist L. Que sais-je? Signe, symbole et mythes. Presses Universitaires de France, 1975. – 128 p.
216. Berlin B., Kay P. Basic colour terms: Their Universality and Evolution. Berkeley; Los Angeles: The University of California. 1969.–178 p.
217. Burke M. Cognitive Stylistics in the Classroom // Style. – 2004. 39.1. P.491-510.
218. Campbell B. Metaphor, Metonymy, and Literalness // General Linguistics. 1969. Vol. 9, # 3, – pp. 149-165.
219. Cassirer E. The philosophy of symbolic forms. Vol. 2. Mythical thought. New Haven/London: Yale University Press. 1970.
220. Chomsky N. Studies on Semantics in Generative Grammar. The Hague – Paris. Mouton, 1975. – 207 p.
221. Emmott C. The experience of reading: Cognition, style, affect and social space S. Csábi and J. Zerkowitz (eds.), Textual Secrets: The Message of the Medium. – Budapest: Eötvös Loránd University, 2002. – P. 29-41.
222. Fauconnier G. Methods and Generalizations // Cognitive linguistics, Foundations, Scope, and Methodology. – Berlin – N.Y., 1999.
223. Freeman M. Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature // Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective / Ed. by Antonio Barcelona. – Berlin; N.Y.: Mouton de Gruyter, 2002. – P. 253-281.
224. Frye N. Symbol // Encyclopaedia of poetry and poetics. – Princeton, 1965.
225. Galperin I.R. Stylistics. – Moscow: Higher School, 1977.–334 p.
226. Galsworthy John. The Forsyte Sague. – Moscow: Prosvesheniy, 1975.
227. Galsworthy John. «The Broken Boot». Электронная версия: <http://www.geocities.com/SoHo/Exhibit4256/INPROZ.html>.
228. Hamilton C. Stylistics or Cognitive Stylistics? // Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise. 2006. №28. – P. 55-65.



229. Jackendoff R. *Semantics and Cognition*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1983. – 283 p.
230. Jackendoff R. *What is a concept? // Frames, fields, and contrasts. New essays in semantics and lexical organization*. – Hillsdale, 1992. – P. 191-209.
231. Labov W. *Denotational structure // Papers from the parasession on the lexicon*. Chicago, 1978. – 220-260 p.
232. Lakoff G. *Women, fire and dangerous things: What categories reveal about the mind*. – Chicago, 1987.
233. Lakoff G. *Cognitive Semantics // Meaning and Mental Representations*. Ed. by U. Eco & others. Bloomington, 1988.
234. Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980.
235. Langacker R. W. *Foundations of cognitive grammar*. Stanford (Cal.), 1987. Vol.1. Theoretical prerequisites. – 516 p.
236. Langacker R. W. *A view of linguistic semantics // Topics in cognitive linguistics / Ed. By Rudzka-Ostin B*. Amsterdam: Philadelphia, 1988. – P. 49-90.
237. Langacker R. W. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. – Berlin – N.Y.: Mouton de Gruyter, 1991.
238. Lee D. *Cognitive Linguistics. An Introduction*. N.Y.: Oxford University Press, 2002. – 223 p.
239. London Jack. *The Call of the Wild, White Fang*. – Moscow: Progress Publishers, 1976. – 285 p.
240. Maupassant Guy de. *Contes et nouvelles choisis*. Moscou: Edition du Progrès, 1974. – 336 p.
241. *Roget's Thesaurus of English Words and Phrases*. Revised, modernized and abridged by Robert A. Dutch, Penguin Books. 1978. – 712 p.
242. Semino E., Culpeper J. *Foreword // Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Semino E. and Culpeper J. (eds.). – Amsterdam: John Benjamins, 2002. – P. IX-XVI.
243. Simpson P. *Stylistics: A Resource Book for Students*. – London: Routledge, 2004.
244. Steen G. *Metaphor in Bob Dylan's 'Hurricane': Genre, Language and Style // Cognitive Stylistics: Language and cognition in text analy-*



sis. Semino E. and Culpeper J. (eds.). – Amsterdam: John Benjamins, 2002. – P. 183-210.

245. Talmy L. Toward a cognitive semantics. Vol. 1 – 2. The MIT Press, 2000.

246. Taylor J.R. Linguistic categorization: Prototypes in Linguistic Theory. – Oxford: Clarendon Press, 1995.

247. The American Heritage Dictionary of the English Language. Ed. By W.Morris. Boston. Massachusetts: Houghton Mifflin Company. 1979. – 1550 p.

248. The Columbia Electronic Encyclopedia. 6th ed. Copyright © 2005, Columbia University Press <http://www.infoplease.com/ce6/sci/A0861984.html>

249. The Oxford English Reference Dictionary, Second edition. Ed. by J.Pearsall and B. Trumble. Oxford University Press. 2001. – 1765 p.

250. The Oxford Russian Dictionary. Edited by Falla P., Oxford – Moscow, 1997. – 735 p.

251. Todorov Tz. Theories of the symbol. Ithaca (N.Y.), 1982.

252. Wales K. A Dictionary of Stylistics. 2nd edition. – London: Longman, 2001.

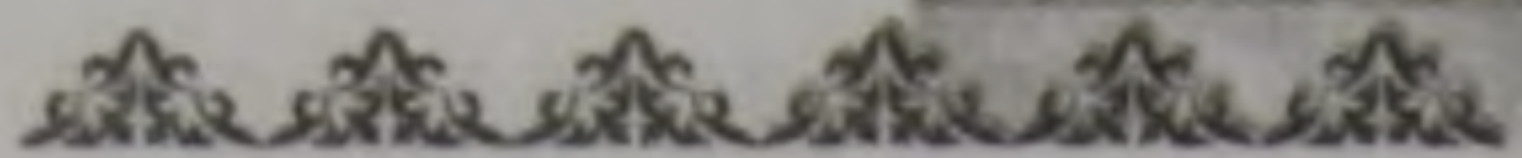
253. Weber J.-J. The Stylistics Reader: from Roman Jakobson to the Present. – London: Arnold, 1996

254. Wierzbicka A. Lexicography and conceptual analysis. – Ann Arbor., 1985. – 368 p.

255. Wierzbicka A. Semantics, culture and cognition. Universal human concepts in culture-specific configurations. – N.Y.: Oxford University Press, 1992.

256. Wunderlich D., Kaufmann I. Lokale Verben und Präpositionen – semantische und konzeptuelle Aspekte // Sprache und Wissen: Studien zur Kognitiven Linguistic. – Opladen, 1990. – S. 223-252.

257. 100 Questions answered // Researched and written by Prail A. – London: Foreign & Commonwealth Office, 2000.



## Когнитивная карта символа «Көксерек»

Көксерек  
қасқыр/бөрі

**Қасқыр.** Словарная дефиниция: ит тұқымдас жыртқыш бөрі; переносные значения: жауыз, жыртқыш; ожет, батыл.

**Көксерек.** Словарная дефиниция: Жас қасқырдың мықты, қайраттысы.

**Көксерек.** Контекстуальная дефиниция: «күшік кезінен адамның қолында бағып өсіріліп, кейінше өзінің жат екенін сезіп, далаға қашып кеткен қасқыр».

**Синонимия**

(табу и эвфемизмы):  
қара құлақ,  
серек құлақ,  
ұлыма, ит-құс.

**Половые и  
возрастные  
признаки:**

арлан,  
көкжал, қаншық,  
күшік, бөлтірік,  
көк шолақ.

**Целое: қасқыр**

(арлан – волк-самец); составные части: ауыз, бас, тұмсық, көз, тіс, құйрық.

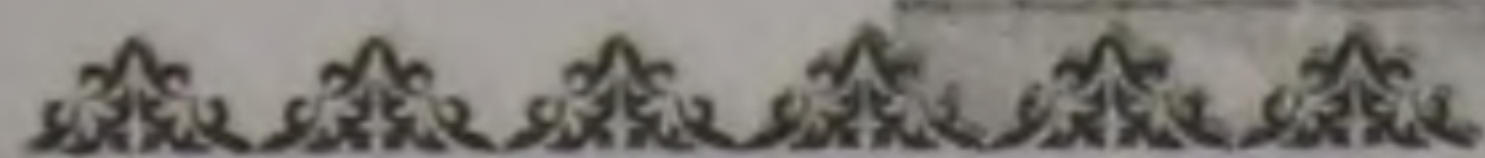
**Локус:** Дала,

Қараадыр,  
ауыл, кезең, ши,  
қарағанды сай  
Қамыс арасы, ін.

**Атрибуты (определения/эпитеты).**

**Пейоративные** – кәпір, қырыс, тағы, ұры, тұқымы жау, жалмауыз, қуарған-ай, татулық жоқ, суық, ашулы, қорқау, қатты долы, жүзіқара, ызалы, ашулы, атышулы; **позитивные** – мықты көкжал, даңқ, атақ ішінде, батыл, топтың жалғыз даусыз басшысы, қайратты.

**Внешние признаки:** глаза – жасыл; ноги – жуан; тело – жуан, тола, семіз, сүйірленген, зіңгіттей, күдірейген жоталы, үлкен, көк; рост – биік; шерсть – қара көк, жылқының жалындай қайратты, қатты; **особенности поведения:** қозының құйрығын иіскелеп жүреді; жүгіріп келмей, құйрығын сөлектетіп, бүкеңдеп қана келеді; қойды үркіте береді; құйрығын артқы екі аяғының арасына тығып алып, аш белі бүгіліп, іші қайта-қайта солқ-солқ етіп ұлып тұр еді; жотасы дүңкиген күдіртұмсығын жерге салып тоқталмай ағызып, Көксерек кетіп бара жатты. қасына сойыл-салым жерге келгенше қашпайды; жота жүні үрпиіп, үдірейіп тұрып алады; көзінің астымен жалт-жалт қарап жатушы еді; Торуға мезгіл таңдамайды; ауылға жақындап келгенде көзі тұнып, есі шығып кетеді; Ай астында әрлі-берлі сенделіп, көп аяңдап жүрді.

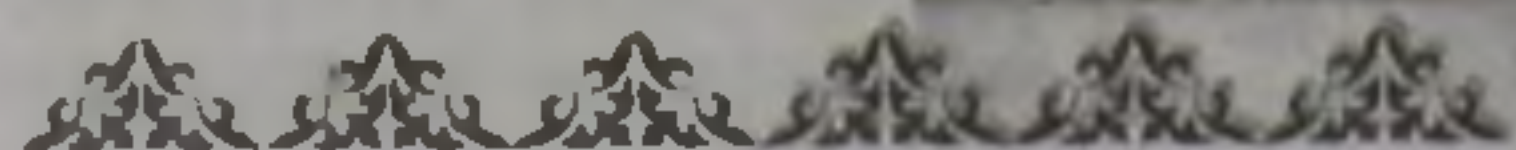
**Внутренние:**

**Нрав:** қатты ойыншы; долылық; жайындық; топ басшысы; ашу, Кісіден қорықпайды; Асырасаң да мал болмайды; түнде даланы жақсы көреді; ешбір уақытта “қыңқ” етіп ауыр-сынған дыбысын шығарған емес; дыбыссыз ғана езуін ыржитады, Кеудесін бермейді, жасымайды; тамаққа өлгенше ашқарак; қасында кісі қадалып тұрса, жаламайды, жемейді; қарны ашып кетсе, өзіне бермеген асты да жеп қояды; ұрлық пен адал астың айырмасы не екенін ұға алмады; Өзі ешкімге ізденіп соқтықпайды; Ит баласына заты қастай жібімейді; Әлі күнге бір рет жадырап ойнап көрген емес; Күшіне бір мардымды жем алмай, қанағат қылмайды; Ырқына көнбеген күшіктерді, жүріске ере алмаған қартаң қаншықтарды кейде бас салып талап та тастайды; бір ауылдың шуын бір ауылдікіне қосып, бықпырт тигендей қылады.

**Действия. Көксерек-агенс. тактические действия:** құтылып шығу; адастырып кету; жортуылға түсу; тіршілік ету; бастырмалатып қуып жету; үйрену (әдіс); ойнау; **действия, выражающие нрав хищника:** қырыстану, жалт-жұлт қарау; қойды үркіту; жалтақтау; жылу; ыржию; **действия, выражающие повадки:** шандату; жер тырнау; иіскелеу; жорту; желге тұмсығын төсу; аңду; “ырр” ету; “гүрр” ету, ұлу; қар борату; жер тарпу; шаң борату; ыңырсу; аунау; сенделу; аяндап жүру; қамыста жату; сескену; ұзап кету; күйлену, иіскелеу; құйрық жағынан бір иіскелеу; тістеу; аунау; қорылдау; секіру; қасқырға жем тасу; бұғу; Қараадырға бет қою; жарысу; жаман құтыру; қашу; тырналау; шаң борату; Қыңсылау; күнбатысқа қарай шырқап салу; **действия, связанные с человеческим фактором:** қамшы тату; таяқ жеу; қойға тию; елді қанқақсату; ауылдың қорасына шабу қыстауларына соқтығу; Қараадырдың елін сап қылу; елді тору; **действия, выражающие физическое развитие животного:** нық семіру, ұлғаю, ержете бастау; жоны шығу, алқымы түсіп семіріп кету; зорайып қатты өсу; өскен сайын сыздану; **силовые (контактные) действия:** соғып жару; алқымынан алу; қапсыра тістеу; жұлқып-жұлқып жіберу; тамағынан қысып буындыру; жұлып соғу; астына жұмарлап басып алу; соғып жару; өлтіру; жұлқып-жұлқып соғу; қабырғаларын кірт-кірт сындырыу; жұлқып бұрап жіберу; алқымға салу; бас салу; тісінің ұшымен қағып жұлып алып; қопарып алу; қылғып салу; жұлып тастау; ұмтылу; таласа-тармаса жесіп алу; тартысу; құлақ шекеден ала түсу; тістерін сақ-сақ еткізу; беттесу; жығып алу; жұлып асау; шабу; аунатып жеп алу, ерегісу; соқтығу; қабу;

**Действия. Көксерек-паиенс: Собаки –** дос көрмеу; маңына жақындатпау; талап тастау; ырылдау, тістеп тартып кету, езгілеу; қауып түсу; зорға құтылу  
**Люди:** мылтық атып қорқыту; айғайды салу; бұған қарсы шабу; көресіні көру; өсек тарату; тызылдату; пышақ салу; тебу; **Мальчик:** асырау;

**Ассоциативно-образный комплекс.** 1) саяқ, адамдық ортада жат тірі жәндік (изгой, чуждое человеческой среде существо); 2) жауыз, батыл жауынгер (жестокий, бесстрашный боец); 3) жабайы ортада (қасқырлар тобында) көшбасы (лидер в родной хищнической среде (волчьей стае)).



**Концепты:** «Жауыздық» - қорқаулық, долылық, қастық (адамдарға), ашу, кек, ыза, дұшпандық, жаулық, тағылық, өшпенділік, мейірімсіздік, тасбауырлық, қаталдық, қанішерлік, қаһар, ажал, қасірет, суықтық, тынышсыздық, қауіп-қатер.

«Батылдық» - ерлік, қайсарлық, өжеттілік, көнбейтіндік, ырк бермеу, басшылық, алғырлық, сергектілік, бетпақтық, өрескелдік, тартыс, қырылыс, қасарыспа мінез.

«Қайрат» - күш, қуат, пәрмен, мықтылық, нәндік, шапшандық, қарқындылық.

«Еркіндік» - тәуелсіздік, еріктік, әрекет бостандығы, жалғыздық, жабайылық, жатырқаушылық, тегеуірінділік.

**Устойчивые выражения:** независимость, свободолюбивый нрав, невозможность адаптации в человеческой среде: Бөлтірікті қанша асырасаң да, бөрілігін қоймайды; Қасқыр байлағанға көнбес, шошқа айдағанға жүрмес; Асыранды қасқыр да далаға қарап ұлиды; қасқыр қасқырлығын қоймайды; опасность и опытность: Бөлінгенді бөрі алар, узағанды уры алар; Кәрі торғай топанға түспес, кәрі қасқыр қақпанға түспес; физическая сила: бөрінің күші тісте, кісінің күші істе; голод: аш бөрі ауылға қарап ұлиды; бөрі құрсақтанды; вред хозяйству: бөрі тиген қойдай қылды; қасқыр шапқан қойдай болды; құтырған қасқыр тигендей; охотничий инстинкт, свирепость: бөрінің құлағы – аңда, ұрының көзі таңда; ұялы қасқыр, ұялы бөрідей; ұялы қасқыр; қасқырдай анталады; у жеген бурыл бөрі порымданды; бөрінің артындай шұлады; бесстрашие: бөрі бет батылдық, қасқыр жүректі; верность ближнему: Қасқыр да қас қылмайды жолдасына; культовость и мифопоэтический аспект: Иттің иесі болса, бөрінің тәңірісі бар; Малдың иесі болса, қасқырдың құдайы бар.

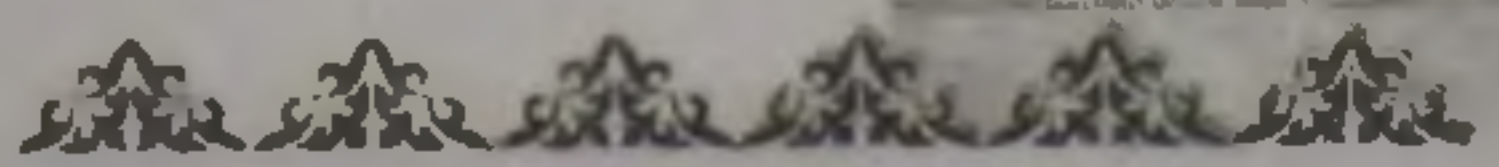
**Ассоциативно-образный комплекс:** Көксерек – 1) саяқ, адамдық ортада жат тірі жәндік; 2) жауыз, батыл жауынгер; 3) жабайы ортада (қасқырлар тобында) көшбасы.

**Концепты:** «Жауыздық» – қорқаулық, долылық, қастық (адамдарға), ашу, кек, ыза, дұшпандық, жаулық, тағылық, өшпенділік, мейірімсіздік, тасбауырлық, қаталдық, қанішерлік, қаһар, ажал, қасірет, суықтық, тынышсыздық, қауіп-қатер;

«Батылдық» – ерлік, қайсарлық, өжеттілік, көнбейтіндік, ырк бермеу, басшылық, алғырлық, сергектілік, бетпақтық, өрескелдік, тартыс, қырылыс, қасарыспа мінез;

«Қайрат» – күш, қуат, пәрмен, мықтылық, нәндік, шапшандық, қарқындылық;

«Еркіндік» – тәуелсіздік, еріктік, әрекет бостандығы, жалғыздық, жабайылық, жатырқаушылық, тегеуірінділік.



Когнитивная карта символа «Волчица Акбара»

**Волчица Акбара**

**Волк/волчица**  
**Словарная дефиниция:** Волк – хищное животное семейства псовых, волчица – самка волка; **Переносное значение:** человек, искушенный в каком-либо деле, много испытавший, привыкший к невзгодам, опасностям.  
**Контекстуальная дефиниция:** волчица Акбара – степная волчица, самка-предводительница, обладающая исключительными физическими и ментальными характеристиками, мать детенышей с трагической судьбой, потерявшая своих волчат по вине человека и погибшая от его рук.

**Синонимия:**  
 матерый,  
 серый,  
 лютый.

**Словопроизводное гнездо:**  
 волчица, волчонок,  
 волчиха, волчишка,  
 волчище, волчина,  
 волчара.

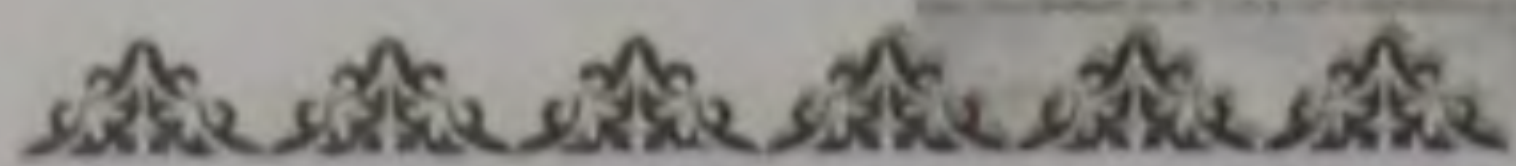
**Целое:** степная волчица; составные части, отмеченные в тексте – голова, глаза, нос, морда, язык, клыки, зубы, чрево, утроба, сердце, загривок, брюхо, сосцы, тело, ноги, лапы, шерсть.

**Атрибуты (определения/эпитеты):** синеглазая, необыкновенная синеглазая, головастая, цыбастая, кормящая, гонимая, молодая, любопытная, разъяренная, прекрасная, проклятая, настырная, разлютовавшаяся, неприкаянная, обросшая, бешеная, вялая, безучастная, одинокая, страдавшаяся, обезумевшая, несчастная, умная, особенно опасная, ослепленная горем, мать-волчица, волчица-мать, голова, ум, мать Акбара, Анабаша, матка-предводительница, зверь, зверюга.

**Сравнения:** играть как кошка с полуживой мышью; похожая на застывшую скульптуру; выскользнуть из-под рогов, как змея; кусать как бешеная; голосить, как баба на кладбище.

**Внешние признаки:** Глаза – прозрачно-синие, дико горящие, бесподобно синие, фосфоресцирующие, сияющие, жестокие, влажные, пристальные;  
**Взгляд/взор** – цепкий, лютый, мудрый, огненный синий, оцепеневший;  
**Вой** – заунывный, тягостный, яростный, злобный, неумолчный, длительный, надрывный волчий, затяжной; жуткий, как плата за мечты;  
**Цвет** – полуяркая, сивая, серая; **Части тела** – поджарость и сила бедер; светлые отвороты меха на шее; сивогривая; белый оскал.





**Внутренние признаки:** Характер/натура – независимый характер; подвластная неистребимому инстинкту материнской природы; одержимость; отвага; решимость непременно защитить; нежность; потребность приласкать; большая понятливость и тонкость восприятия; звериный дух; готовая принять любую смерть; звериный ум.

**Стратегия и тактика охоты:** мгновенная реакция, чувство предвидения на охоте, стратегическая сообразительность, готовая в любой момент к схватке, готовая сразиться, право начинать охоту, охотничий инстинкт.

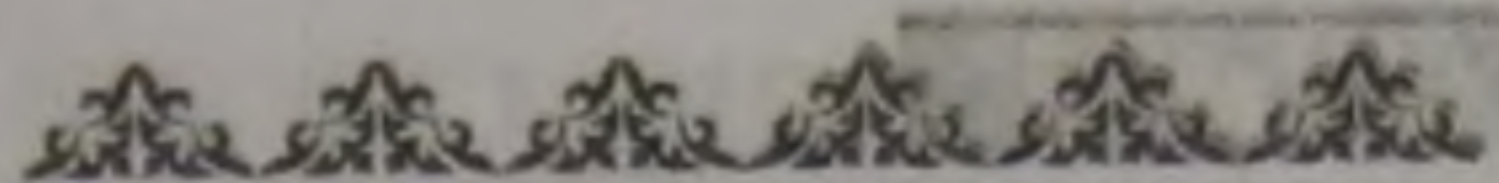
**Физические данные:** физическая сила, быстрота и натиск в беге.

**Судьба/жизненные обстоятельства/участь:** бедовая волчья голова; жестокая волчья сущность; жестокое волчье предназначение – убить, чтобы жить; несчастная судьба; горемычная судьба; охотничья жизнь; материнские страдания; страшная слава; радостные и горестные дни; неумирающая надежда, сжигающие муки; осиротевшее, забытое жильё; боль утраты.

**Психологическое состояние:** охваченная бессильной, слепой боязнью; яростный порыв; страх за детенышей; чудовищная злоба; безысходная тоска; придавленная жестокой явью; неутрачивающая материнская тоска; ярость; угроза; горестный плач; отчаяние; злоба; мольба; нестихающая боль; стон и вопль; изнемогающее от горя сердце.

**Действия. Волчица как агенс:** Действия, присущие животным (хищникам) – пятиться, сжаться, вздыбить загривок, глядеть, заскулить, собраться в комок, втянуть голову, сорваться, выть, ползти, лязгать зубами, затяжелеть, скулить, дрожать, придушить, защищать, оградить от опасности, вынашивать (детенышей), чувствовать, пригреть, стонать, лизнуть в губы, прислушиваться, помнить, наведываться, охотиться, пьянеть в больших травах, поваляться, засыпать, выскакивать, рычать, кинуться, перескочить, развернуться, перепрыгнуть, броситься, гнать прочь, кусать, оттеснять, вздрогнуть, взметнуться, броситься в рывке, вонзить клыки, потрусить, кормить молоком, нажраться, тревожиться, беспокоиться за волчат, пересилить себя, идти в атаку, выскользнуть, прыгнуть, вгрызаться, терзать, рвать, заглатывать, понестись вскачь, задрать, вынюхивать следы, узнавать, бродить, блуждать во тьме, надрываться, нарушать волчье табу, нападать на людей, метаться, свирепствовать, лютовать, чуют (опасность), метнуться, уцелеть, мчаться, юркнуть, выскочить, задрать, заметаться, рычать, начинать охоту, отоцала, ночевать, избегать старого логова, дружелюбно помахивать хвостом, вылизывать детеныша, рывком перекинуть на загривок.

**Персонифицирующие действия (характерные для человека)** – приласкать, любить, видеть сны, оплакивать, рисковать, молиться, сокрушаться, убедиться, не желать смириться, отвергать, заставить ковылять, держать дурака на расстоянии, коротать дни, не справиться с искушением, поддаться самообману, плакать в голос, ошалеть от горя, преодолевать смятение, сосредоточиваться в себе, примириться с тем, что есть, оценить опасность положения, заставить забыть, переживать, кротко смотреть на малыша, разомлеть, вдыхать детский запах; **волчица как пациент:** оберегать, вынуждать идти на большую охоту, вторить, обрадоваться ласке волчицы, обнять волчицу; **волчица как адресант:**



обратиться (к волчьей богине Бюри-Ане); жаловаться (волчьей богине); просить  
взять на луну (богиню), изливать нежность (на мальчика); волчица как адресат:  
молить на бегу (похитительницу), позвать за собой (волчицу) и др.; волчица как  
локатив: сесть верхом на в., соскочить с в. потянуться к в. и др.

**Языковые обороты и устойчивые выражения:** Волка ноги кормят; Не первая  
волку зима; Как волка ни корми, все в лес смотрит; С волками жить – по-волчьи  
выть; И волки сыты, и овцы целы; Волков бояться – в лес не ходить; Не за то волка  
бьют, что сер, а за то, что овцу съел; фразеологические единицы и устойчивые  
выражения: Стая волков; Волчье логово; Волчья яма; Волчий аппетит; Серый  
волк; Матерый волк; Травленный волк; Старый волк; Морской волк; Волчий  
закон; Волчий билет; Старый газетный волк; Хоть волком вой; Волком смотреть;  
К волку в пасть лезть.

**Жаргонизмы:** Волк – «2. Профессиональный преступник»; «3. Главарь группы  
карманных воров»; «3. Рэкетир»; «6. также Лаг. Независимый, физически  
сильный заключенный-одинок, не связанный ни с какой группировкой в  
тюрьме, лагере».

**Аббревиатура ВОЛК** – «9. аббр. Также арест. Сокр. : Волю Очень Любит  
Колонист»; «10. аббр. Сокр. : Вот Она Любовь Какая»; «11. аббр. Сокр. : Вору  
одышка – Легавым Крышка».

**Волчица** – «1. Жрр. Привлекательная, независимая, вызывающая женщина».

**Волчара** – «3. Жрр. Неодобр. Нахал, рвач, человек с хищническим,  
потребительским характером»; «4. Угол. Оперативный сотрудник...// Опытный  
оперработник».

**Волчонок** – «1. Арест. Молодой осужденный, для которого нет авторитетов»;  
«2. ... Мол. Комм. Доллар США».

**Ассоциативно-образный комплекс:** Волчица Акбара – 1) любящая и  
страдающая мать; 2) независимая натура; 3) мудрый лидер; 4) опытный и  
бесстрашный охотник.

**Концепты:** «Свобода» – независимость, вольная жизнь, охотничий инстинкт.  
«Любовь» – материнская любовь, супружеская верность, преданность семье,  
опека, материнская забота, женская ласка, нежность.

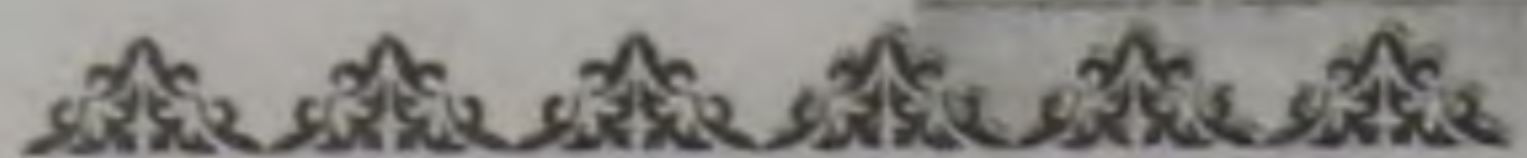
«Горе» – боль души, материнские страдания, душевная мука, одиночество,  
большая утрата, глубокая печаль, отчаяние, безнадежность, самообман, трагедия  
судьбы.

«Сила» – энергия, мощь, выносливость, звериное начало (дух), динамизм.

«Власть» – лидерство, первенство на охоте, превосходство.

«Мудрость» – благоразумие, проницательность ума, живость ума, тактика  
действий.

«Храбрость» – бесстрашие, смелость, готовность к схватке, жертвенность.



Когнитивная карта символа «White Fang»

**White Fang**  
«wolf»/«dog»

**Дефиниция:** White Fang – the hybrid offspring of two species of flesh-eating mammals – a male wolf and a female dog, which has mainly inherited physical features and wolfish appearance from his father and mentality from his mother. As a result of domestication the hybrid turns into a wolfish dog.

**Синонимия**  
(контекстуальная): creature of the Wild, animal of the Wild, the outcast, the indomitable, blessed wolf, fighting wolf, wolfish creature.

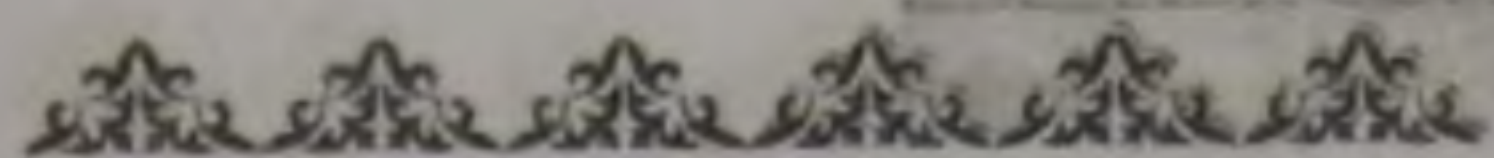
**Целое:** hybrid of the wolf and the wild dog; wolfish dog;  
**Части:** head, face, eyes, ears, nose, jaws, fangs, muzzle, teeth, neck, throat, stomach, body, legs, coat.

**Локус:** the Wild, lair, camp, forest, Southland house.

**Атрибуты (определения):** tame wolf, self-respecting wolf, big grey wolf, fighting, sleeping, blessed, lone, wise dog, curious, a valuable animal, the strongest sled-dog, malignant, morose, cunning, good runner, swift, cat-like, solitary, ferocious, indomitable, uncompanionable, wolfish, personification (of the Wild), formidable, efficient fighter, a professional fighting animal, the best leader, morose, lonely, the enemy of all his kind, quick, bitter, implacable, magnificently terrible, adaptable by nature, averse to friendship.

**Внешние признаки.** Глаза: vigilant, wondering, suspicious;  
**Взгляд:** wistful, searching, keen; **Клыки:** white; **Вой:** long, full-throated, mournful, heart-broken; **Физические данные:** energy, the iron of flesh, strength; **Внешность:** wolfish appearance, stature, slender and rangy body, true wolf-grey coat.

**Внутренние признаки.** **Наследственность:** wild heritage, wild-wood breed, heritage of endurance, traits of the wolf and the wild-dog, a law of his being greater than the love of liberty, of kind and kin, the quarter-strain of dog (mental make-up), heredity as a life-stuff that may be likened to clay. **Характер/натура (make-up):** allegiance to man, unsubdued spirit, savage temper by birth, savageness as a part of his make-up, intelligent beyond the average of his kind, mental vision, mental power, endurance of mind, eagerness, faithfulness, willingness, swiftness, ferocity,

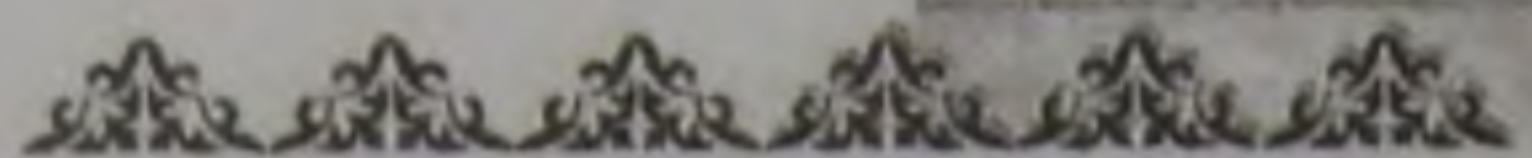


indomitability of nature, advantage of correctly judging time and distance, trickery, personification of the Wild, ferocity; wisdom, fidelity, plasticity, tenacity, experience; self-consciousness, the struggle of his love to express itself and his physical inability to express it; superiority, leadership; the great love in him, ever surging and struggling to express itself; succeeding in finding a new mode of expression; dependence on the love-master, deadly method of fighting, control, poise, staidness, calmness, philosophic tolerance; no way of expressing his love; susceptible to the laughter of the gods; dignity, vitality, iron. **Принцип поведения:** oppress the weak, respect the strong.

**Действия (как агент):** growl, bristle, snarl, snap, feel the sharp slash of teeth, bite, tear, stiffen, cry, inquire, investigate, learn, render his allegiance, suffer, deny energies, develop mental processes, forage for himself, sneak, swim, yelp, rush, slash, catch enemies, overthrow, attack, cut the great vein, let out the life, obey his master, oppress, watch, crawl, reassure, whimper, suppress the whimper, forget, eat, stumble, limp, whine, crouch, cringe, grovel, steal a glance upward, tender the gods, work, learn discipline, fight, observe, break the law of the gods, drive his teeth into the flesh, flee away, gorge, learn the law of property and the duty of the defence of property, guard the god's property, defend, obey, wander, remember, sniff, run, kill, trot, struck, declare a vendetta against all dogs, economise strength, miss, strike, resist, torment, hate the chain, achieve a reputation, rage, study men, struggle, crouch down, show his teeth, shrink together, grow tense, endure the peril, yearn for life, learn to differentiate between thieves and honest men, appraise the true value, learn to snuggle, howl, point his muzzle to the cold stars and tell to them his woe, flatten his ears, thrust his head forward, nudge, nail, scent, dog his master's heels, sob, bark, dream, croon love-growl, lick the puppy's face, wander, recognize, disobey the will of the gods, oppress the weak, respect the strong, madden the eyes of dogs; arise instinctive fear of the Wild; know the law; hope for her return (Kiche); achieve (a staidness, and calmness, and philosophic tolerance), love his master with single heart.

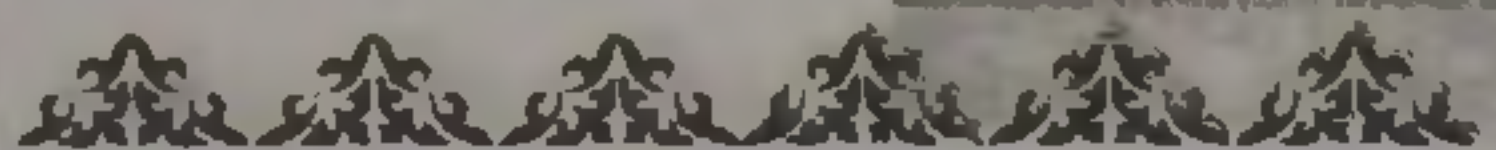
**Действия (как пациент):** trail at his heels, snarl at, pick upon, spring upon, force to fight, bully, hector, fight with, defend (against the other dogs), hate (by dogs), clout right and left, make get up and follow, drag away, smash down upon the ground, beat, tie securely, betray, forsake, pet, rub at the roots of the ears; make long caressing strokes down the neck to the shoulders; tap the spine, tease, irritate, drive wild, exhibit, pay fifty cents in gold dust to see, mould (by the pressure of environment), welcome (children), stare, make snarl, laugh at, rub ears, feel the enmity for, brace (heritage of endurance), affect (laughter).

**Сравнения:** He became cat-like in his ability to stay on his feet; he flourished like a flower planted in good soil; White Fang's nature expanded as a flower expands under the sun; striking with his fangs like a snake; howling as dogs howl when their masters lie dead; He killed other dogs as easily as men killed mosquitoes.



**Ассоциативно-образный комплекс:** 1) White Fang – the representative of the wild; 2) White Fang – the creature which has advantages over all other animals; 3) White Fang – the brave fighter; 4) White Fang – the leader; 5) White Fang – the faithful creature which is capable of loving man.

**Концепты:** «Loyalty» – fidelity, faithfulness, allegiance, devotion, affection, attachment. «Wisdom» – intelligence, thinking power, understanding, quick thinking, mental capacity, intuition, experience, skilfulness, mastery, consciousness. «Courage» – bravery, valiance, fighting spirit, vigorousness, endurance, resolution, defiance, boldness, prowess, aggressiveness, fierceness. «Adaptation» – assimilation, reconciliation, harmonization, accommodation, adjustment, domestication. «Superiority» – excellence, perfection, primacy, priority, leadership, victory, prominence.



## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....5

ВВЕДЕНИЕ .....11

### ГЛАВА 1.

**СИМВОЛ – ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ** .....15

1.1 Проблема символа: история изучения, точки  
зрения, основные положения .....16

1.2 Структурно-семантические и функциональные  
особенности символа .....31

1.3 Образ как основа формирования символа .....41

1.4 Классификация символов в художественном тексте .....58

### ГЛАВА 2.

**ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЕ ОСНОВЫ  
ИССЛЕДОВАНИЯ СИМВОЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
ТЕКСТЕ** .....69

2.1 Когнитивная семантика – новый подход в изучении  
структур знания .....70

2.2 Проблема концепта в лингвистических  
исследованиях .....76

2.3 Когнитивная стилистика: проблемы и  
перспективы исследования .....87

2.4 Основные положения лингвокогнитивного анализа  
символа в художественном тексте .....99



<b>ГЛАВА 3.</b>	
<b>ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ СИМВОЛА</b>	
<b>«КӨКБӨРІ» /«ВОЛК» /«WOLF» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ</b>	
<b>ТЕКСТЕ .....</b>	<b>117</b>
3.1 Лингвокогнитивный анализ символа в казахском	
художественном тексте (на материале повести	
М. О. Ауэзова «Көксерек») .....	118
3.2 Лингвокогнитивный анализ символа в русскоязычном	
художественном тексте (на материале романа	
Ч.Т. Айтматова «Плаха») .....	133
3.3 Лингвокогнитивный анализ символа в англоязычном	
художественном тексте (на материале повести Дж. Лондона	
«White Fang») .....	151
3.4 Универсальные и индивидуально-авторские	
характеристики функционирования символов в	
художественном тексте .....	167
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>173</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА .....</b>	<b>177</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ 1-3 .....</b>	<b>195</b>



## ЖҮСІПОВ НҰРСҰЛТАН МАХАНБЕТ ҰЛЫ

### КӨРКЕМ МӘТІНДЕГІ ТҮРКІ СИМВОЛЫ

(лингвокогнитивті аспект)

Жүсіпов Нұрсұлтан Маханбет ұлы – лингвист, педагог, филология ғылымдарының кандидаты, Өзбек мемлекеттік әлем тілдері университеті ағылшын тілінің стилистикасы кафедрасының және тіл және әдебиет теориясы мен практикасы кафедрасының доценті. Ресей когнитолог-лингвистер қауымдастығының мүшесі.

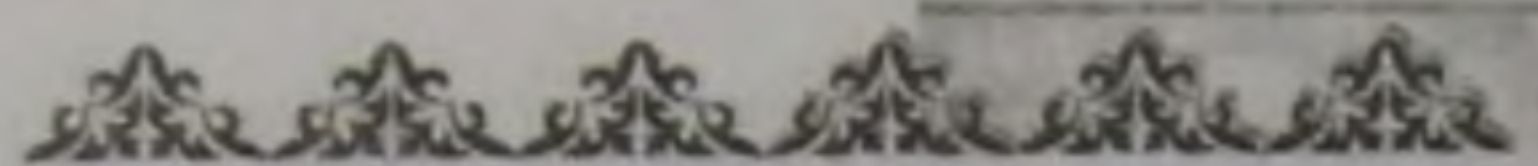
Жүсіпов Н.М. – тіл теориясы, герман (ағылшын) және түркі тілдері, салғастырмалы тіл білімі, тілді когнитивті зерттеу (когнитивті стилистика, когнитивті семантика, лингвоконцептология), жалпы және салғастырмалы стилистика, мәтіндікроссмәдени талдау және пайымдау мәселелеріне арналған жетпістен аса ғылым еңбектің авторы.

Ғылыми ізденіс салалары: когнитивті лингвистика, лингвомәдениеттану, стилистика, семантика, мәтін лингвистикасы, аударма теориясы және практикасы, семиотика. Н.М. Жүсіпов когнитивті стилистика пәнінің теориялық және практикалық негізін әзірлеу және түркі, герман және славян тілдерінің стилистикалық жүйесін салғастырмалы зерттеу салаларымен белсенді айналысып келеді. Герман тілдерінің стилистикасы, когнитивті лингвистика, салғастырмалы стилистика, аударма теориясы мен практикасы мәселелері бойынша дәрістер мен арнайы курстар оқиды.

Монография қазақ, ағылшын және орыс тілдеріндегі көркем мәтіндегі «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» архетип-символының репрезентациясын қазіргі тіл білімінің өзекті бағыттары – когнитивті семантика мен когнитивті стилистиканың тұжырымдары мен қағидаттарын біріктіре пайдалану арқылы кешенді зерттеуге арналған.

Монографиялық зерттеудің ғылыми жаңалығы «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» архетип-символының мәтіндік репрезентациясының когнитивті семантикалық және когнитивті стилистикалық





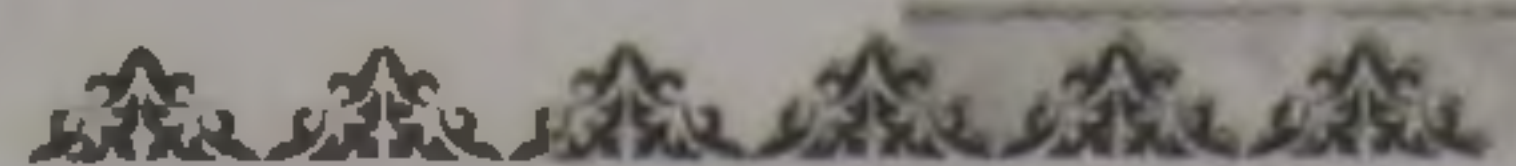
ерекшеліктерін автор ұсынған көркем прозалық мәтіндегі символды талдаудың рекурренциялау, акценттеу, білім құрылымын репрезентациялау, концептуалдау сияқты негізгі төрт факторды кезең-кезеңмен қарастыруды көздейтін кешенді әдістемесі негізінде анықтау болып табылады.

Ғылыми зерттеу кіріспеден, үш тараудан, қорытындыдан, пайдаланылған әдебиеттер тізімінен және қосымшалардан тұрады.

Еңбектің бірінші тарауында символды әртүрлі теориялық тұжырымдар мен концепцияларды шолу мен жоспарлы талдаудың негізінде жалпытілдік құбылыс ретінде зерттеудің негізгі ережелері қарастырылған. Еңбектің лингвокогнитивті бағытына сәйкес символ концептуальды табиғаты білім құрылымдарының жиынтығы болып табылатын және өзіндік мағыналық мазмұнында белгілі бір концептілерді білдіретін қасиетімен сипатталатын когнитивті маңызы бар әмбебап бірлік ретінде түсініледі. Еңбекте пәнаралық зерттеу қағидаты негізге алына отырып, көркем мәтіндегі символдың қалыптасуы мен символдарды жіктеуде бейнелеу (образ) мәселесін зерттеуге ерекше көңіл бөлінеді.

Зерттеудің екінші тарауында көркем мәтіндегі символды зерттеудің лингвокогнитивтік негіздері (когнитивті-семантикалық және когнитивті-стистикалық аспектілер) қарастырылады. Когнитивті семантиканың негізгі ерекшелігі тіл мен қоршаған әлемнің өзара байланысты жүйесінде антропоцентризм мен пәнаралық байланыс қағидаттарын есепке ала отырып, тілдік бірліктердің семантикасын концептуальды анықтау болып табылады. Осыған орай концепт символдың мағыналық мазмұнын білдірудің бірлігі ретінде қарастырылады. Зерттеудің когнитивті-стистикалық аспектісі ең алдымен тілден тыс бірқатар факторлардың әсерін есепке ала отырып, стилистикалық релевантты құбылыстарды олардың когнитивті үдерістермен және құрылымдармен корреляциялары тұрғысынан ерекше қарастыру арқылы анықталады.

Үшінші тарауда символды талдаудың автор ұсынған кешенді әдістемесі негізінде М. Әуезовтің «Көксерек», Дж. Лондонның «White Fang», Ш.Т. Айтматовтың «Плаха» шығармаларының



материалында қазақ, ағылшын, орыс тілдеріндегі көркем мәтіндегі «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» архетип-символына лингвокогнитивті зерттеу жүргізіледі. Көркем шығармалардың мәтіндері олардағы ортақ архетипі бар бірыңғай символикаға – «қасқыр» символына байланысты таңдалған.

«Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» символын лингвокогнитивті талдау барысында, ең алдымен, мәтіндегі символды білдіретін бастапқы тілдік бірліктердің рекурренция факторы қарастырылады. Содан кейін символдың әртүрлі көркемдеуіш құралдар, стилистикалық тәсілдер, графикалық құралдар және т.б. жататын акценттеуіштері анықталады. Әрбір мәтіндегі «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» архетип-символының саналуан акценттеуіштердің жиынтығы тілдік/сөйлеу әлеуеті және көркем мәнмәтіндегі символ презентациясының дербес-авторлық семантика-стилистикалық ерекшеліктерін айғақтайды.

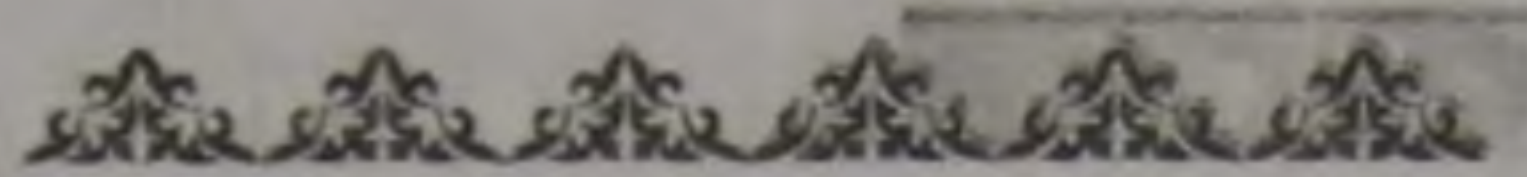
Білім құрылымдарын репрезентациялау факторы «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» архетип-символының көпқырлы сипатын оның жалпы мағыналық табиғатын айқындауда елеулі және маңызды когнитивтік деректерді қолдану арқылы анықтауға бағытталады. Көркем мәтіндегі «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» архетип-символының кодын ашуға қажетті деректер базалары әркелкі және балама сипатта болып келеді, яғни білім құрылымының саналуан түрлерінің қатысуы автордың когнитивті стиліне, символдың тіл жүйесі мен мәдениетке қызмет етуінің ерекшеліктеріне, оның әмбебап және ұлттық-спецификалық сипатына байланысты болады.

Ақпараттық деректерді бірдейлендіре өңдеу болып саналатын концептуалдау факторы «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» символының түпкі мақсаты – көркем мәтінде репрезентациялған архетип-символдың жалпы семантикалық табиғатын анықтауға сәйкес оның лингвокогнитивті моделін қарастырудың соңғы кезеңі қызметін атқарады. Концептуалдау факторы «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» символының когнитивті-концептуальды құрылымының негізгі құрамдастарын сипаттауды көздейді және соның негізінде оның осы еңбектің қосымшаларында берілген когнитивті карталары жасалады.



Көркем мәтіндегі «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» архетип-символын лингвокогнитивті талдаудың нәтижесінде оның жиынтық когнитивті моделі анықталады. Бұл модельдің негізгі ерекшелігі оның факторларын құрайтын элементтердің логикалық жүйелілігі және өзара байланыстылығы және олардың символдың мазмұндық (когнитивті-концептуальды) табиғатындағы концептілерді анықтауға бағытталғандығы болып табылады.

Сонымен түркі, герман және славян тілдерінің материалында көркем мәтіндегі «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» архетип-символын лингвокогнитивті тұрғыдан зерттеу символдың жалпы кешенді лингвистикалық табиғатын терең ғылыми-зерттеу арқылы ашып көрсетуге және сипаттауға мүмкіндік береді, түркі тілдерінің еуразиялық кеңістіктегі басқа тілдермен өзара әрекеттестігі мәселелерін зерттеуде қазіргі тіл білімінің инновациялық теориялық тұжырымдарының қолданбалы аспектісінің тиімділігі мен болашағын айғақтайды және көркем мәтін мен білімнің тілдік және тілден тыс құрылымдарының корреляциясын және олардың ментальды репрезентацияларын есепке ала отырып, мәдени реңкті бірліктердің когнитивті-концептуальды табиғатының мәселелерін шешуге жаңаша жол ашады.



## ДЖУСУПОВ НУРСУЛТАН МАХАНБЕТ УЛЫ

## ТЮРКСКИЙ СИМВОЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

(лингвокогнитивный аспект)

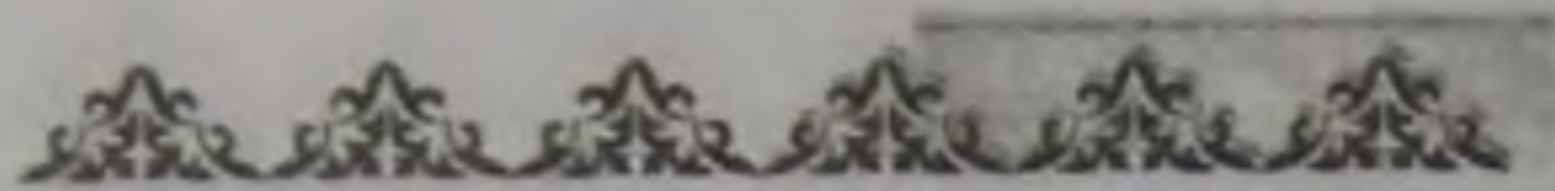
Джусупов Нурсултан Маханбет улы – лингвист, педагог, кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики английского языка и кафедры теории и практики языка и литературы Узбекского государственного университета мировых языков, член Российской ассоциации лингвистов-когнитологов.

Н.М. Джусупов – автор свыше семидесяти научных работ по проблемам теории языка, германских (англистики) и тюркских языков, сопоставительной лингвистики, когнитивного исследования языка (когнитивной стилистики, когнитивной семантики, лингвоконцептологии), общей и сопоставительной стилистики, проблемам кросскультурного анализа и интерпретации текста.

Сфера научных интересов: когнитивная лингвистика, лингвокультурология, стилистика, семантика, лингвистика текста, теория и практика перевода, семиотика. Н.М. Джусупов активно работает в области разработки теоретических и практических основ когнитивной стилистики и сопоставительного изучения стилистической системы тюркских, германских и славянских языков. Читает лекции и спецкурсы по проблемам стилистики германских языков, когнитивной лингвистики, сопоставительной стилистики, теории и практики перевода.

Монография посвящена комплексному исследованию репрезентации символа-архетипа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» в художественном тексте казахского, английского и русского языков в свете интегрированного применения положений и принципов актуальных направлений современной лингвистики – когнитивной семантики и когнитивной стилистики.

Научная новизна монографического исследования определяется выявлением когнитивно-семантических и когнитивно-



стилистических особенностей текстовой репрезентации символа-архетипа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» на основе предложенной автором комплексной методики анализа символа в художественном прозаическом тексте, предполагающей поэтапное рассмотрение четырех ключевых факторов – рекуррентность, акцентирование, репрезентация структур знания, концептуализация.

Научное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и приложений.

В первой главе работы рассмотрены ключевые положения исследования символа как общеязыкового явления на основе обзора и планомерного анализа различных теоретических взглядов и концепций. Символ в соответствии с лингвокогнитивной направленностью работы понимается как когнитивно значимая универсальная единица, концептуальная природа которой представляет собой совокупность структур знания и характеризуется способностью транслировать в своем смысловом содержании определенные концепты. Особое внимание уделено исследованию проблемы образа в формировании символа и разработке классификации символов в художественном тексте на основе учета принципа междисциплинарности.

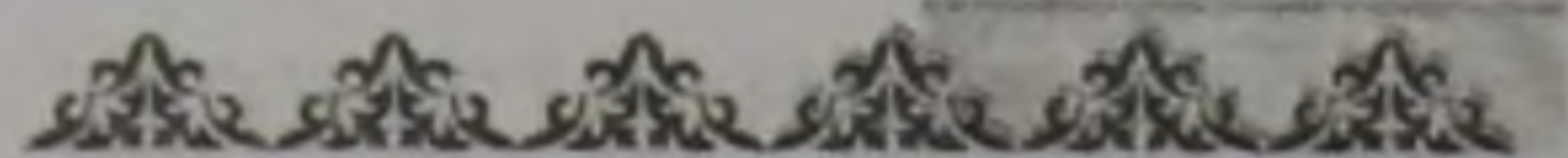
Во второй главе исследования рассматриваются лингвокогнитивные основы исследования символа в художественном тексте (когнитивно-семантический и когнитивно-стилистический аспекты). Ключевой спецификой когнитивной семантики является концептуализированное определение семантики языковых единиц исходя из учета принципов антропоцентризма и междисциплинарности во взаимосвязанной системе языка и окружающего мира. В этой связи концепт непосредственно рассматривается как единица выражения смыслового содержания символа. Когнитивно-стилистический аспект исследования в первую очередь определяется особой спецификой рассмотрения стилистически релевантных явлений через призму их корреляции с когнитивными процессами и структурами с учетом воздействия целого ряда внеязыковых факторов.

В третьей главе на основе предложенной автором комплексной методики анализа символа непосредственно проводится лингвокогнитивное исследование символа-архетипа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» в художественном тексте казахского, английского, русского языков на материале произведений М.О.Ауэзова «Көксерек», Дж. Лондона «White Fang», Ч.Т. Айтматова «Плаха». Выбор текстов художественных произведений обусловлен их единой символикой с общим архетипом – символом «волк».

В процессе лингвокогнитивного анализа символа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк», прежде всего, рассматривается фактор рекуррентности исходных языковых единиц, обозначающих символ в тексте. Затем выявляются акцентуаторы символа, к которым относятся различные выразительные средства, стилистические приемы, графические средства и др. В совокупности разнообразие акцентуаторов символа-архетипа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» в каждом тексте свидетельствует о языковом/речевом потенциале и индивидуально-авторских семантико-стилистических особенностях презентации символа в художественном контексте.

Фактор репрезентации структур знания направлен на выявление многопланового характера символа-архетипа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» через применение существенных и важных для определения его общей смысловой природы когнитивных данных. Базы данных, необходимых для декодирования символа-архетипа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» в художественном тексте, носят разноплановый и альтернативный характер, т.е. участие различных видов структур знания зависит от когнитивного стиля автора, особенностей функционирования символа в системе языка и культуры, его универсальном и национально-специфическом характере.

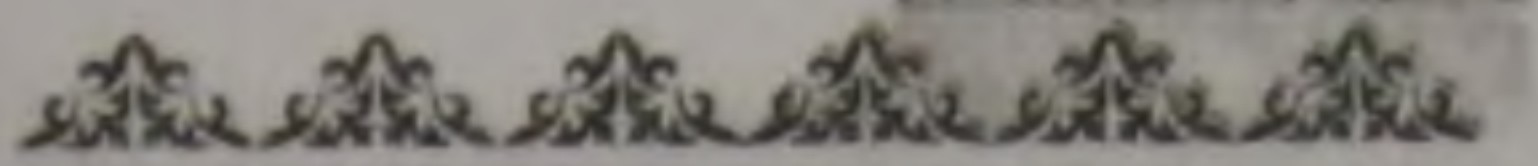
Фактор концептуализации, представляющий собой интегрированную переработку информативных данных, служит заключительным этапом лингвокогнитивной модели рассмотрения символа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» в соответствии с его конечной целью – определение концептов в общей семантической природе символа-архетипа, репрезентированного в художественном тексте.



Фактор концептуализации предполагает описание ключевых компонентов когнитивно-концептуальной структуры символа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» и на основе этого строятся его когнитивные карты, которые представлены в приложениях работы.

В результате лингвокогнитивного анализа символа-архетипа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» в художественном тексте в совокупности определяется его когнитивная модель. Ключевой особенностью данной модели является логическая последовательность и взаимозависимость составляющих его факторов и их направленность на конечное выявление концептов в смысловой (когнитивно-концептуальной) природе символа.

Таким образом, лингвокогнитивное изучение символа-архетипа «Көкбөрі»/«Wolf»/«Волк» в художественном тексте на материале тюркского, германского и славянского языков позволяет в расширенном научно-исследовательском ракурсе раскрыть и описать комплексную лингвистическую природу символа в целом, свидетельствует об эффективности и перспективности прикладного аспекта инновационных теоретических положений современного языкознания в исследовании вопросов взаимодействия тюркских языков с другими языками евразийского пространства и открывает новые пути для решения проблем художественного текста и когнитивно-концептуальной природы культурно-маркированных единиц, исходя из корреляции языковых и внеязыковых структур знания и их ментальных репрезентаций.



DZHUSUPOV NURSULTAN MAHANBET ULY

THE TURKIC SYMBOL IN LITERARY TEXT  
(LINGUO-COGNITIVE ASPECT)

Dzhusupov Nursultan Mahanbet uly is a linguist, teacher, PhD, assistant professor of English style and the department of theory and practice of language and literature of the Uzbek State World Languages University. Member of the Russian Cognitive Linguists Association.

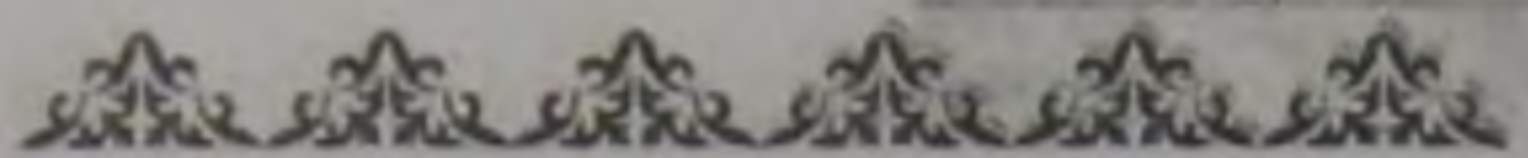
N.M.Dzhusupov is an author of over seventy scientific papers on the theory of language, German (Anglistics) and Turkic languages, comparative linguistics and cognitive studies of language (cognitive stylistics, cognitive semantics, linguistic conceptology), general and comparative stylistics, the problems of cross-cultural analysis and interpretation of the text.

**Research interests:** cognitive linguistics, cultural linguistics, stylistics, semantics, text linguistics, theory and practice of translation, semiotics. N.M. Dzhusupov is actively working in the field of theoretical and practical bases of cognitive style and the comparative study of the stylistic system of Turkic, Germanic and Slavic languages. Lectures and courses on issues of Germanic languages style, cognitive linguistics, comparative stylistics, theory and practice of translation.

The monograph is devoted to the complex study of representation of the symbol-archetype of «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» in a literary text of Kazakh, English and Russian languages in the light of the integrated application of the principles and current trends in modern linguistics - cognitive semantics and cognitive stylistics.

Scientific novelty of the monographic study is determined by the revealing cognitive-semantic and cognitive-stylistic peculiarities of a text representation of the symbol-archetype «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» on the basis of proposed by the author a complex method of analyzing symbol in the prose text, involving a phased review of four key factors as recurrence, emphasizing, representation of knowledge structures, conceptualization.





Scientific research consists of an introduction, three chapters, conclusion, a list of references and applications.

The first chapter considers the key provisions of the character study as the general linguistic phenomenon based on a review and systematic analysis of different theoretical opinions and concepts. The symbol in the accordance with the linguistic cognitive orientation is understood as a significant cognitive universal unit, the conceptual nature of which is a combination of knowledge structures and is characterized by the ability to broadcast certain concepts in its semantic content. Particular attention is paid to researching the problem of image in symbol forming and working out the classification of symbols in a fiction on the basis of accounting the principle of interdisciplinary.

Linguo-cognitive bases of symbol research in a literary text (cognitive-semantic and cognitive-stylistic aspects) are considered in the second chapter of the study. The key characteristics of cognitive semantics is a conceptualized definition of semantics of language units by taking into account the principles of anthropocentrism and interdisciplinarity in an interconnected system of language and the world. In this regard, the concept itself is viewed as the unit of expressing the semantic content of the symbol. Cognitive-stylistic aspect of the research is primarily determined by the specifics of the special consideration of stylistically relevant phenomena through the prism of their correlation with cognitive processes and structures, taking into account the impact of a number of extralinguistic factors.

In the third chapter, the author offers on the base of complex method of analysing symbol to conduct directly linguo-cognitive study of the symbol-archetype «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» in a literary text in Kazakh, English and Russian languages on the material of M.O.Auevov's «Kokserek» J. London's «White Fang», Ch.T. Aitmatov's «Plaha». The choice of texts of literary works is due to their common symbolism with a common archetype - the symbol of «wolf».

The factor of recurrence of original linguistic units, denoting the symbol in the text is considered first of all in the process of linguo-cognitive analysis of the symbols «Kokbori»/«Wolf»/«Волк». Then the symbol accentuators are revealed which include a variety of expressive means, stylistic devices, graphics, etc. In total, the diversity of accentua-

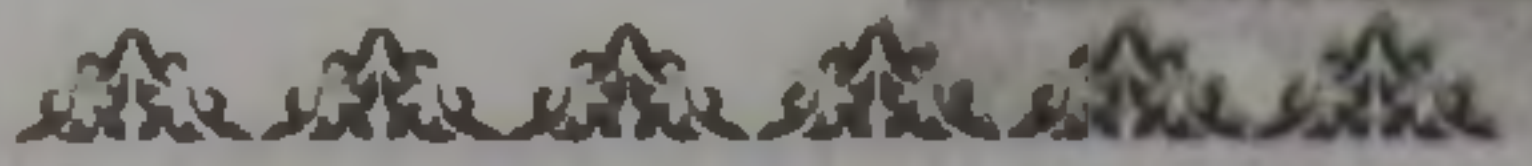
tors of symbol-archetype «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» in each text indicates language / speech capabilities and individual author's semantic and stylistic peculiarities of symbol presentation in a literary context.

Representation factor of knowledge structures is aimed at identifying the multidimensional nature of the symbol-archetype «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» through the use of significant and important cognitive data to determine its overall semantic nature. Database needed to decode the symbol-archetype of «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» in a literary text bear a diverse and alternative character, i.e. participation of different types of knowledge structures depends on the cognitive style of the author, the peculiarities of the functioning the system of language and culture, its universal and culture-specific nature.

Conceptualization factor is an integrated processing of informative data that serves as the final stage of linguistic-cognitive models of considering the character «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» in accordance with its ultimate goal - the definition of concepts in general semantic nature of the symbol-archetype represented in a literary text. Conceptualization factor involves a description of the key components of the cognitive-conceptual structure of the character «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» and on this basis its cognitive maps are made up, which are presented in the applications of the work.

In the issue of the linguistic-cognitive analysis of the symbol-archetype «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» in a literary text, in total, its cognitive model is determined. A key feature of this model is a logical sequence and interdependence of its component factors and their focus on the final identification of the concepts in the semantic (cognitive-conceptual) nature of the symbol.

Thus, the linguo-cognitive study of the symbol-archetype «Kokbori»/«Wolf»/«Волк» in a literary text on the material of Turkic, Germanic and Slavic languages allows in an extended research perspective to disclose and describe the complex nature of linguistic symbols in general, demonstrates the effectiveness and availability of applied aspect of innovative theoretical principles of modern linguistics to study the issues of interaction of the Turkic languages with other languages of the Eurasian space and opens up new ways to solve the problems of a literary text and the cognitive-conceptual nature of cultural and marked items, based



on the correlation of linguistic and extralinguistic knowledge structures and their mental representations .

**СЕРИЯ «СОВРЕМЕННАЯ ТЮРКОЛОГИЯ»**

**Джусупов Н.М.**

**Тюркский символ в художественном тексте  
(лингвокогнитивный аспект)**

**Ответственный редактор серии  
Абдужаппаров Ы.**

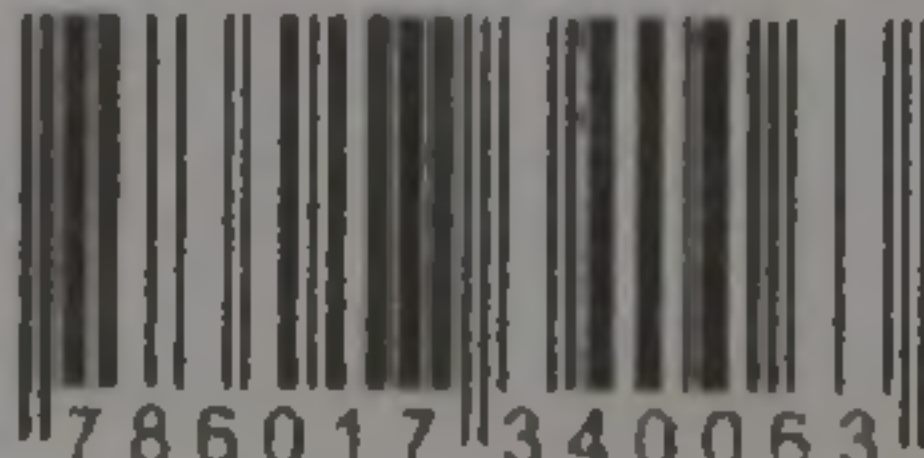
**Корректор  
Бердалиева Р.**

**Технический редактор  
Миншарипова Г.**

**Художественный редактор  
Амиржанова А.**

**Формат 70x100 1/16. Бумага офсетная.  
Печатных листов 25,12. Тираж 500 экз. Заказ № 064**

ISBN 978-601-7340-06-3



9 786017 340063



г. Астана, ул. Кокарал 2  
тел.: 8 (7172) 527411, 52-74-62  
e-mail: saryarcka@rambler.ru