

АРХЕТИПЫ И СИМВОЛЫ В КОГНИТИВНО-СЕМИОТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ТЕКСТА

Турбина О. А.

Южно-Уральский государственный университет (Челябинск, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0074-3483>

Аннотация. Статья посвящена анализу роли архетипов и символов в формировании текстовой матрицы на примере текстов литературных сказок, объединенных общей сюжетной линией под условным названием «Девушка и зверь» и опубликованных разными авторами в разное время и на разных языках, а также на примере стихотворения М. Цветаевой «Ледяная тиара гор». В частности, сопоставляются два известных текста сказок: «Аленький цветочек» С. Т. Аксакова – восточный вариант сюжета – и «Красавица и Зверь» Жанны-Марии Ле Пренс де Бомон – западный вариант сюжета. Символическое стихотворение М. Цветаевой, открывающее цикл «Стихи сироте», привлечено автором предлагаемой статьи в силу того, что оно написано поэтессой под влиянием мотивов сюжета «Девушка и зверь», и в нем использованы те же символы. Во вводной части статьи приводятся основные дефиниции понятийно-теоретического аппарата когнитивно-семиотического анализа текста как совершенного комплексного сентенционального знака, предназначенного для выражения целостного и значительного по объему смыслового содержания, и рассматриваются механизмы смыслового и структурного развертывания текстовой матрицы как разновидности когнитивно-семиотической модели текста. В статье на примере когнитивно-семиотического анализа трех текстов (две сказки и стихотворение) показано, что архетипы и символы, если они используются в текстовой матрице, являются базовыми дискурс-компонентами текста, определяющими его смысловую глубину, объем и аксиологическое содержание иллокутивного и перлокутивного измерений (параметров). Автор представляет результаты когнитивно-семиотического анализа, показывающего, что использованные авторами сказок «Аленький цветочек» и «Красавица и Зверь» архетипы и символы – это смысловые компоненты древнейшей архетипической матрицы как когнитивно-аксиологической модели архетипической ситуации. Именно использованные М. Цветаевой в ее символическом стихотворении «Ледяная тиара гор» архетипы и символы сюжета «Девушка и зверь», с одной стороны, объясняют семиозис данного текста, позволяя декодировать его смысл, по сей день остающийся загадочным для исследователей творчества поэта, а с другой, дают ключ к расшифровке значения и реконструкции не менее загадочного образа главного символа сюжета – «заветного цветка зверя».

Ключевые слова: семиозис текстов; когнитивно-семиотические модели; художественные тексты; архетипы; символы; сказки.

ARCHETYPES AND SYMBOLS IN THE COGNITIVE-SEMIOTIC TEXT MODEL

Olga A. Turbina

South Ural State University (Chelyabinsk, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0074-3483>

Abstract. The article is devoted to the analysis of the role of archetypes and symbols in the formation of the text matrix based on the example of literary fairy tale texts united by a common story line under the conditional name “Girl and the Beast” and published by different authors at different times and in different languages, and also on the example of the poem by M. Tsvetaeva “The Ice Tiara of the Mountains”. In particular, two well-known texts of fairy tales are compared: “The Scarlet Flower” by S. T. Aksakova – the eastern version of the plot – and “Beauty and the Beast” by Jeanne-Marie Le Prens de Beaumont – the western version of the plot. The symbolic poem by M. Tsvetaeva, that opens the cycle “Poems for an Orphan”, was attracted by the author of the proposed article due to the fact that it was written by the poetess under the influence of the motifs of the plot “Girl and the Beast”, and the same symbols were used in it. In the introductory part of the article, the author gives the basic definitions of the conceptual and theoretical apparatus of the cognitive-semiotic analysis of the text as a perfect

complex sentintional sign. This sign is designed to express a holistic and significant in meaning semantic content and considers the mechanisms of the semantic and structural development of the text matrix as a kind of cognitive-semiotic model of the text. The article, using the example of a cognitive-semiotic analysis of three texts (two fairy tales and a poem), shows that archetypes and symbols, if used in a text matrix, are the basic discourse components of the text, which determine its semantic depth, volume and axiological content of the illocutionary and perlocutionary measurements (parameters). The author presents the results of a cognitive-semiotic analysis, showing that the archetypes and symbols used by the authors of the fairy tales “The Scarlet Flower” and “Beauty and the Beast” are semantic components of the oldest archetypal matrix as a cognitive axiological model of the archetypal situation. It is the archetypes and symbols of the plot “Girl and the Beast” used by M. Tsvetaeva in her symbolic poem “Ice Tiara of the Mountains” that, on the one hand, explain the semiosis of this text, allowing it to decode its meaning, which remains mysterious to researchers of the poetess’s work, and since another, they give a key to deciphering the meaning and reconstruction of no less mysterious image of the main character of the plot – the ‘reasured beast flower’.

Keywords: semiosis of texts; cognitive and semiotic models; fiction texts; archetypes; characters fairy tales.

Для цитирования: Турбина, О. А. Архетипы и символы в когнитивно-семиотической модели текста / О. А. Турбина. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 2. – С. 80–92. – DOI: 10.26170/FK20-02-07.

For citation: Turbina, O. A. (2020). Archetypes and Symbols in the Cognitive-Semiotic Text Model. In *Philological Class*. Vol. 25. No. 2, pp. 80–92. DOI: 10.26170/FK20-02-07.

Введение. Когнитивно-семиотическая модель текста. Когнитивно-семиотический анализ любого текста необходимо начать с его определения как семиотической единицы (знака), параметры которой идеально соответствуют текстовым универсалиям, выявляемым, каждая, как на смысловом, так и на структурном уровнях. Текстовые универсалии – это общие свойства, характерные для текстов не только в пределах одного, а в разных языках, и которые, собственно, и определяют их как тексты. Таковыми **универсалиями** являются, прежде всего, его **фундаментальные** категории – **целостность** и **связность**, а также **импликация** – способ представления информации, заключающийся в опосредованном (непрямом) выражении фоновых смыслов и требующий активации как вербальных, так и невербальных каналов обработки информации [Турбина 2018: 38, 45]. Импликация имеет высокую функционально-дискурсивную значимость в эмотивных текстах (художественных, политических, рекламных и в эмогенном дискурсе в целом) и зачастую выдвигается на первый план при когнитивно-семиотическом анализе и при декодировании их смысла. Однако имплицитность принципиально не свойственна текстам научного содержания, в силу чего универсальность данной текстовой категории можно назвать условно маргинальной.

Не менее значимой текстовой универсалией является **фреймовый тип** его **организации**. Введенный М. Минским термин **фрейм**, в котором более эксплицитно представлено понятие предложенного Д. Р. Барлеттом термина **схема** и синонимичного ему термина **сценарий**, указывает «на роль способов представления знаний о мире в понимании дискурса и в других сложных когнитивных задачах» [Ван Дейк, Кинч 1988: 155]. Текстовый фрейм может быть значительно усложнен и расширен в зависимости от объема, композиции, иллокутивных целей и прочих текстометрических характеристик, ибо структура фрейма может включать достаточно широкую информацию, вплоть до обобщенного опыта когнитивной деятельности человечества в целом [Турбина 2018: 46].

Понятия **фрейм** и **матрица текста** близки и в ряде случаев взаимозаменяемы, поскольку матрица текста – это, как и фрейм, когнитивно-семиотическая модель [Ван Дейк, Кинч 1988: 156]. Различие между данными понятиями в том, что матрица текста являет собой результат творческого переосмысления фреймовой структуры при актуализации текста и/или результат ее интерпретации в процессе восприятия текста-оригинала, а также в том, что понятие **фрейм** относится к плану представления и может быть применимо к любой лингвосемиотической единице (к слову, сло-

восочетанию, предложению, тексту), а понятие *матрица* – только к тексту и обращено в план реализации, т. е. включает активный творческий компонент.

Текст как закрепившаяся в языковом представлении носителей языка лингвосемиотическая единица – это *текст-инвариант*, параметры которого идеально соответствуют текстovým универсалиям, – результат семиотического транс-языкового представления всех возможных текстов, совершенный комплексный синтаксический знак, предназначенный для выражения целостного и значительного по объему смыслового содержания [Турбина 2018: 38].

Смысловая целостность любого текста, независимо от жанровой принадлежности или коммуникативной направленности, обеспечивается понятийно-смысловыми и структурно-грамматическими связями, реализуемыми посредством речевых единиц – дискурсивных компонентов. Первостепенной значимостью в формировании текстовой матрицы наделены вводные фразы текста – заголовки и эпиграфы. Их функционально-дискурсивная роль состоит в том, чтобы кратко обозначить смысл текста и/или пояснить (предвосхитить) его основную идею.

Не меньшую, а иногда – большую значимость для формирования когнитивно-семиотической модели текста (текстовой матрицы), для кодирования и декодирования его смыслового содержания имеют дискурсивные компоненты, занимающие внутритекстовую позицию. Особенно заметна главенствующая роль внутритекстовых речевых единиц в формировании матрицы символических поэтических текстов, где они, связывая воедино речевые знаки и создавая в совокупности смысловую и структурную целостность текста, выполняют дискурсивную функцию текстообразующего символа – ключа к декодированию смыслового содержания стихотворения (см. об этом в статье ниже). Символы могут стать также смыслообразующими ключевыми компонентами прозаических текстов мифов или сказок, в которых они зачастую выносятся в заголовок, чем заметно усиливается их дискурсивная функция в текстовой матрице, в особенности если символические смыслы вплетаются в архетипы.

1. Архетипы и символы сюжета «Девушка и зверь». Сюжет «Девушка и зверь» имеет древние корни, уходящие в глубину нескольких тысячелетий (см. рис.):

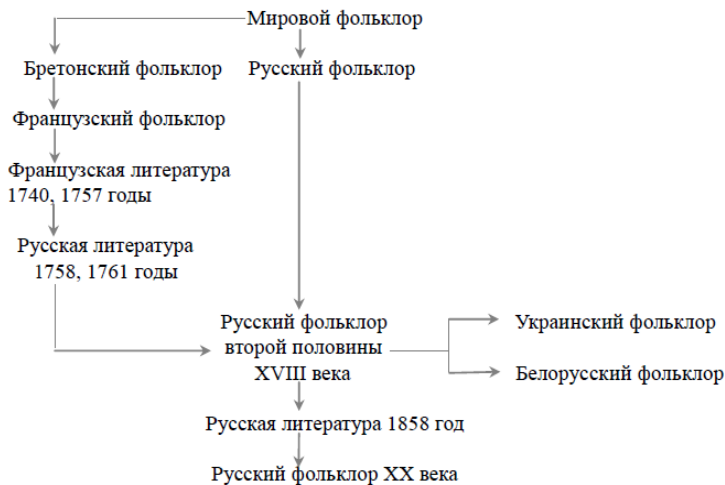


Рис. История и распространение сюжета «Девушка и зверь» [Бегунов 1983: 187]

Самые ранние из известных текстов с этим сюжетом написаны по мотивам древнего восточного фольклора, отраженного в «Сказках тысячи и одной ночи». В Европе сказки с сюжетом «Девушка и зверь» в последней трети

XVII века в литературной форме появляются сначала во Франции, позднее в множестве версий с некоторыми модификациями сюжета распространяются в странах западно- и восточноевропейской культур. Сюжет

оказался настолько привлекателен и востребован, что с давних пор по настоящее время было создано и продолжает создаваться множество печатных, театральных и кинематографических, включая мультипликационных, версий сказки [Бегунов 1983: 179–180]. Очевидно, что в сюжете сказки закодирован глубокий смысл, поиски и потребность экспликации которого привлекают писателей и сценаристов разных национальных культур.

В чем загадка, притягательность и универсальность сюжета? Дело в том, что героями сюжета «*Девушка и зверь*» являются прототипичные персонажи, во все времена и во все эпохи узнаваемые всеми народами, вызывающие устойчивую эмоциональную реакцию, затрагивающие глубокие слои психики каждой личности в отдельности и коллективного бессознательного в целом. Такие персонажи называются *архетипами* – образами, переходящими из поколения в поколение, из культуры в культуру, представляя собой «структурные элементы человеческой психики, которые скрыты в коллективном бессознательном, общем для всего человечества» [Психология. Словарь 1990: 26].

Термин *архетип* был введен в науку К.-Г. Юнгом, обратившим внимание на тот факт, что архетипы – это формы коллективного бессознательного (в Аристотелевском представлении отношения *форма-материя*), а архетипические образы – переросшие в символы способы «материализации» архетипов в сознании [Юнг 2008: 11]. Не случайно у героев сюжета (= архетипических образов) нет имен, что расширяет объем десигнагов, выполняя функцию обобщения. Это *зверь* (чудовище), *девушка* (красавица) и персонажи второго плана, но тоже прототипичные – *отец* и *сестры*. Их происхождение, личностные качества, поведение и отношения складываются в архетипическую ситуацию или архетипическую матрицу – «совокупность всех режимов функционирования сознания представителей конкретной культуры» [Вдовушкина 2010: 89], в данном случае – общей для всего человечества культуры. Сюжет «*Девушка и зверь*» привлекает внимание и психоаналитиков, полагающих, что он восходит к архетипической матрице, извлекаемой из подсознания в сновидениях [Хендерсон <http>]. Заметим, однако,

что психоанализ сновидений также не дает ответов на целый ряд вопросов, связанных с реконструкцией архетипической матрицы (см. об этом ниже).

Дело в том, что «Сознавать что-нибудь – значит понимать это что-нибудь. А понимать что-нибудь – значит нечто предсказать об этом» [Лосев 1982: 90]. Следовательно, психоанализ по существу представляет собой вербализацию переросших в символы архетипических образов, извлеченных во время сна из подсознания. Важно то, что сам процесс символизации – это процесс семиотический, состоящий в установлении отношения между архетипами и знаками, представленными предметно-образно и словесно: *архетип* ↔ *архетипический образ* ↔ *слово*. Именно поэтому лингвистический когнитивно-семиотический анализ представляет более объективные результаты смысловой реконструкции архетипов и архетипических ситуаций, ибо язык «всегда есть посредник между мышлением и действительностью» [Лосев 1982: 14], а речезыковой знак (отдельное слово, словосочетание, текстовое целое) способен хранить в себе неисчерпаемую информацию, особенно если он становится символом [Лосев 1982: 64].

В контексте когнитивно-семиотического анализа *архетип* – это некая когнитивно-семиотическая универсалия – транс-языковой знак, десигнагом которого является обобщенный до уровня универсального денотат, а десигнаторами – транс-языковые лексические эквиваленты.

1.1. Зверь: ставший зверем (как правило, посредством магических действий некой женщины), наделенный властью и богатством молодой мужчина, который может вернуть себе прежний *человеческий облик* только *очистив душу* и стать достойным чистой и преданной любви такой же чистой душой и полной добродетелей девушки. Несомненно, что *зверь (чудовище)* – это когнитивная метафора, универсальная транс-языковая вторичная номинация *зверствующего мужчины: мужчины, ведущего себя с окружающими как зверь*. В сюжете сказки и во множественных заголовках ее версий читается имплицитно заложенный смысл, что так он относится прежде всего к женщинам, ибо заголовки «*Красавица и чудовище*», «*Девушка и зверь*» и другие подобные

порождают ассоциацию с заголовками произведений мировой литературы, посвященных описанию отношений между мужчиной и женщиной, намекая при этом на некий архетипический вариант сценария их развития.

Поскольку истоки сюжета коренятся в восточной культуре, где: а) права женщин существенно ограничены; б) мужчины имеют большую власть над женщинами и нередко ею злоупотребляют; в) в гаремах полигамных браков складываются сложные отношения, порождаемые ревностью и стремлением к лидерству, – не удивительно, что образ мужчины-зверя сложился именно там. Добавим к перечисленным особенностям восточной культуры, располагающим к развитию у мужчин качеств деспота, *богатство и власть* героя сюжета, в разы усиливающие возможности доминирования над множеством женщин, и перед нами уже не просто деспот, а чудовище с маниакальными наклонностями насильника и даже убийцы. Вспомним: сотни женщин были казнены после единственной ночи с царем Шахрияром, и только мудрость Шахерезады спасла ей жизнь. Конечно, такой мужчина, даже если он царь, или наследный принц, способен вызвать у поруганной им женщины (девушки), у ее матери, сестры, или у другой близкой женщины только чувство страха и мести. Образ такой женщины формирует архетип еще одного фонового персонажа сюжета – *ведьмы*, превратившей принца в отвратительное чудовище, в образе которого ему надлежит быть до тех пор, пока он не исправится. К когнитивно-семиотическому анализу архетипической ситуации *превращения в чудовище* вернемся позже.

1.2. Девушка. Этот архетип сюжета включает ряд символических значений. *Девушка*: а) символ чистоты и невинности; б) символ добропорядочности; в) символ преисполненности любви (к отцу, к сестрам) – особое состояние души, стремящейся и способной к искреннему чувству любви даже по отношению к безобразному внешне, но прекрасному внутренне человеку.

Совокупность этих качеств делает ее *красавицей*. *Красавица* – это тоже когнитивная метафора, одновременно уточняющая и обобщающая понятийный объем десигната. Не случайно в текстах с сюжетом «*Девушка и зверь*»

зачастую отсутствует описание незаурядных внешних качеств *Красавицы*, ибо главное ее достоинство в том, что она является носителем волшебного и животворящего чувства – любви.

Когнитивно-семиотический анализ воплощенных в метафоры образов *девушки (красавицы)* и *мужчины-зверя (чудовища)*, главных персонажей сюжета, на первый взгляд, позволяет восстановить его этимологию и декодировать смысловое содержание. Однако когнитивно-семиотический анализ архетипической ситуации (матрицы) в целом остается незавершенным, ибо в ней присутствует вызывающий целую серию вопросов символ – *заветный цветок зверя*, к анализу значения которого обращаются многие исследователи (литературоведы, психологи) и который завораживает слушателей, читателей и зрителей всех национальностей, возрастов и социальной принадлежности с глубокой древности по сей день, но до сих пор остается загадочным. Действительно: что таит в себе *заветный цветок зверя*? Почему он так дорог ему? Почему о нем мечтает *девушка*? Наконец, что это за цветок, как он выглядит? История о том, как любовь спасает испорченного юношу, банальна, и по преимуществу именно символическое значение *заветного цветка* привлекает продуцентов и реципиентов произведений с сюжетом «*Девушка и зверь*».

Символом чего является *заветный цветок зверя*? Ответ на этот вопрос кроется в самих текстах сказки и не только в них.

1.3. Заветный цветок зверя: ключевой символ сюжета «*Девушка и зверь*». Проведем его анализ на материале двух наиболее значимых в ряду прочих версий сказки текстов: русской литературной сказки Сергея Тимофеевича Аксакова «Аленький цветочек» (1858 г. [Аксаков 1955: 583–563]) и французской литературной сказки мадам Жанны-Марии Ле Пренс де Бомон «Красавица и Зверь» (1757 г. [Jeanne-Marie le Prince de Beaumont 1983: 253–271]), сокращенной версии сказки Габриэль-Сюзанны Барбо де Вильнёв, вышедшей в 1740 г. в сборнике «Морских сказок». Выбор именно этих текстов обусловлен тем, что сказка С. Т. Аксакова выдержана в восточных мотивах, и ее когнитивно-семиотическая модель ближе к древней восточной матрице. А сказка Ле

Пренс де Бомон адаптирована к западноевропейской культуре, ее нравственным ценностям и символике.

С. Т. Аксаков впервые услышал сказку «Аленький цветочек» (именно «Аленький цветочек», а не «Красавица и чудовище») в детстве от служившей в доме его родителей ключницы Пелагеи. Ю. К. Бегунов в статье, посвященной изучению истоков сюжета сказки, писал: «Во время крестьянской войны 1773–1775 годов под руководством Емельяна Пугачева отец Пелагеи, крепостной помещиков Алакаевых, бежал от хозяев вместе с дочерью в Астрахань. Там Пелагея прожила 20 лет, вышла замуж, потом овдовела, служила в купеческих домах, в том числе у купцов-персов, а в 1796 году вернулась к наследнику Алакаевых С. М. Аксакову в Ново-Аксаково» [Бегунов 1983: 181].

Несмотря на то, что французская версия сказки в авторстве Ле Пренс де Бомон была опубликована на сто лет раньше, Пелагея, простая русская женщина, не умевшая ни писать, ни читать, не могла быть знакома с этой версией сюжета. Именно от купцов-персов и от их окружения в числе прочих восточных сказок из «Тысячи и одной ночи» услышала она сказку про *Аленький цветочек* и после рассказывала ее [Аксаков 1955: 495–496]. Пелагея обладала незаурядным даром рассказчика и внесла в историю русские мотивы, сохранив в целом восточный сюжет. Именно поэтому «Только в варианте Аксакова-Пелагеи имеется персидская тема» [Бегунов 1983: 185], чем он и ценен.

Важная особенность данной версии сказки в том, что когнитивно-семиотическая модель ее текста строится вокруг главного скрепляющего сюжет символа – *заветного цветка зверя: аленького цветочка*. То, что символ вынесен в заголовок сказки, не только вносит интригу в историю поиска любви, но и усиливает смысловые акценты в текстовой матрице, еще более сближая ее смысл со смыслом древней восточной версии сюжета. Здесь следует заметить, что «Сказки тысяча и одной ночи», равно как и французские волшебные сказки XVII–XVIII вв. («Красная шапочка», «Синяя Борода», «Золушка» Шарля Перро; «Красавица с золотыми волосами» Д'Ольнуа; «Красавица и Зверь» Ле Пренс де Бомон и др.) предназначались прежде всего для взрослых. Взрос-

лым читателям были адресованы различные смысловые приращения (намекы, подтекст, например: Волк и Синяя Борода – коварные обманщики, насильники и злодеи), вносящие в текстовую матрицу заметный объем имплицитной информации. В силу интереса детской аудитории к сюжетам литературных сказок непонятные детям скрытые смыслы почти утрачены, но сохраняются в коллективном бессознательном.

С. Т. Аксаков опубликовал написанную им по рассказам Пелагеи и любимую с детства сказку «Аленький цветочек» для внучки Оленьки, адресовав ее, таким образом, читателям детского возраста. Но древнейший символ – *заветный цветок зверя* – относит историю поиска любви к архетипической ситуации далеко не детского содержания. Возможно, что присущая С. Т. Аксакову тонкая интуиция удерживала на протяжении всей жизни его интерес к этому загадочному символу, чему способствовало и то, что сказку из уст Пелагеи он услышал в первоначальном восточном варианте.

2. Когнитивно-семиотический анализ символа *заветный цветок*.

2.1. *Заветный цветок* в сюжете «Девушка и зверь». Когнитивно-семиотический анализ символа *заветный цветок зверя* возвращает нас к анализу архетипической ситуации *превращения в чудовище*: некая женщина, ненавидящая молодого мужчину (принца) за его похоть и зверства по отношению к женщинам, а возможно, к ней самой, и обладающая магическими способностями, заколдовала его, или, как говорят в народе, *навела на него порчу*. Какую конкретно порчу чаще всего желает нанести женщина на обидевшего, оскорбившего и предавшего ее мужчину? – Конечно же, лишить его мужского достоинства, изуродовать, чтобы он не смог впредь, пользуясь своей сексуальной силой, причинять страдания женщинам. Такой мужчина теряет свою привлекательность, становится противен женщинам и вынужден жить изгоем, изрядно одичав. Единственное, что хранит в нем надежду на избавление от порчи, это его *заветный цветок*, который ему дороже всего и который он бережет как бесценное сокровище, стараясь сохранить до тех пор, пока не искупит свой

грех одиночеством и не обретет способность искренне любить.

Вывод очевиден: *заветный цветок зверя* – символ мужского естества. В этом первичный символический смысл *заветного цветка*, и становится понятно, почему юная девица, томимая желанием любить и грезящая, может быть даже не осознавая, о прекрасном принце, воплощает свои мечты в образе *аленького цветочка*, «которого бы не было краше на белом свете» [Аксаков 1955: 585]. Конечно, дискурсивное значение выражения *аленький цветочек* в детской сказке С. Т. Аксакова не содержит сему ‘*мужское естество (фаллос)*’, но статус символа оно не утрачивает. *Аленький цветочек* становится символом *чистой и желанной любви*, актуализируя вторичный символический смысл. Однако, если для символа как когнитивно-семиотической единицы на уровне десигната характерна четкость образа (точность денотата) и одновременно с этим – расширение смысловой глубины, то *аленький цветочек*, сам становясь символом, четкость образа утрачивает, размывая перспективу смысла:

Ну, задала ты мне работу потяжеле сестриных: коли знаешь, что искать, то как не сыскать, а как найти то, чего сам не знаешь? *Аленький цветочек не хитро найти, да как же узнать мне, что краше его нет на белом свету?* [Аксаков 1955: 585].

В сказке ничего не сказано о *цветке*, кроме того, что он *аленький*, что *краше его нет*, и что он очень *дорог зверю*.

В текстовой матрице сказки Ле Пренс де Бомон «Красавица и Зверь» *заветный цветок зверя* представлен конкретно – это *роза*. И хотя *роза* статус символа не утрачивает, его смысловая перспектива заметно сужена по сравнению с *аленьким цветочком* С. Т. Аксакова. Во-первых, в сказке Ле Пренс де Бомон *цветок из сада Зверя* не имеет для него такой ценности, как *аленький цветочек*: в саду Зверя много *роз*, а отец Красавицы обратил внимание на их красоту и вспомнил о просьбе младшей дочери привезти ей *розу*, когда проходил под сплетением веток розовых кустов:

et comme il passait sous le berceau de roses, il se souvint que la Belle le lui en avait demandé, et il cueillit une branche où il y en avait plusieurs – и когда он проходил под *сплетением веток розовых кустов*, он вспомнил о просьбе Красавицы и сорвал одну вет-

ку в том месте, где их было много [Le Prince de Beaumont 1983: 258].

Поэтому реакция Зверя на то, что его гость, которого он принимал с таким почетом, сорвал *цветок* (это мог быть любой другой *цветок в саду*), чем нанес глубокую обиду хозяину, это реакция гостеприимного хозяина на недостойное поведение гостя. Во-вторых, именно *розу* просит привезти Красавица, поскольку в краю, где живет ее семья, *розы не растут*. В-третьих, причина привезти ей *розу*, а не *наряды и украшения*, кроется в скромности Красавицы и в ее любви к отцу, переживающему непростые в плане достатка времена, а не в мечтах о любви. Таким образом, в тексте сказки Ле Пренс де Бомон *роза* утрачивает функцию ключевого символа, а на первый план выдвигается *история Красавицы*, формирующая типичную для текстов французских литературных сказок XVII–XVIII вв. когнитивно-семиотическую модель – ‘*сказка-нравучение*’:

Pendant son sommeil la Belle vit une dame qui lui dit: «Je suis comtente de votre bon coeur, la Belle; la bonne action que vous faites, en donnant votre vie pour sauver celle de votre père, ne demeurerait point sans recompense» – Во сне Красавица увидела даму, которая ей сказала: «Мне нравится твое доброе сердце, Красавица. Поступок, который ты совершила, отдав свою жизнь, чтобы спасти жизнь отца, не останется без награды» [Le Prince de Beaumont 1983: 262].

Не случайно сказка Ле Пренс де Бомон «Красавица и Зверь» была опубликована в сборнике «Детский журнал, или беседы мудрой гувернантки со своими многочисленными воспитанниками» («Magasin des enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves»). Следует заметить, что особенное внимание в то время было направлено на воспитание юных девиц – прежде всего, *чтобы подготовить их к замужеству*. Главными добродетелями девушки считались добропорядочность и чистота помыслов, хорошие манеры и умение поддержать беседу, кротость и послушание, трудолюбие и забота о близких. Всеми этими качествами в избытке обладает Красавица, что и приводит ее в конце приключений к счастливому браку с прекрасным и богатым принцем. Истории Зверя в сказке отводится незначительное вни-

мание, и только в самом конце, уже после обретения своего человеческого облика, принц всего несколькими фразами рассказывает о злой фее, которая превратила его в чудовище (за что – неизвестно), под ликом которого ему предстоит быть до тех пор, пока не согласится *выйти за него замуж какая-нибудь девушка* [Le Prince de Beaumont 1983: 270].

Заметим, в сказке С. Т. Аксакова: *...жить мне в таком виде безобразном, противном и страшном для всякого человека, для всякой твари божией, пока найдется красная девица, какого бы роду и званья ни была она, и полюбит меня в образе страшилища и пожелает быть моей женой законною...* [Аксаков 1955: 603].

Таким образом, имена главных героев сказки «Красавица и Зверь» утрачивают метафоричность, ибо *Зверь* – это в прямом смысле животное, в тело которого *по недоброму умыслу злой феи* заключен человек, а *Красавица* – это самая красивая из трех сестер девушка, которую с детства за ее красоту называли «Прекрасное дитя» (*Belle Enfant*) и со временем стали звать просто *Belle – Красавица*. В силу этого связь с архетипом *зверствующий мужчина* и с многомерной архетипической матрицей конфликтного развития ситуации отношения мужчины и женщины, включающей сценарии греховности и нравственного падения мужчины, его наказания порчей, искупления грехов путем исцеления души и избавления от порчи, почти не прослеживается.

Исключение составляет архетип *девушка*, но поскольку дискурсивное значение речевой единицы текста сказки, десигнатором которой является *Красавица*, – прямое и лишнее метафорического значения именование (первичная номинация) *самой красивой девушки*, его десигнат не содержит смысловых приращений, относящихся к духовным качествам героини, а значит заметно утрачивает ассоциативную связь с архетипом. Речевой знак *роза* – это символ в большей степени *дочерней любви*. В целом текстовая матрица сказки Ле Пренс де Бомон не содержит имплицитной информации (подтекста, или намеков), ибо прагматическая функция назидательно-воспитательного текста состоит в том, чтобы по преимуществу эксплицитно и недвусмысленно донести его содержание до адресата.

Напротив, когнитивно-семиотическая модель текста сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» выстроена по принципу организации многомерной текстовой матрицы, *где заветный цветок зверя*, неизвестный таинственный цветок, который растет только в саду *чудища безобразного*, и которого нет краше на всем белом свете, – *аленький цветочек* – занимает центральную позицию ключевого символа, и который, собственно, и используется для кодирования имплицитной информации, создающей многомерность когнитивно-семиотической модели текста. Возможно, что эта имплицитная информация и привлекала С. Т. Аксакова к сюжету сказки, дешифровка которого продолжается по сей день. Прежде всего, внимание исследователей обращено к *аленькому цветочку*.

За подсказкой ответов на вопросы «какой он» и «символом чего является» зачастую обращаются к версии Ле Пренс де Бомон и уверенно констатируют: это *роза*. Однако результаты анализа символического значения *розы* в тексте сказки далеко не однозначны и существенно расходятся: от *«роза – это символ жизни и любви»* [Хворостухина 2018] до *«роза – это символ кровавой дефлорации»* [Савинцева 2014]. Еще более парадоксально *заветный цветок* сюжета «Красавица и зверь» представлен последователем К. Юнга психиатром, специалистом по психоанализу Д. Л. Хендерсоном, у которого этот цветок становится *белой розой*. Д. Л. Хендерсон не исключает эротического содержания в архетипической матрице, но полагает, что *белая роза* является символом доброты девушки и дочерней любви, а смысл конфликта ситуации заключается в стремлении преодолеть добродетель дочернего чувства и отдаться плотской любви, скрывающейся за звериным эротическим обликом [Хендерсон <http>]. Такая трактовка древнего сюжета, во-первых, явно выдержана в западной версии, а во-вторых, провоцирует целый ряд оставшихся без ответа вопросов, главный из которых – почему обладателем цветка, символа добродетели, является *Зверь*?

Согласимся с А. И. Хворостухиной, что глубинный смысл сказки С. Т. Аксакова, адресованной внучке Оленьке, «это мудрая и добрая история о силе любви и возможности измениться каждого человека, благодаря

любви» [Хворостухина 2018]. Вне сомнения, что архетипическая ситуация, которая составила основу сюжета древних восточных сказок, именно к этому и сводится, хотя ее персонажам приходится на пути к любви преодолевать недетские трудности, но позднее текст в жанре детской сказки облагородил сюжет романтическими мотивами. Примечательно, что к своей электронной публикации А. И. Хворостухина, очевидно, повинувшись интуиции, прикрепила изображение *аленького цветочка* таким, каким она его себе представляет [Хворостухина 2018]. Но это *не роза*.

В истории разных культур *роза* приобрела множество символических значений. Ле Пренс де Бомон в своей версии сказки использовала символическое значение *розы* в западной традиции, где *роза* это «безукоризненный, образцовый цветок, символ сердца, центра мироздания, космического колеса, а также божественной, романтической и чувственной любви» [Энциклопедия символов и знаков. Роза <http>]. Со времен средневековых французских рыцарских романов, где *роза* – *цветок любви* (*fleur d'amour*), – *роза* по сути становится когнитивной метафорой, обозначающей *женское естество* не столько в переносном, сколько в буквальном смысле: *sueillir la fleur d'amour (d'une dame)* – *сорвать цветок любви некой дамы* – означает *овладеть ею*.

Возможно, что основанием для видения в сорванной *розе* символа акта кровавой дефлорации стала именно западноевропейская когнитивная метафора с оттенком метонимичности *роза* – *женское естество*. Но именно здесь кроется ошибка в толковании данного символа в сюжете сказки, ибо *заветный цветок* – это *заветный цветок зверя*, он принадлежит ему и принадлежал до появления *девушки* в его окружении. Очевидно, что *заветный цветок зверя* – это символ мужского, а не женского естества. *Сорвать заветный цветок* означало лишить Чудище всякой надежды на исцеление, т. е. на возврат к прежнему человеческому облику. Действительно, легко представить Маленького Принца, влюбленного в розу на своей маленькой планете, но представить умирающее Чудище, обхватившее лапами розу, сложно. Ощущается фальшь. Именно поэтому С. Т. Аксаков не назвал *аленький цветочек* розой. Так что же это за цветок?

2.2. Символ *тюльпан*. Подсказку находим в символическом стихотворении М. Цветаевой, где формирующим текстовую матрицу символом и ключом к декодированию смыслового содержания текста тоже является *цветок* – *тюльпан*:

16–17 августа 1936

Ледяная тиара гор –

Только брэнному лику – рамка.

Я сегодня плющу – пробор

Провела на граните замка.

Я сегодня сосновый стан

Догоняла на всех дорогах.

Я сегодня взяла тюльпан –

Как ребенка за подбородок.

[Цветаева 1994: 149]

Анализ смыслового содержания этого стихотворения так же нелегко дается исследователям, как и анализ текстов с сюжетом *девушка и зверь*: «Можно прочесть это стихотворение много раз, но связь между первыми двумя строками и всей остальной частью останется неясной. Недосказанность, пропуск логического звена – еще одна важная черта поэтической манеры зрелой Цветаевой. И это дает повод читателю задуматься над тем, что же именно и почему ему непонятно» [Шевеленко 2015]. Ответ на вопросы: «что неясно» и «почему непонятно», прост. – Неясно, потому что не понято значение ключевого символа стихотворения, дискурсивного компонента *тюльпан*.

Истоки символа «*тюльпан*» и символического значения дискурс-компонента *тюльпан* возвращают нас к древней восточной культуре. Как и *роза* на Западе, *тюльпан* на Востоке символизирует идеальную любовь [Краткая энциклопедия символов. Тюльпан <http>]. Тюльпан начали культивировать в Персии. Европейское название цветка произошло от имени, которое дали ему турки: *toliban* «*тулбэнд*», или «*тюрбан*» [Непомнящий 2014]. Тюрбан действительно напоминает форму тюльпана. На самом деле этот головной убор был создан в древности как *имитация тюльпана*, священного цветка, и с тех пор является главным головным убором народов Востока, где он имеет статус символа короны, тесно связанного с Пророком, чем отождествляется с личным достоинством и страстной верой [Тесиддер 1999: 382].

Поэтому считается, что там, где он растет, наличествует божественный свет. Военные, отправлявшиеся на войну, с целью подчеркнуть свою мужественность использовали изображение тюльпана, прикрепляя его к щиту или на шлем в качестве оберега и для устрашения врага. Таким образом, восточная символика тюльпана наполнена по преимуществу *маскулинными* смыслами, а ее этимология в силу ассоциации формы цветка с фаллосом восходит к метонимии. Уже поздней по мере расширения и углубления символического значения символ *тюльпан* пополняется метафорическими значениями.

Нет сомнения в том, что Марина Цветаева, которая так изысканно и виртуозно использовала различные символы с неисчерпаемой глубиной их значений и возможностями реализации их речевого потенциала, была хорошо знакома не только с западной символикой, но и с восточной. Декодирование ключевого символа стихотворения «Ледяная тиара гор» раскрывает смысл целого – всего текста стихотворения и отдельных его дискурсивных компонентов с их символическими значениями. *Тюльпан* – древний восточный символ маскулинности – в тексте символического стихотворения М. Цветаевой использован как когнитивная метафора, формируя дискурсивную единицу с явным первичным метонимическим значением *мужское естество*, которая раскрывает смысловое значение последней фразы текста стихотворения:

Я сегодня взяла тюльпан –

Как ребенка за подбородок.

*= *Я сегодня овладела мужчиной, –*

а вслед за ней и смысл всего текста. Когнитивно-семиотическая модель текста выстраивается последовательностью дискурсивных компонентов с символическими и метафорическими значениями: *ледяная тиара гор* – образная метафора, в которой каждое слово имеет символическое значение: *холодность, власть, отстраненность; гранит, замок – твердость, неприступность; пробор плющу – преодоление неприступности; сосновый стан – соперницы*: «Сосна является женским образом-символом дендрологического кода, поэтому в текстах свадебных песен это дерево ассоциируется с девушкой, достигшей брачного возраста, красивой, высокой, стройной, мечта-

ющей о скором замужестве» [Павлова 2014: 221]. Очевидно, что мужчина, о котором идет речь, горд, холоден и недоступен, но это только внешне (*ледяная тиара гор – всего лишь рамка брэнному телу, т. е. обыкновенному, которому не чужды слабости*), и героине удалось преодолеть его недоступность (*провести пробор плющу на граните замка*), обойти всех соперниц (*сосновый стан*) и овладеть им (*взять тюльпан*). Текстовая матрица стихотворения выстроена речевыми знаками-символами, кодирующими его смысловое содержание – *‘исповедь вернувшейся со свидания женщины’*. Почему же это содержание часто остается непонятым?

Декодирование смысла текста в той или иной степени зависит от фоновой затекстовой информации (прагматической пресуппозиции). Она-то в данном случае и оказывается «коварным подсказчиком», ведущим исследователей по ложному пути. Дело в том, что стихотворение Марины Цветаевой «Ледяная тиара гор» открывает цикл «Стихи сироте», посвященный Анатолию Штейгеру, с которым во время написания стихов данного цикла поэтесса вела активную переписку. Судя по письмам, она была страстно влюблена в А. Штейгера, но встречаться с ним по многим причинам не могла, а значит, в ее стихотворении «Ледяная тиара гор» *плотских мотивов нет* (?). Кроме того, А. Штейгер был в то время тяжело болен, находился в швейцарском госпитале в ожидании серьезной операции на легких, затем на реабилитации после нее, и если «Ледяная тиара гор» – это исповедь вернувшейся со свидания женщины, то А. Штейгер *не мог быть тем, о ком речь* (?), в открывающем цикл *посвященном ему* стихотворении, тем более что М. Цветаева жила тогда в маленькой средневековой деревушке французских Альп, а не в Швейцарии возле А. Штейгера. Значит, смысл стихотворения в другом (совершенно непонятном)?

Более пристальный анализ затекстовой информации обращает внимание на важные для декодирования смысла стихотворения обстоятельства общения и переписки М. Цветаевой и А. Штейгера. Несмотря на откровенное содержание писем, на ежедневные и трогательные признания М. Цветаевой в искренней любви и преданности своему адресату, истинное намерение поэтессы, виде-

шейся с А. Штейгером всего один раз в жизни, было в том, чтобы поддержать молодого (моложе ее на пятнадцать лет), очень талантливого и очень тяжело больного поэта, вдохнуть в него своими письмами, пропитанными любовью, жизненную силу. Он действительно был в крайне тяжелом положении после усугубленной болезнью личной драмы, а она – действительно искренне любила его за его талант и родственную душу. Тем не менее, встречу поэтессы с кем-то реальным во плоти исключать не стоит.

Стихотворение «Ледяная тиара гор» написано 16–17 августа 1936 года. В адресованном А. Штейгеру письме от 13 августа М. Цветаева сообщает: «Когда мы нынче – мы: три женщины, двое мужчин – сидели, в деревенском кафэ, на воле, вокруг столика...» [Цветаева 1994: 38], что свидетельствует о вероятности общения поэтессы с мужчинами во плоти в это время; заметим: *три женщины, двое мужчин*, т. е. – соперничество тоже не исключено.

Наряду с этим, особого внимания заслуживает тот факт, что тема символа *тюльпан* и тема *Аленького цветочка* у М. Цветаевой во временном и смысловом планах пересекаются. В письме А. Штейгеру от 9 августа читаем: «Но я бы хотела быть с Вами совсем без людей, совсем одна в огромной утробе замка – и нам прислуживали бы руки, как в сказке *Аленький Цветочек*» [Цветаева 1994: 35]. *Аленький цветочек* у поэтессы – в мыслях, готов воплотиться в творчестве и актуализируется в стихотворении «Ледяная тиара гор» посредством дискурсивного компонента *тюльпан*, а немощный, из-за болезни прикованный к постели А. Штейгер осознанно, или неосознанно ассоциировался в ее воображении с хозяином заколдованного замка – с изуроченным кем-то по злему умыслу принцем, которого ее любовь должна вернуть к жизни.

Наконец, символ *тюльпан* в восточной культуре с древности включает еще одно очень важное значение для декодирования смыслового содержания текста сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек», соотносящего его с архетипической ситуацией – основой сюжета *Девушка и зверь*: «Тюльпан – цветок-символ перемен. Он символизирует особое время – время, когда происходят чудесные превращения. Так что говорить о тюльпане – это все

равно, что рассказывать сказку „Тысяча и одна ночь“» [Parfumer [http](http://)]. Именно волшебного превращения ждут герои сказки и ее читатели. Как видим, все значения, формирующие понятийный объем символа *тюльпан*, указывают на то, что *Аленький цветочек* – это *тюльпан*. Тюльпаны, которые появились в Европе только в середине XVI века и луковицы которых стоили огромных денег (за три луковицы можно было купить хороший дом), в XVII и в XVIII веках все еще были большой редкостью, особенно в России, где климат ее столиц явно не располагал к их выращиванию, но молва об этих необыкновенно красивых цветах, безусловно, доходила и до российской провинции. Поэтому не удивительно и вполне логично, что *тюльпан* и стал импрититным «десигнатором» неразгаданного, почти мистического десигната – *заветного цветка зверя* в сказке С. Т. Аксакова.

Заключение. Архетипы и символы могут представлять собой базовые дискурс-компоненты текста, определяющие общий смысл текста и формирующие в совокупности с другими речевыми единицами его текстометрические параметры. Особо важную роль они приобретают в текстах метафорического и символического содержания – в мифах, сказках и символической поэзии, где в силу неисчерпаемого семантического потенциала речевые знаки, десигнаты которых включают символические значения, отсылающие к архетипам, становятся ключевыми символами, определяющими смысловую глубину, объем и аксиологическое содержание иллюкативного и перлокутивного измерений когнитивно-семиотической модели – текстовой матрицы. Сама текстовая матрица таких текстов может выстраиваться на основе матрицы архетипической ситуации, скрытой в коллективном бессознательном, общем для всего человечества.

Сюжеты сказок С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» и Ле Пренс де Бомон «Красавица и Зверь» восходят к архетипической ситуации *Девушка и зверь*, главными персонажами которой (архетипами) являются *зверь*, *девушка* и архетипический символ *заветный цветок зверя*, но когнитивно-семиотические модели этих сказок различаются. Многомерная текстовая матрица сказки С. Т. Аксакова выстроена вокруг ключевого символа *заветный цветок зверя*

(аленький цветочек), выдержана в персидских мотивах, и ее когнитивно-семиотическая модель ближе к древней восточной архетипической матрице. А сказка Ле Пренс де Бомон адаптирована к западноевропейской культуре, ее нравственным ценностям и символике и имеет, помимо развлекательной, воспитательную функцию, формируя типичную для текстов французских литературных сказок XVII–XVIII вв. когнитивно-семиотическую модель ‘сказка-нравоучение’, в силу чего заметно утрачивает ассоциативную связь с архетипом.

Персидская тема в сказке С.Т. Аксакова и особая символическая и функционально-дискурсивная значимость *аленького цветочка* в текстовой матрице сказки служат основанием для распознавания в нем редкого в те времена в Европе цветка *тюльпан* – древнего восточного символа страстной любви, веры, мужественности и чудесных превращений. *Роза* в сказке Ле Пренс де Бомон символическое значение *заветного цветка зверя* утрачивает, а имена главных персонажей – *Красавица* и *Зверь* – теряют метафоричность, что существенно отдаляет когнитивно-семиотическую модель данной сказки от архетипической матрицы.

Архетипы и символы сюжета *девушка и зверь* осознанно или интуитивно-бессознательно использованы М. Цветаевой в ее символиче-

ском стихотворении «Ледяная тиара гор», где смыслообразующим дискурсивным компонентом является *тюльпан*, использованный поэтессой в качестве символа-ключа, определяющего семиозис данного текста и позволяющего декодировать его общее смысловое содержание.

Поскольку текст сказки «Аленький цветочек» является общим имплицитным фоном замысла стихотворения «Ледяная тиара гор», а М. Цветаева в нем прямо называет заветный цветок – *тюльпан*, два этих текста поясняют и раскрывают дискурсивное значение ключевых смыслообразующих компонентов, открывая возможности для декодирования их смыслового содержания, которое по сей день остается загадочным для исследователей творчества Сергея Тимофеевича Аксакова и Марины Цветаевой. Именно лингвистический когнитивно-семиотический анализ позволяет раскрыть дискурсивный потенциал формирующих текстовую матрицу речевых знаков, выявить внутритекстовые структурные и семантические связи и восстановить их отношения с затекстовой информацией, определяющей объем и многомерность когнитивно-семиотической модели текста, а в итоге – реконструировать древнюю архетипическую матрицу ситуации.

Литература

- Аксаков, С. Т. Собрание сочинений : в 4-х т. / С. Т. Аксаков. – М. : Гос. издательство художественной литературы, 1955. – Т. 1. – 639 с.
- Бегунов, Ю. К. Источники сказки С.Т. Аксакова «Аленький цветочек» / Ю. К. Бегунов // Русская литература. Историко-литературный журнал. – 1983. – № 1. – С. 179–187.
- Ван, дейк Т. А. Стратегии понимания связанного текста / Т. А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1988. – Вып. XXIII. – С. 153–211.
- Вдовушкина, Н. С. Архетипические мотивы рискогенных социокультурных ситуаций / Н. С. Вдовушкина // Общество. Среда. Развитие. – 2010. – № 2. – С. 88–93.
- Краткая энциклопедия символов. Тюльпан. – URL: <http://sigils.ru/signs/tulpan.html>. – Текст : электронный.
- Лосев, А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М. : Издательство Московского университета, 1982. – 479 с.
- Непомнящий, Н. Н. Гарем до и после Хюррем / Н. Н. Непомнящий. – URL: iknigi.net/avtor-nikolay-nepomnyaschij/86880-garem-do-i-posle-hyurrem-nikolay-nepomnyaschij/read/page-2.html. – Текст : электронный.
- Павлова, Е. П. Дендрологические образы-символы свадебной обрядности белорусов / Е. П. Павлова // Мова і культура. – 2014. – Т. 5, вип. 17. – С. 217–228.
- Психология. Словарь. – М. : Политиздат, 1990. – 494 с.
- Савинцева, А. Опыт анализа сказки С. Аксакова Аленький цветочек / А. Савинцева. – URL: <https://www.proza.ru>. – Текст : электронный.
- Тесиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тесиддер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : Фаир-пресс, 1999. – 448 с.
- Турбина, О. А. Семиозис эмогенного текста / О. А. Турбина // Эмогенный текст / под ред. О. А. Турбиной. – Челябинск : Издательский центр ЮУрГУ, 2018. – С. 7–61.
- Хворостухина, А. И. Психологический анализ сказки «Аленький цветочек» / А. И. Хворостухина. – URL: www.b17.ru. – Текст : электронный.
- Хендерсон, Д. Л. Древние мифы и современный человек / Д. Л. Хендерсон. – Текст : электронный // Человек и его символы. – URL: bookap.info/psyanaliz/yung_chelovek_i_ego_simvolu.

Цветаева, М. И. Марина Цветаева. Письма Анатолию Штейгеру / М. И. Цветаева // Музей М.И. Цветаевой в Болшево. – Калининград : Луч-1, 1994. – 155 с.

Чудинов, А. П. Политическая лингвистика : учеб. пособие / А. П. Чудинов. – М. : Флинта ; Наука, 2006. – 254 с.
Шевеленко, И. Д. Литературный путь Цветаевой: идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи / И. Д. Шевеленко. – М. : НЛЮ, 2015. – 448 с. – URL: <http://znanium.com/catalog/product/506478>. – Текст : электронный.

Энциклопедия символов и знаков. Роза. – URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/>. – Текст : электронный.

Юнг, К. Г. О психической энергии / К. Г. Юнг // Структура и динамика психического. – М. : Когито-Центр, 2008. – С. 48–82.

Jeanne-Marie le Prince de Beaumont. La Belle et la Bête // Il était une fois... Contes littéraires français XII–XX^{èmes} siècles. Французская литературная сказка (XII–XX вв.) : сборник / сост. М. В. Разумовская. – М. : Радуга, 1983. – С. 253–271.

Parfumer. Архив аромата. – URL: www.a-aroma.ru/spirits-of-plants/tyulpan.html. – Текст : электронный.

References

Aksakov, S. T. (1955). *Sobranie sochinenii: v 4-kh t.* [Collected Works, in 4 vols.]. Moscow, Gos. izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury. Vol. 1. 639 p.

Begunov, Yu. K. (1983). Istochniki skazki S. T. Aksakova «Alen'kii tsvetochek» [Sources of the tale S. T. Aksakova "The Scarlet Flower"]. In *Russkaya literatura. Istoriko-literaturnyi zhurnal*. No. 1, pp. 179–187.

Chudinov, A. P. (2006). *Politicheskaya lingvistika* [Political linguistics]. Moscow, Flinta, Nauka. 254 p.

Entsiklopediya simvolov i znakov. Roza [Encyclopedia of symbols and signs. Rose]. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/>.

Henderson, D. L. Drevnie mify i sovremenniy chelovek [Ancient myths and modern man]. In *Chelovek i ego simvol*. URL: bookap.info/psyanaliz/yung_chelovek_i_ego_simvol/

Jeanne-Marie le Prince de Beaumont (1983). La Belle et la Bête. In *Il était une fois... Contes littéraires français XII–XX^{èmes} siècles. Frantsuzskaya literaturnaya skazka (XII–XX vv.): sbornik*. Moscow, Raduga, pp. 253–271.

Jung, K. G. (2008). O psikhicheskoi energii [About psychic energy]. In *Struktura i dinamika psichicheskogo*. Moscow, Kogito-Centr, pp. 48–82.

Khvorostukhina, A. I. *Psikhologicheskii analiz skazki «Alen'kii tsvetochek»* [Psychological analysis of the fairy tale "The Scarlet Flower"]. URL: www.b17.ru.

Kratkaya entsiklopediya simvolov. Tyul'pan [Brief encyclopedia of symbols. Tulip]. URL: sigils.ru/signs/tulpan.html.

Losev, A. F. (1982). *Znak. Simvol. Mif* [Sign. Symbol. Myth]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta. 479 p.

Nepomnyashchii, N. N. *Garem do i posle Khyurrem* [Harem before and after Hürrem]. URL: iknigi.net/avtor-nikolay-nepomnyashchiy/86880-garem-do-i-posle-hyurrem-nikolay-nepomnyashchiy/read/page-2.html.

Parfumer. *Arkhiv aromata* [Parfumer. Archive of the fragrance]. URL: www.a-aroma.ru/spirits-of-plants/tyulpan.html.

Pavlova, E. P. (2014). Dendrologicheskie obrazy-simvolov svadebnoi obryadnosti belorusov [Dendrological images-symbols of the wedding ceremony of Belarusians]. In *Mova i kul'tura*. Vol. 5. Issue 17, pp. 217–228.

Psikhologiya. Slovar' [Psychology. Dictionary]. (1990). Moscow, Politizdat. 494 p.

Savintseva, A. *Opyt analiza skazki S. Aksakova Alen'kii tsvetochek* [The experience of analyzing the tale of S. Aksakov *The Scarlet Flower*]. URL: www.proza.ru.

Shevelenko, I. D. (2015). *Literaturnyy put' Tsvetaevoy: ideologiya, poetika, identichnost' avtora v kontekste epokhi* [Tsvetaeva's literary way: ideology, poetics, author's identity in the context of the epoch]. Moscow, NLO. 448 p. URL: znanium.com/catalog/product/506478.

Tesidder, Dzh. (1999). *Slovar' simvolov* [Dictionary of symbols] / transl. by S. Palko. Moscow, Fair-press. 448 p.

Tsvetaeva, M. I. (1994). Marina Tsvetaeva. Pis'ma Anatoliyu Shteigeru [Marina Tsvetaeva. Letters to Anatoly Steiger]. In *Muzei M. I. Tsvetaevoy v Bolshevo*. Kaliningrad, Luch-1. 155 p.

Turbina, O. A. (2018). Semiozis emogennogo teksta [Semiosis of the emogenous text]. In Turbina, O. A. (Ed.). *Emogennyi tekst*. Chelyabinsk, Izdatel'skii tsentr YuUrGU, pp. 7–61.

Van, deik T. A., Kinch, V. (1988). Strategii ponimaniya svyaznogo teksta [Linked text understanding strategies]. In *Novoe v zarubezhnoi lingvistike*. Moscow, Progress. Issue XXIII, pp. 153–211.

Vdovushkina, N. S. (2010). Arkhetipicheskie motivy riskogennykh sotsiokul'tunyykh situatsii [Archetypal motives of riskogenic sociocultural situations]. In *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye*. No. 2, pp. 88–93.

Данные об авторе

Турбина Ольга Александровна – доктор филологических наук, профессор, директор Лингвистического центра, профессор кафедры лингвистики и перевода, Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск, Россия).

Адрес: 454080, Россия, Челябинск, пр. Ленина, 76.
E-mail: turbina371@mail.ru.

Author's information

Turbina Olga Alexandrovna – Doctor of Philology, Professor, Director of the Linguistic Center, Professor of the Department of Linguistics and Translation, South Ural State University (National Research University) (Chelyabinsk, Russia).