

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт иностранных языков
Кафедра английского языка, методики и переводоведения

**Оформление ключевых концептов В. Вулф: авторская проза и её
экранизация**
Выпускная квалификационная работа

Исполнитель:

Коковина Любовь Алексеевна
студент группы БА-43

подпись

Квалификационная работа

допущена к защите:

Научный руководитель:

Шустрова Елизавета
Владимировна
д. ф. н., профессор

Руководитель ОПОП

44.03.01 – Педагогическое образование

Подпись

Профиль: иностранный язык (английский)

« ____ » _____ 2017 г

Зав. кафедрой

« ____ » _____ 2017 г

Екатеринбург 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	7
1.1. Основные подходы к трактовке термина «концепт»	7
1.2. Основные подходы к трактовке термина «дискурс»	22
1.3. Основные подходы к трактовке термина «картина мира»	27
1.4. Основные подходы к трактовке термина «креолизованный текст».....	33
1.5. Основные методики, принятые в когнитивных исследованиях	45
Выводы по главе 1	50
ГЛАВА 2. КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ В НОВЕЛЛАХ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ	52
2.1. Метафорическая модель «Человек – это насекомое»	52
2.2. Метафорическая модель «Вода – это изменение»	58
Выводы по главе 2	69
ГЛАВА 3. КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ В РОМАНЕ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ «НА МАЯК»	71
3.1. Метафорическая модель «Море – это разрушение»	71
3.2. Метафорическая модель «Человек – это свет».....	75
Выводы по главе 3	79
ГЛАВА 4. ВЕДУЩИЕ КОНЦЕПТЫ В КРЕОЛИЗОВАННОМ ТЕКСТЕ НА ПРИМЕРЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА «НА МАЯК»	81
4.1. Метафорическая модель «Женщина – это свет»	81
4.2. Метафорическая модель «Море – это разрушение»	83
Выводы по главе 4	85
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	87
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	90
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	101
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	111
ПРИЛОЖЕНИЕ 3	128

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении длительного времени метафора представляет интерес для отечественных и зарубежных лингвистов и занимает важное место в стилистических, психолингвистических, семантических, прагматических и других лингвистических исследованиях. Метафору изучали такие исследователи как Н.Д. Арутюнова, Дж. Лакофф, М. Джонсон, Р. Гиббс и др.

Актуальность данной работы обусловлена перспективностью изучения метафорических моделей, используемых для создания художественной картины мира. Еще одним фактором, определяющим актуальность исследования, становится недостаточная изученность особенностей функционирования метафорических моделей в художественном дискурсе в современной лингвистике.

Объектом данной научной работы являются концептуальные метафоры в британском художественном тексте первой половины XX в. Вирджинии Вулф.

Предметом данного исследования является авторское метафорическое моделирование как один из способов репрезентации концепта в художественном произведении.

Целью исследования является описание концептуальных метафор в британском художественном дискурсе.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- рассмотреть основные подходы к трактовке терминов «концепт», «дискурс», «картина мира»; «креолизованный текст»;
- определить основные методики, принятые в когнитивных исследованиях;
- изучить концептуальные метафоры в романе «На маяк» и в новеллах Вирджинии Вулф.

- проследить, как реализуются ключевые концептуальные метафорические модели в креолизованном тексте (на примере экранизации романа).

Материалом исследования послужили роман «Tothelighthouse» («На маяк»), а так же рассказы Вирджинии Вулф, такие как «AHauntedHouse» («Ненаписанный роман»); «MondayorTuesday» («Понедельник, ли вторник»); «AnUnwrittenNovel» («Ненаписанный роман»); «TheStringQuartet» («Струнный квартет»); «KewGardens» («Королевские сады»); «TheMarkontheWall» («Пятно на стене»); «TheNewDress» («Новое платье»); «LappinandLapinova» («Лапин и Лапина»); «TheLadyintheLooking-Glass» («Женщина в зеркале»); «TogetherandApart» («Вместе и порознь»). Из вышеперечисленных новелл было выбрано 60 контекстов методом сплошной выборки и 28 контекстов методом репрезентативной выборки.

Кроме того, в качестве материала была использован креолизованный текст, в частности, экранизация романа “Tothelighthouse” («На маяк») 1983 г. Иллюстративный материал представлен в главах работы.

Основным методом исследования является описательный метод, реализованный комплекс более частных методов и приемов, таких как дискурсивный анализ, методика метафорического моделирования, определение типа тропа, компонентный анализ в его дефиниционной разновидности. Также были использованы общенаучные методы наблюдения, обобщения и сопоставления. Кроме того, в процессе исследования были использованы общелингвистические и лингвостилистические данные, что позволило представить анализируемые явления с учётом своеобразия исследуемого идиостиля.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем представлен ряд наблюдений и выводов, сделанных в результате анализа конкретного материала. В процессе работы выделены метафорические модели, используемые для создания художественной картины мира, изучены

их основные компоненты, выявлены особенности функционирования указанных моделей в анализируемом дискурсе.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что данное исследование дает материал для дальнейших теоретических обобщений, способствует разработке таких теоретических проблем, как взаимодействие языка и мышления, роль языка в экспликации и формировании картины мира (авторских интенций и т.д.), взаимодействие различных уровней языковой системы.

Практическая ценность исследования связана с возможностями использования его материалов при написании учебно-исследовательских работ студентами, специализирующимися в сфере когнитивной лингвистики, стилистики. Элементы иллюстративного материала могут быть использованы в рамках курса лексикологии, стилистики, интерпретации текста.

Апробация работы. Результаты исследования были доложены на девятой международной студенческой научно-практической конференции «Актуальные проблемы лингвистики и методики» в Уральском государственном педагогическом университете [Екатеринбург, 2017]. Работа удостоена дипломом за лучший доклад.

Результаты исследования получили апробацию в рамках конкурса научно-исследовательских работ студентов высших и средних специальных учебных заведений Свердловской области «Научный Олимп» по направлению «Гуманитарные науки» [Екатеринбург, 2016]. Работа удостоена диплома 3 степени.

Структура работы. Композиционно работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии. Во **введении** обозначается предмет исследования данной работы, а также формулируется цель и соответствующие ей задачи. Также описывается структура работы, ее теоретическая и практическая ценность. В **первой** главе рассматриваются общие теоретические вопросы. Во **второй** главе описываются результаты

исследования метафорических моделей, таких как «Человек – это насекомое»; В **третьей** главе описываются результаты исследования таких метафорических моделей как «Море – это разрушение»; «Человек – это свет». В **четвертой** главе описывается такая концептуальная метафорическая модель как «Женщина – это свет», а также концепт «Море». В **заключении** подводятся итоги исследования, делаются выводы по работе.

Работа состоит из 100 страниц основного текста, включает в себя **библиографию**, состоящую из 81 наименования работ отечественных и зарубежных авторов.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В данной главе рассматриваются такие термины как «концепт», «дискурс», «картина мира», «креолизованный текст», различные подходы к изучению данных понятий. Кроме того, в главе отражены основные методики, принятые в когнитивных исследованиях.

1.1. Основные подходы к трактовке термина «концепт»

В когнитивной лингвистике уделяется особое внимание изучению природы концепта. Концепт – это базовое понятие, которое необходимо раскрыть исследователю, работающему в рамках когнитивной семантики.

Термин «концепт» появился в научной литературе лишь в середине XX века, хотя его употребление зафиксировано в 1928 году в статье С.А. Аскольдова «Концепт и слово». Под концептом автор понимал «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Аскольдов, 1997: 34].

Чтобы понять истинное значение данного термина, необходимо обратиться к происхождению и внутренней форме концепта. Слово «conceptus» происходит из латинского языка, в котором оно обозначает «накопление; зачатие; плод, зародыш». Родственное слово «conceptio» переводится на русский язык как «соединение, сумма, совокупность; зачатие; словесное выражение». Таким образом, понятие «концепт», содержащее в себе большое количество значений, трактуется исследователями по-разному.

Первоначально многие исследователи соотносили термин «концепт» и термин «понятие», считая их синонимами. К примеру, американский философ и лингвист Дж. Катц в своих текстах использовал оба термина: «Semantic markers are the theoretical concepts that a semantic theory uses to express the elementary parts of the meaning of a morpheme» – «Семантические маркеры являются теоретическими концептами, которые использует семантическая теория для выражения элементарных частей морфем» (Здесь и далее перевод

наш. – Л. К.) [Katz, 1966: 205]. В этой же работе данный термин используется в другой трактовке: «*thenotion, semanticinterpretationofthesentence*» – «понятие, семантическая интерпретация предложения» [Там же]. При переводе такой работы на русский язык, исследователь может использовать оба термина в равнозначной степени.

В работе Уолласа Чейфа термин «концепт» является не чем иным как понятием: «одно новое понятие в момент речи четко диктует, что каждое из выражений должно выражать унитарную концепцию» [Chafe, 1994: 79].

Итальянский философ Л. Флориди в своем словаре не различал эти понятия: «концепты – то, что обозначают слова, в особенности, когда значения должны быть в наших головах, а не в мире. Синонимичные слова представляют один и тот же концепт. Когда предложения синонимичны, о них может быть сказано, что они представляют одну и ту же пропозицию» [Floridi, 1996: 172].

Ученые Дж. Лакофф и М. Джонсон в книге «Метафоры, которыми мы живем» английский термин «*concept*» переводят и словом «концепт», и словом «понятие». «Концепты, которые управляют нашим мышлением – не просто порождения ума. Наши концепты структурируют наши ощущения, наше отношение к другим людям» [Lakoff, Jonson, 2003: 29].

Однако данные термины использовали не только зарубежные ученые. Так, в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» В.Н. Ярцевой термину «понятие» дается синоним «концепт» [Ярцева, 1990: 471].

Позже исследователи стали разграничивать данные термины, ссылаясь на то, что понятие отражает лишь наиболее общие, существенные признаки предметов и явлений. Так, А.Б. Соломоник в своей работе «Семиотика и лингвистика» разграничивает «понятие» и «концепт», отмечая их различное происхождение: «Лишь пользуясь научными методами анализа, дедукцией и обобщением, можно вывести следующие за конкретными абстрактные понятия. Тогда они становятся еще и концептами» [Соломоник, 1995: 240].

В.И. Карасик отмечает существенное различие понятия и концепта: «Понятие – это мысль о предметах и явлениях, отражающая их общие и существенных признаки, а концепт – это идея, включающая не только абстрактные, но и конкретно-ассоциативные и эмоционально оценочные признаки» [Карасик, 2005: 16]. Таким образом, концепт, может отражать любые, не обязательно существенные признаки объекта. Кроме того, концепт включает в себя само понятие, являющееся, в свою очередь, его обязательным ядерным компонентом. Это утверждение подтверждается в статье Е.П. Гараниной «Концепт «творчество» в лирике А.Н. Майкова» [Гаранина, 2014:39]. Рассматривая данный термин с разных сторон и выделяя у него несколько значений, которые наполняют лирику А.Н. Майкова особым смыслом, Е.П. Гаранина приходит к выводу о том, что все значения данного слова и формируют сложный, включающий в себя разные понятия концепт. Е.Ю. Прохоров пишет, что «при всей специфике этого слова (концепт – *Коковина Л.А.*) сохраняется его внутренняя связь с понятием – вместе это представляет собой нечто вроде «зародыша» понятий» [Прохоров, 2008: 16].

В недавно вышедшей работе «Theconceptoflaw» исследователи, изучая социальные нормы и правила, так же пользуются термином «концепт», не прибегая к термину «понятие»: «...weneedaconceptofasocialruletounderstandtheideaofobligation...» – «...нам необходим такой концепт социального правила для того, чтобы понять представление о чувстве долга» [Hart, 2012: 22].

В лингвистической культуре ученые выделяют несколько подходов к пониманию концепта.

Первый подход – *психологический*. Его рассматривал Д.С. Лихачев. Он трактовал концепт как «мысленное образование, выполняющее заместительную функцию» [Лихачев, 1993: 4]. Концепт, согласно психологическому подходу, не возникает из значения слова напрямую, а является результатом взаимодействия значения слова с личным и народным

опытом человека, т. е. концепт является посредником между словами и действительностью.

Другой подход – *логический* – был рассмотрен Н.Д. Арутюновой. Она определила концепты как понятия практической философии, которые возникают в «результате взаимодействия таких факторов, как национальная традиция и фольклор, религия и идеология, жизненный опыт и образы искусства, ощущения и системы ценностей» [Арутюнова, 1993: 3]. Концепты, по мнению Арутюновой, являются своеобразными посредниками между человеком и миром.

В.В. Колесов изучал концепт с точки зрения *философского* подхода. Так, по его мнению, концептом является то, что не подлежит изменениям в семантике словесного знака, что, напротив, диктует говорящим на данном языке, определяя их выбор, направляет мысль, создавая потенциальные возможности языка-речи» [Колесов, 1992: 36.] Он является и образом, и понятием, и символом в своих содержательных формах в языке.

Ю.С. Степанов, при рассмотрении концепта большее внимание уделяет *культурологическому* аспекту, при котором вся культура понимается как совокупность концептов и отношений между ними. Следовательно, «концепт – это основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [Степанов, 1975: 187]. Концепты, по мнению Ю.С. Степанова, занимают центральное положение в коллективном языковом сознании, а потому их исследование становится чрезвычайно актуальным.

Иным подходом к пониманию концепта является – *интегративный* подход. С.Х. Ляпин рассматривает концепт как «многомерное культурно-значимое социопсихическое образование в коллективном сознании, опредмеченное в той или иной форме» [Ляпин, 2001: 11]. Акцент делается на многомерности концепта, выделении в нем эмоционального и рационального, абстрактного и конкретного компонентов.

Некоторые ученые, рассматривая данный термин, не относят его к какому либо подходу. К примеру, В.Н. Телия, считает, что «концепт – это то, что мы знаем об объекте во всей его экстенсии» [Телия, 1996: 128]. При такой трактовке термина «концепт» роль языка второстепенна, он является лишь вспомогательным средством – формой вербализации частей культуры, концепта.

Концепт, по мнению Е.С. Кубряковой, – это «оперативная содержательная единица памяти ментального лексикона, концептуальной системы мозга всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [Кубрякова, Демьянков: www://http]. Язык отражает не только особое восприятие мира, но и позицию наблюдателя, которая согласуется с общей субъективностью запечатленных и закрепленных в языке концептов.

А.Д. Шмелев уделял особое внимание семантике. Он считал, что семантика языкового знака является единственным средством формирования содержания концепта. Так, А.Д. Шмелёв рассматривает семантику ряда слов (душа, простор, попрекнуть, вдруг, заодно, долг, судьба и др.) в связи с проблемами отражения в русском языковом сознании «совокупности представлений об устройстве мира, отражения образа самого человека, а также общих жизненных установок, в неявном виде закодированных в значении русских слов» [Шмелев, 1973: 92].

Сходной точки зрения придерживается Н.Ф. Алефиренко, который также обращает особое внимание на значение слова, понимая концепт «как единицу когнитивной семантики» [Алефиренко, 2004: 56].

Не менее интересны и другие точки зрения. К примеру, Г.Г. Слышкин и В.И. Карасик понимают концепт как «многомерную ментальную единицу с доминирующим ценностным элементом» [Слышкин, 2000: 53]. По их мнению, «концепт группируется вокруг некой «сильной» (т.е. ценностно акцентуированной) точки сознания, от которой расходятся ассоциативные векторы» [Там же]. Для концепта характерно наличие множества «входов»,

т.е. единиц языка и речи, при помощи которых этот концепт актуализируется в сознании своего носителя. Входы в концепт могут относиться к различным уровням языка. Для апелляции к одному и тому же концепту используются и лексемы, и фразеологизмы, и свободные словосочетания, и предложения, и тексты. Позже, В.И. Карасик предложил несколько другую трактовку этого термина. «Концепт», как пишет В.И. Карасик, – это хранящаяся в индивидуальной либо коллективной памяти значимая информация, обладающая определенной ценностью, переживаемая информация» [Карасик, 2004: 59].

Свое мнение на это счет было и у американского лингвиста РэяДжекендорфа. По его теории, «концепты могут быть изучены; концепты конкретизируются в головном мозге, имеют формальную структуру; так же концепты, выраженные словами, есть «комбинаторной структуры» [Jackendoff, 1976: 283].

В настоящее время исследователи не только рассматривают значение «концепта», но и создают его различные типологии. Так, данный вопрос рассматривала Ю.В. Богоявленская в своей статье «Проблема типологии концептов в современной лингвистике» [Богоявленская, 2013: 6]. К примеру, она рассматривает не только определение концепта у Н.Ф. Алефиренко, но и структуру концепта, выделяя такие компоненты как интернациональный, идиоэтнический, групповой и др. Кроме того, Ю.В. Богоявленская рассматривает классификации концептов других ученых: Г.Г. Слышкина, Е.Ю. Пономаревой, А.П. Бабушкина и др.

Исследования концепта в отечественной лингвистике сопоставимы с исследованиями зарубежных авторов. Так, американский ученый Г. Кларк дал определение концепту как «семантическая часть жизни» [Clark, 1981: 48]. Интересно, что его взгляды были схожи с взглядами А.Д. Шмелева.

Другие ученые – Г. Крофт и П. Круз рассматривали «содержание концепта как интерпретационное поле, включающее в себя когнитивные

признаки» [Croft, 2004: 74]. По их мнению, именно когнитивные признаки представляют особое знание о концепте и оценивают его.

По словам другого ученого, В. Эванса, концепты «как элементы сознания независимы в языке» [Evans, 2009: 63]. Он полагает, что концепты являются посредниками между «словами и экстралингвистической реальностью» [Там же]. Кроме того, концепты представляются нам своеобразными символами или эмблемами, конкретно указывая на текст.

В настоящее время понятие «концепт» рассматривается во многих диссертациях и дипломных работах. К примеру, в работе «Перевод ключевых концептов в описании невербального общения» Л.Н. Фархутдинова, рассмотрев различные трактовки данного понятия, резюмирует, что «концепт представляется ментальной сущностью или смысловым образованием, аккумулирующим знания общества или социальной группы о фрагменте действительности» [Фархутдинова: www://http]. Данное определение можно сравнить с тем, которое использует А.К. Булебаева в работе «Функционирование термина “концепт” в лингвокультурологии, этнолингвистике и когнитивной лингвистике». По ее мнению, «концепт – это часть языковой картины мира, но в разрезе лингводидактики это совокупность разноуровневых ментальных единиц лексики, грамматики, синтаксиса для вычленения различных частей языковой, национальной картины мира» [Булебаева: www://http].

Исследователи рассматривают данный термин не только с точки зрения теории, но и с точки зрения практики. Так, О.В. Единак в своей работе «Концептуальное пространство “Город как живое существо” в художественном дискурсе И. Бродского» утверждает, что концептуальное пространство не имеет лексического выражения, а «вытекает из значения лексемы “город”» [Единак: www://http]. Именно отраженное в словаре значение помогает понять авторское восприятие города.

В настоящее время появляется все больше работ, напрямую не связанных с литературоведением. В таких исследованиях термин «концепт» рассматривается в различных дискурсах, к примеру, в политическом, медицинском, религиозном.

Н.Д. Дубинин в своей работе «Концепт “качество” в представлении потребителей медицинской помощи по данным русского ассоциативного словаря» рассматривает проблему низкого качества оказания медицинской помощи гражданам РФ. Он выделяет такие концепты как «больница», «здоровье», «медицина», «врач». Кроме того, он анализирует положительные и отрицательные стороны данных терминов.

А.А. Исакова в своей статье «Концепт “коми язык” в региональном русскоязычном газетном дискурсе» рассматривает когнитивные аспекты вербализации концепта «коми язык» в газетах Республики Коми. Она приходит к выводу о том, что концепт «коми язык» в газетном дискурсе Республики Коми имеет ряд классификационных и дифференциальных когнитивных признаков, среди которых довольно значимым является признак «государственный». Она отмечает, что «при актуализации данного когнитивного признака задействуются такие концептуально-тематические области, как “государство”, “быт”, “сфера обслуживания”, “оформление уличной среды”, “демография”, “СМИ”, “Интернет”, “книгопечатание”, “лингвистика”, “образование”» [Исакова: [www//http](http://www.//http)].

Концепт обладает очень сложной многоплановой структурой. В нем можно выделить как конкретное, так и абстрактное, как рациональное, так и эмоциональное, как универсальное, так и этническое, как общенациональное, так и индивидуально-личностное. Этим и объясняется отсутствие единого определения.

Таким образом, несмотря на разнообразие существующих определений концепта, можно выделить в них общую черту: в них всегда подчеркивается

актуальная для современной лингвистики идея комплексного изучения языка, сознания и культуры.

Исследуя литературное произведение в рамках когнитивной лингвистики, человек должен понимать не только такое понятие как «концепт», но и такое понятие как «концептуальная метафора».

Прежде чем перейти к характеристикам «концептуальной метафоры», необходимо определить базовые понятия.

В литературе благодаря тропам – лексическим средствам создания образности – достигается усиление выразительности речи. Одним из наиболее распространенных видов тропа является метафора. Первым, кто рассмотрел данное понятие, был древнегреческий философ Аристотель. Для Аристотеля «метафора – это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, с вида на род, или с вида на вид или по аналогии» [Аристотель, 1984: 699]. С метафорой, согласно Аристотелю, мы имеем дело, «если вещи придается имя ей не принадлежащее, а перенесенное от какой-либо другой вещи» [Полякова, 2011: 33]. Аристотель осуществил жесткое разделение риторики и логики, метафора же была отнесена им исключительно к сфере риторики и поэтики. В своей работе «Поэтика» Аристотель дает определение метафоре, где трактует ее как «феномен своеобразной замены слов, как обмен, осуществляющийся на уровне лексики» [Там же: 34].

Именно из риторики метафора пришла в лингвистику. Так, появилась сравнительная концепция метафоры. Согласно этой версии метафора – это изобразительное переосмысление «обычного» наименования.

Интересно, что в XIX–XX веках с возникновением семантической теории языка сравнительная точка зрения подверглась серьезной критике. Главными оппонентами этой точки зрения были Дж. Серль и М. Блэк. Дж. Серль утверждал, что метафора связана с вербальной оппозицией или взаимодействием двух семантических смыслов – а именно, «метафорически

употребленного выражения и окружающего буквального контекста» [Searle, 1999: 73]. М. Блэк был одним из первых, кто четко обосновал следующее положение: «В ряде случаев было бы более правильно говорить, что метафора именно создает, а не выражает сходство» [Блэк: www://http].

В XX веке на фоне развития новых направлений метафора становится для лингвистики некоторым объединяющим феноменом, исследование которого дает начало развитию когнитивной науки. Детальному рассмотрению метафоры как способа мышления в рамках когнитивной лингвистики посвящена работа Э. МакКормака «Когнитивная теория метафоры», в которой он дает определение метафоре как некоему познавательному процессу. По мнению этого исследователя, причиной возникновения метафоры является «сопоставление семантических концептов, в значительной степени несопоставимых, человеческим разумом путем определенных организованных операций» [MacCormac, 1985: 216].

Во многих трудах существует три основных взгляда на лингвистическую природу метафоры: 1) Метафора как способ существования значения слова [Скляревская, 1993: 31-33; Вовк, 1986: 47]. Это подход принято считать традиционным. Согласно данному подходу, метафора реализуется в структуре языкового значения слова и является результатом вторичной номинации, под которой принято понимать «переосмысление уже имеющихся в языке номинативных средств с целью использования готовых языковых форм в новом для них отношении именованья» [Телия, 1977: 132].

Многие исследователи не согласны с данной трактовкой метафоры, считая ее достаточно узкой для понимания. Так, по мнению И.В. Толочина, природа метафоры сведена лишь к лексической номинации. 2) Метафора как «явление синтаксической семантики» [Арутюнова, 1990: 19; Блэк, 1990: 167]. Особое внимание уделяется метафорическому значению, возникающему при взаимодействии слов в структуре словосочетания и предложения. При

данном подходе метафора рассматривается на уровне синтаксической сочетаемости слов, поэтому на данном подходе метафора трактуется шире, чем на предыдущем. 3) Метафора – как способ передачи смысла в коммуникативном акте [Katz, 1992: 626]. При данном подходе метафора становится элементом текста. Исследователи анализируют метафору в различных стилях речи: научном, публицистическом, художественном.

Особое место в становлении когнитивной теории отводится Дж. Лакоффу и М. Джонсону. Их ключевая позиция заключается в том, что метафоры как языковые выражения становятся возможны в силу того, что понятийная система человека метафорична в своей основе. То есть, осмысление и переживание явлений одного рода в терминах явлений другого рода – это коренное свойство нашего мышления. «Метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении, и действии. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы мыслим и действуем, метафорична по самой своей сути» [Lakoff, Johnson, 2003: 29].

Придерживаясь взгляда Дж. Лакоффа на когнитивную теорию метафоры, основную ее идею можно выразить следующим образом: основой процесса метафоризации является взаимодействие двух концептуальных доменов – сферы-источника и сферы-мишени. Элементы сферы-источника, сформировавшиеся в результате опыта взаимодействия человека с окружающим миром, структурируют менее понятную сферу-мишень, что составляет сущность когнитивного потенциала метафоры. «Сфера-источник является более конкретным знанием, легче передается одним человеком другому, основана непосредственно на опыте взаимодействия человека с действительностью, в то время как сфера-мишень – это менее конкретное, менее определенное знание. Базовым источником знаний, составляющим концептуальные домены, является опыт взаимодействия человека с окружающим миром» [Lakoff, Johnson, 2003: 30]. Устойчивые соответствия

между сферой-источником и сферой-мишенью, фиксированные в языковой и культурной традиции общества, были названы «концептуальными метафорами».

Примечательно, что в своей статье «Метафорическое моделирование социального конфликта в медиадискурсе: пространственные метафоры» Т.Г. Антонова описывает свое исследование, основанное полностью на теории Дж. Лакоффа. Ее исследование основано на лингвокогнитивном подходе, «единицей анализа при котором является концептуальная метафора – когнитивный процесс формирования новых понятий на основе других, уже познанных человеком» [Антонова, 2015: 7].

Концептуальная метафора является одним из наиболее продуктивных средств интерпретации концептуальной (языковой) реальности, инструментом организации опыта человека и, как следствие, фрагментом языковой картины мира.

Дальнейшее изучение концептуальной метафоры продолжил психолог Д.Касасанто. По его словам, «если бы концептуальная метафора была теорией психического представления (не только языкового), тогда, действительно люди структурировали бы абстрактные концепты метафорически даже тогда, когда они не использовали бы язык» [Casasanto, 2009: 127].

Американский ученый Р. Гиббс, как и Д. Касасанто, изучил психологический аспект концептуальной метафоры. Он пришел к выводу, что «словесные метафоры, приходящие из разных концептуальных метафор, понимались медленнее, чем метафоры, пришедшие из одной базовой концептуальной метафоры» [Gibbs, 2011: 48].

Концептуальные метафоры рассматриваются и в ряде отечественных работ. Так, детальным изучением концептуальной метафоры занималась в своей диссертации С.В. Полякова. Она не только изучала метафору в концептуальной теории, но и рассматривала точки зрения зарубежных

ученых в разное время. Так, они изучила исследования Т. Гоббса, который писал, что «впервые применил метафору как метод описания общенаучных знаний посредством естественнонаучного знания, представив государство в виде искусственного тела, созданного человеком. Это тело (государство) подчинено законам механики в своем действии, поэтому изучать его надо как механистическое явление» [Полякова, 2011: 34].

О.А. Шаова в своем исследовании показывает противоречивость данного термина: «с одной стороны, метафора, будучи «схемой», по которой человек думает и мыслит, форматирует и систематизирует знания, служит «мостом от знакомого к незнакомому, от очевидного к менее очевидному» [Шаова, 2005: 50]. С другой стороны, являясь механизмом познания, она «выступает связующим звеном между разумом, мозгом и внешним миром» [Там же].

Несколько классификаций направлений метафор дает нам А.А. Прокопьева в своей работе «Сопоставительное исследование метафорических моделей в русскоязычных и англоязычных романах В.В. Набокова». А.А. Прокопьева, в своей работе, придерживается позиции Н.Д. Арутюновой, «Природа метафоры не языковая, а концептуальная»; «Метафоричность мышления проявляет себя в метафоричности языка» [Прокопьева, 2009: 38]. Таким образом, интерпретация метафор становится возможной благодаря наличию системы базовых концептов, общей для всех членов некоторого сообщества.

Е.Б. Матыгина в своей статье рассматривает базовые концептуальные метафоры внешнеполитического дискурса. Она говорит о том, что «метафоры постоянно взаимодействуют, дополняют друг друга и получают в политическом тексте параллельное развитие» [Матыгина, 2014: 258]. Кроме того, она приводит в пример две концептуальные метафоры, такие как «Путь к демократии» и «Нация – человек».

В недавнем исследовании А.В. Смирнова, рассматривая такие концепты как «эмоция как жидкость»; «эмоция как движение»; «эмоция как болезнь», делает вывод о том, что «одной из главной функции метафоры является придание речи образно-экспрессивной окраски. В связи с этим, зарубежные ученые рассматривают метафору как емкость, в которой находится некоторое содержимое» [Смирнова, 2016: 18].

Концептуальные метафоры используются не только в гуманитарных науках. В современном мире все большую популярность набирает метафоризация как способ терминотворчества. Об этом пишет О.В. Галкина в статье «роль метафоры в науке и научной терминологии». Действительно, постоянное развитие многих областей науки стимулирует активный процесс терминотворчества «Экспрессивные и красочные термины-метафоры все активнее завоевывают язык науки в различных областях, охватывая естественные, гуманитарные и точные науки» [Галкина: www://http].

Н.И. Маругина в своей статье соотносит понятие концептуальной метафоры с понятием научной модели. По ее мнению, «создание ментальных схем для обобщения и разъяснения фактов, относящихся к окружающей среде, требует нахождения сходных черт в функциях и значениях разных элементов, игнорируя различия между ними» [Маругина, 2015: 43].

А.Э. Сенцов, проанализировав многие исследования, посвящённые концептуальным метафорам, приходит к выводу о том, что многие метафоры, действующие в сознании человека, помогают «осмыслить одни концепты через другие, которые служат эталоном, являясь базовыми» [Сенцов, 2015: 803].

А.П. Миньяр-Белоручева в своей статье «Специфика функционирования концептуальных метафор в англоязычном историческом дискурсе». Автор делает акцент на том, что метафора, «концептуальная по своей природе, доступна только через язык, который создает устойчивую вербализованную форму, содержащую образно-ассоциативную систему

смыслов, значений, символов и семантических полей, образующихся благодаря скрытым, ненаблюдаемым, операциям, которые происходят в сознании человека» [Миньяр-Белоручева: www//http].

Многие исследователи рассматривают концептуальную метафору на конкретных примерах. Так, Е.Г. Малышева и А. Ю. Жигунов в своей статье «Новая “холодная” война: военная метафора как базовая концептуальная модель репрезентации медиаконцепта “Арктика” взяли за основу определение А.П. Чудинова, которое он дал термину «концептуальная метафора». Проанализировав тексты печатных и электронных СМИ, авторы статьи приходят к выводу о том, что военная метафора описывает конфликт России с другими странами «относительно права владения всеми богатствами Арктического региона, прежде всего, в терминах холодной войны / новой холодной войны, а также борьбы, битвы и даже драки» [Малышева, Жигунов: www//http].

Еще одним ученым, занимающимся концептуальной метафорой, является И.В. Пьянзина. Она проводила сопоставительное исследование концептуальных метафор «природа» в выступлениях глав государств КНР и РФ. Целью ее исследования было «выявление концептуальных метафор с точки зрения языковых особенностей, способов мышления и социокультурных факторов» [Пьянзина: www//http]. Подводя итог исследованию, И.В. Пьянзина отмечает, что «согласно основным теориям, концептуальная метафора имеет свой политический характер и отличается точностью, актуальностью и различными функциями, воздействующими на эмоции и разум народа» [Там же].

В.С. Андреев в своей статье «Опыт измерения концептуальной сочетаемости в метафоре» не только выявляет концептуальные метафоры в поэзии Г. У. Лонгфелло, но и анализирует динамические изменения в индивидуальном стиле автора. На основе полученных данных он прослеживает общие тенденции развития авторского стиля.

Таким образом, несмотря на большое количество трактовок, концептуальные метафоры выполняют довольно понятную функцию. Они, являясь образными моделями, помогают структурировать окружающий нас мир, кроме того, в художественном произведении они придают языку выразительность, помогая автору более точно показать читателю задуманный им мир.

1.2. Основные подходы к трактовке термина «дискурс»

Формирование новой антропоцентрической парадигмы привело к расширению сферы изучения реализаций языковых фактов в направлении их более детального анализа и обусловило необходимость выработки адекватных методов и принципов лингвистических исследований, которые постепенно всё больше стали ориентироваться на дискурс и дискурсивный анализ.

Впервые данный термин употребил З. Харрис в 1952 году, в статье «Discourseanalysis». Объектом анализа лингвиста стала последовательность высказываний, отрезок текста, больший, чем предложение.

«Дискурс может быть определен как ряд взаимосвязанных текстов. Разговор должен быть классифицирован как дискурс, поскольку он состоит из двух и более взаимосвязанных текстов» [Dressler, 1994: 197] – так писали о дискурсе австрийские ученые В. Дресслер и Л. Барбарези.

Т.М. Николаева в своем «Словарике терминов лингвистики текста» под этим термином писала: «Дискурс – многозначный термин лингвистики текста, употребляемый рядом авторов в разных значениях, таких как связный текст, устно-разговорная форма текста, группа высказываний, связанных между собой по смыслу» [Николаева, 1978: 69].

Т. Дейк и В. Кинч в своих исследованиях определяли дискурс как «серию или последовательность речевых актов» [Dijk, 1983: 261].

Однако в их анализах понятие «дискурс» расплывчато, как и в работе З.Я. Тураевой. По ее словам, данное понятие размыто «как понятие, языка, общества, идеологии» [Тураева, 1986: 71].

Между тем В.З. Демьянков в своем словаре «Англо-русских терминов по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста» сумел дать обобщающий эскиз того, что представляет «мир дискурса». Он писал: «дискурс – это произвольный фрагмент текста, состоящий более чем из одного предложения или независимой части предложения. Часто, но не всегда, дискурс концентрируется вокруг некоторого опорного концепта; создает общий контекст, описывающий действующие лица, объекты, обстоятельства, времена, поступки и т. п., определяясь не столько последовательностью предложений, сколько тем общим для создающего дискурс и его интерпретатора миром, который “строится” по ходу развертывания дискурса» [Демьянков, 1979: 140].

В.И. Карасик понимает под дискурсом «текст, погруженный в ситуацию общения» [Карасик: www://http]. Такой текст, по мнению ученого, допускает множество измерений взаимодействующих подходов в изучении, в том числе прагмалингвистический, психолингвистический, структурно-лингвистический, лингвокультурный, социолингвистический.

Все виды дискурса, согласно В.И. Карасику, распадаются на личностно- и статусно-ориентированный дискурс. В первом случае «коммуниканты раскрывают свой внутренний мир адресату и стремятся понять адресата во всем многообразии его личностных характеристик» [Карасик, 2004: 239]. Во втором случае участники выступают в качестве представителей той или иной общественной группы, «исполняют роль, предписываемую коммуникативной ситуацией» [Там же: 240].

Ю.С. Степанов определяет дискурс так: «Дискурс – это “язык в языке”, но представленный в виде особой социальной данности. Дискурс

действительно существует не в виде своей “грамматики” и своего “лексикона”, как язык просто» [Степанов, 1991: 182].

Н.Д. Арутюнова рассматривает дискурс как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами», как «речь, погруженную в жизнь» [Арутюнова, 1998: 361]. Она приходит к выводу о том, что дискурс – это явление, исследуемое в режиме текущего времени. При анализе дискурса необходимо учитывать все социальные, культурологические и прагматические факторы.

По Е.Ф. Кирову, «дискурс – это совокупность письменных и устных текстов на том или ином языке в рамках той или иной культуры за всю историю их существования» [Киров: www://http]. Очевидно, что позиция Е.Ф. Кирова близка к выводам Н.Д. Арутюновой в том смысле, что дискурс – это совокупность письменных или устных текстов и ситуации их создания и актуализации.

Интересно описывает данный термин А.Ю. Попов в своей работе «Основные отличия текста от дискурса». По наблюдениям ученого «Дискурс – живой, он рождается, живет и умирает, когда предмет, который обсуждается, теряет свою актуальность» [Попов, 2001: 203]. Более того, А.Ю. Попов дает свое определение дискурсу: «дискурс – эксплицитно выраженное размышление» [Там же: 205].

Е.С. Кубрякова и О.В. Александрова трактуют дискурс как когнитивный процесс, связанный с речепроизводством, созданием речевого произведения, а текст видится им как конечный результат процесса речевой деятельности, имеющий определенную законченную форму.

По мнению В.Е. Чернявской, «дискурс обозначает текст в неразрывной связи с ситуативным контекстом, определяющим все то, что существенно для порождения данного высказывания/текста, в связи с системой

коммуникативно-прагматических и когнитивных целеустановок автора, взаимодействующего с адресатом» [Чернявская, 2006: 73].

М.Б. Шинкаренкова в своей диссертации рассматривает составляющие дискурса такие как «коммуникант, коммуникативные стратегии, глобальный контекст, коммуникативный шум» [Шинкаренкова, 2005: 108]. Кроме того, автор представляет подходы к пониманию дискурса формулами: «ДИСКУРС = ТЕКСТ + ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ» [Там же: 110].

И.П. Сусов отмечает, что «структуры дискурса соотнесены со структурами деятельности и структурами сознания, которые обусловлены экстралингвистическими факторами» [Сусов: www://http].

В этом же аспекте рассматривается дискурс и английскими учеными Р. Водак и Н. Фейклафом, трактующими дискурс как «специфичную форму получения знаний» [Fairclough: www://http].

Рассматривая дискурс как предмет лингвистического изучения, А.А. Филинский в своей работе, на основании исследований М.Л. Макарова, выделяет несколько направлений в изучении дискурса [Филинский, 2002: 51].

Дискурс, по В. Г. Борботько, есть текст, состоящий из коммуникативных единиц языка – «предложений и их объединений в более крупные единства, находящиеся в непрерывной смысловой связи, что позволяет воспринимать его как цельное образование» [Борботько, 2011: 150].

Е. С. Попова в своем исследовании выделяет некоторые свойства дискурса, к примеру: «Дискурс обладает структурной спецификой в данном языке как модель некоторой ситуации, и, следовательно, в системе ему может соответствовать некая языковая “стемма” с комплексной структурой, обладающая матричной системной значимостью» [Попова, 2014: 642].

Интересной представляется точка зрения А.В. Олянича, который считает что «дискурс – это пространство для реализации концептов» [Олянич, 2007: 58].

Л.Ю. Буянова и Ю.П. Нечай считают, что «Дискурс – это социальное событие, это динамизм речевой процессуальности» [Буянова, 2006: 56].

М.Ю. Олешков под дискурсом понимает способ реализации текста. «Дискурс – это речевая деятельность, “обслуживающая коммуникативную сферу”, и возникающие в результате этой деятельности тексты» [Олешков, 2006: 12].

Для В.Е. Чернявской дискурс – это «не что иное, как комплексная взаимосвязь многих текстов (типов текстов), функционирующих в пределах одной и той же коммуникативной сферы» [Чернявская, 2009:144].

И.В. Смирнова в своей диссертации понимает под дискурсом «такую речевую деятельность, которая непосредственно связана с реальными событиями, реальной жизнью и реальным временем, а возникающие в результате этой деятельности речевые произведения представляют собой тексты» [Смирнова, 2014: 21].

И.Ф. Ухванова и А.В. Попова проанализировали употребление термина «дискурс» на основе двух англоязычных конференций, посвященных дискурс-анализу. На основе полученных данных они представили свое определение данного термина. Так, по их мнению, «дискурс – это многосторонняя и полифункциональная единица анализа, изучаемая с позиции разных фокусов внимания его проявления (категориальная определенность дискурса) и функционирования в реальной социальной среде» [Ухванова, Попова: [www//http](http://www)].

Е.Н. Гуренчик в своей статье рассматривает разные трактовки термина, но делает свои выводы на основе исследований Д. Мегено. Д. Мегено не дает четкого определения дискурсу, однако он выделяет серию классических оппозиций, таких как:

- дискурс и фаза;
- дискурс и язык;
- дискурс и текст;
- дискурс и высказывание.

На основе изучения данных оппозиций Е.Н. Гуренчик приходит к выводу о том, что, «что термин “дискурс” является многогранным и многопрофильным. Это понятие рассматривается на социальном уровне, так как каждый из нас связан с ним повседневно» [Гуренчик: www//http].

Е.П. Мазуткова в статье «Дискурси дискурс идентичности: к определению понятий» характеризует дискурс как «сложный, неоднозначный феномен, что задает множественность его узких и широких трактовок и невозможность единого определения. С точки зрения лингвистики, дискурс является единым целым, в котором одновременно реализуются самые разнообразные аспекты языка (собственно-лингвистический план) и языкового мышления (лингвокогнитивный план)» [Мазуткова: www//http].

Таким образом, из вышеизложенного следует, что понятие дискурса, означает, прежде всего, комплексную единицу, состоящую из последовательности предложений, объединенных логическим, смысловым типом связности.

1.3. Основные подходы к трактовке термина «картина мира»

Говоря о концепте и дискурсе нельзя не упомянуть и такой термин как «картина мира». Этот термин активно используется исследователями различных наук, таких как философия, психология, культурология, лингвистика. В лингвистике же «картина мира» используется наряду с такими понятиями как «образ мира» и «модель мира».

«Образ мира» – целостная, многоуровневая система представлений человека о мире, о других людях, о себе и своей деятельности. В этом понятии воплощена идея целостности и преемственности в зарождении, развитии и функционировании сферы познавательной личности.

«Модель мира», по мнению В.Н. Топорова– «сокращённое и упрощённое отображение всей суммы представлений о мире в культуре и традиции, взятых в их системном и операционном аспектах» [Топоров, 1997:42].

Очень часто исследователи соотносят «картину мира» с самим миром, так как картина мира содержит в себе то, каким этот мир видится людям. Однако отождествлять эти понятия нельзя, так как формой существования картины мира в мышлении человека является абстракция в виде понятий и их отношений, поэтому ее следует воспринимать «не как зеркальное отражение окружающей действительности, а как результат интерпретации мира коллективным и/или индивидуальным сознанием» [Горбачева: www://http]. Картина мира, прежде всего, отражает специфику отношений человека и окружающего его мира.

Что является важным для нас с позиции языка? Картина мира – это определенное видение и конструирование мира в соответствии с логикой понимания мира, это – «определенный образ мира, который никогда не является его зеркальным отражением» [Серебренников, 1988: 149].

Как не похожи отдельные люди друг на друга, притом, что у нас много общего, так не похожи и отдельные народы, имея много общего. То, что у нас общее, называется универсалиями. Но если есть универсалия, то, по закону оппозиций, должны быть и уникальное, неповторимое. Разные народы также различаются, как и разные люди, как и у отдельного человека свое представление о мире, так и у отдельного народа свое видение мира. Так, К. Айдукевич говорит об «истинности» разных картин мира. «Нет суждения, принимаемого Яном, которое бы принял Петр, и наоборот, но Петр не отрицает суждения, принятого Яном, и наоборот. Обе картины мира различны, но не противоречат друг другу» [Айдукевич: www://http].

Термина «картина мира» можно рассматривать и в более узком значении: это система знаний в конкретной науке, в которой фиксируется

наиболее полное представление предмета данной науки, которое образуется на определенном историческом этапе и меняется с переходом от одного этапа к другому («языковая картина мира», «философская картина мира», «религиозная картина мира» и т.д.).

В современном мире исследователи не только дают определение тому или иному явлению, но и смотрят, как термины соотносятся между собой.

Так, Н.Н. Оломская, Р.В. Патюкова в статье «Соотношение культурной (концептуальной) картины мира и языковой картины мира сквозь призму эмоциональной компетентности языковой личности» рассматривают несколько терминов и несколько трактовок этих терминов. По их мнению, картина мира – это «целостный образ мира, который является результатом духовной активности человека, поскольку человек ощущает мир, созерцает его, познает, интерпретирует, отражает. Через мироощущение, мировосприятие, миропонимание, мировидение, мирооценку возникает образ мира» [Оломская, Патюкова: www://http].

Говоря о картине мира в рамках лингвистики, мы обращаем особое внимание на язык. Язык отражает общее представление всех говорящих на нем людей о том, как устроен мир. Язык – это зеркало, которое стоит между человеком и миром. В современной лингвистике признано, что каждый язык отражает свою собственную картину мира, которая отражается в языке. Поэтому в лингвистике мы говорим о языковой картине мира.

Под языковой картиной мира понимается «совокупность знаний о мире, отраженных в языке» [Светонослова, 2007: 3].

В. фон Гумбольдт в своих работах рассуждал о взаимосвязи языка и мышления, о роли языка в познании, о существовании языка в качестве «промежуточного мира» между мышлением и действительностью, о связи между языком и народным духом. «Мышление не просто зависит от языка вообще, оно до известной степени обусловлено также каждым отдельным

языком» [Гумбольдт, 1984: 230]. Именно благодаря его идеям появилось понятие языковой картины мира (далее – ЯКМ).

Теорию языковой картины мира изучали и американские этнолингвисты Э. Сепир и Б. Уорф. По их мнению, мир предстает перед людьми как «калейдоскоп впечатлений», который должен быть структурирован нашим сознанием, а именно в языковой системой, хранящейся в нашем сознании.

В XX веке интерес к изучению ЯКМ возрастает. Она становится предметом исследования многих ученых. Так, Ю.Н. Караулов считает, что «языковая картина мира – это взятое во всей совокупности, все концептуальное содержание данного языка» [Караулов, 1976: 93]. Однако, по мнению Г.В. Колшанского, ЯКМ базируется на особенностях социального и трудового опыта каждого народа.

Н.Ю. Шведова толкует языковую картину мира как «выработанное вековым опытом народа и осуществляемое средствами языковых номинаций изображение всего существующего как целостного и многочастного мира» [Шведова, 1999: 12].

О.П. Каланаш в своей статье «Языковая и национальная картины мира как компонент лингвистического исследования» трактует понятие ЯКМ как «исторически сложившаяся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженная в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности» [Каланаш, 2011: 3].

О.А. Михайлова исследуя языковую картину мира, отмечает что «ЯКМ отражает состояния восприятия действительности, сложившиеся в прошлые периоды развития языка в обществе. Вместе с тем она изменяется со временем, и её изменения – это отражение изменяющегося мира и появление новых реалий» [Михайлова: www://http].

О.В. Джененко, Е.Ю. Куликова, В.О. Тинакина в своей статье «Картина мира – языковая картина мира – этническая картина мира» дают свое определение ЯКМ. Они полагают, что «знания об идиоэтнических, по своей сути ментальных, мирах образуют языковую картину мира – своеобразную сферу существования культуры» [Джененко: www://http]. Исходя из этого определения, исследователи приходят к выводу о двойственной природе ЯКМ:

«1) это некое идеальное, ментальное образование, сумма значений и представлений о мире, которые упорядочены в особую интегральную систему

2) результат репрезентации сущностных свойств мира в понимании ее носителей, результат всей духовной деятельности человека» [Там же].

Д.Ф. Каюмова и Д.И. Хрипкова в своей работе не дают определения ЯКМ, однако они выделяют характерные черты данного явления. Так, по их мнению, «в языковой картине мира находят выражение наиболее значимые для отдельного индивида и конкретного сообщества людей информационные блоки. Именно они детерминируют видение окружающего мира человеком, членение и структурирование как действительности вообще, так и ее фрагментов в рамках языковой картины мира. Разные культуры пользуются разными кодами, основу которых составляют языки» [Каюмова, Хрипкова: www://http].

Кроме языковой картины мира исследователи в области когнитивной лингвистики выделяют и концептуальную картину мира. По их мнению, концептуальная картина мира является более глобальной, содержащей в себе большее количество информации, чем языковая картина мира.

По мнению Т.А. Светоносковой, «концептуальная картина мира – это совокупность определенным образом организованных концептов» [Светоноскова, 2007: 47]. Она шире и богаче ЯКМ, так как сведения о мире структурируются не только вербально, но и не вербально.

Л.И. Гришаева считает, что концептуальная картина мира является более сложным феноменом, чем языковая картина мира. «ЯКМ вторична по отношению к концептуальной картине мира: национальный язык “живет” в концептуальной сфере» [Гришаева, 2004: 101].

Р.И. Павиленис в своих исследованиях использовал понятие «концептуальная система», чтобы обозначить понятийную картину мира. Исследователь говорил о том, что концептуальная система формируется в процессе освоения индивидом мира. Что касается языка, то он считал, что язык, фиксирующий специфические знания, является средством содержания концептуальной системы.

Ф.Я. Шаваева основывает свои исследования на работах Р.И. Павилениса. В статье «Концептуальная, языковая и художественная картины мира» она соотносит 2 картины мира следующим образом: «Языковая картина мира – одна из форм репрезентации концептуальной картины мира. Концептуальную картину мира наряду с языковыми средствами могут составлять и выражать различные символические действия (обряды, ритуалы), приметы, предметы быта» [Шаваева: www://http].

В своей статье Е.В. Красильникова использует определение З.Д. Поповой. Так, концептуальная картина мира – «ментальный образ действительности, сформированный когнитивным сознанием человека или народа в целом и являющийся результатом как прямого эмпирического отражения действительности органами чувств, так и сознательного рефлексивного отражения действительности в процессе мышления» [Красильникова: www://http].

Е.В. Буякова в статье «Характеристика концептуальной и языковой картин мира» определяет концептуальную картину мира как «картину мира, получаемую в результате прямого познания окружающей действительности, которая представляется в виде концептов, образующих концептосферу народа» [Буякова: www://http].

Концептуальные картины мира у разных людей могут быть различными, например, у представителей разных эпох, разных социальных, возрастных групп, разных областей научного знания и т.д. Люди, говорящие на разных языках, могут иметь при определенных условиях близкие концептуальные картины мира, а люди, говорящие на одном языке, – разные. Следовательно, в концептуальной картине мира взаимодействует общечеловеческое, национальное и личностное.

Языковая картина мира, являясь посредником между человеком и реальностью, фиксирует национально-специфическое видение мира. В ней содержатся элементы различных систем ментальной организации знаний, то есть различных картин мира, которые выстраивает человек.

Концептуальная картина мира – это система информации об объектах, актуально и потенциально представленная в различной познавательной, практической деятельности индивида. Единицей информации такой системы является концепт, служащий для фиксации и актуализации понятийного, эмоционального, вербального, ассоциативного, культурологического и иного содержания объектов действительности, включенного в структуру концептуальной картины мира.

Таким образом, несмотря на то, что концептуальная картина мира представляется более широкой, чем языковая, обе картины связаны между собой посредством языка – «материальной формы презентации концептуальной картины мира» [Дикун, 2014: 2]. Кроме того, языковая картина мира может быть представлена как мозаичное полотно, состоящее из множества фрагментов ментальных единиц – концептов.

1.4 Основные подходы к трактовке термина «креолизованный текст»

Долгое время, с лингвистикой, как с наукой, не соотносились невербальные средства, которые сопровождают как устную речь, так и письменный текст. Однако в последние десятилетия XX века ситуация в корне изменилась. Ярким доказательством подобного утверждения

становится появление и четкое оформление среди многочисленных лингвистических дисциплин такого направления исследований как паралингвистика – раздела языкознания, который изучает неязыковые средства, такие как степень громкости голоса, распределение пауз, особенности мимики и жестикуляции в процессе общения и др.

По мнению Е.В. Шустровой «в последнее время психологи все чаще говорят о появлении “экранный поколения”, т.е. людей (особенно молодых), которые гораздо легче воспринимают информацию с экрана, нежели в обычном печатном виде. А экран предполагает свои особенности. Одна из них – это значительный процент визуальной, графической информации по отношению к вербальной, текстовой» [Шустрова, 2014:4].

С развитием паралингвистики расширяется и понимание самого термина «текст». Текстом считается содержательно взаимосвязанная последовательность любых знаков, а значит, с позиции семиотики, текстом является танец, обряд, архитектурное или музыкальное произведение, которые, в свою очередь, рассматриваются как аналогичные языковым текстам, т. е. обладающие содержательным единством.

Таким образом, лингвистика текста превращается в семиотическую дисциплину, основанную на широком понимании знака. В это время, по мнению Р.О. Якобсона перед учеными встает проблема четкого разграничения при исследовании «коммуникации гомогенных и синкретических сообщений, основывающихся на комбинации или объединении разных знаковых систем» [Якобсон, 1985: 327].

Для текстов, организованных комбинацией естественного языка с элементами других знаковых систем или упорядоченных множеств, еще не выработалось единое общепринятое терминологическое обозначение [Ворошилова, 2013: 34].

Отечественные лингвисты Ю.А. Сорокин и Е.Ф. Тарасов вводят такой термин, как «креолизованный текст», который и будет рассматриваться как базовый в рамках данной работы.

По их мнению, креолизованные тексты – это «тексты, фактура которых состоит из двух и более негетерогенных частей (вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык))» [Сорокин, Тарасов, 1990: 180-181].

Данной трактовки термина придерживались в своих работах и другие ученые. Так, Н.С. Валгина в своей работе описывает креолизованный текст как «сочетание вербальных и невербальных, изобразительных средств передачи информации» [Валгина, 2003: 127]. Взаимодействуя друг с другом, вербальный и изобразительный тексты обеспечивают целостность и связность произведения, его коммуникативный эффект.

Однако не все лингвисты были согласны с такой трактовкой данного термина и не раз говорили о терминологической неточности данного определения. Так, А.Г. Сонин отмечает, что «для некоторых текстов креолизованного текста просто не существует» [Сонин, 2006: 20].

Каждый ученый по-своему пытался представить термин «креолизованный текст». В исследованиях встречаются такие определения как синкретический, составной, семиотически осложненный, мультимедиаальный, многоканальный, изовербальный/изоверб, видеовербальный и др.

Ученый, который подбирает наиболее подходящее определение, акцентировал ту или иную характеристику текста, которую он рассматривал и изучал в своем исследовании.

К примеру, в современной лингвистике активно употребляется термин «гомогенные и синкретические сообщения», термин, впервые употребленный Р.О. Якобсоном в 1970 г.

В дальнейших работах оппозиция «гомогенный / гетерогенный текст» получила свое развитие в первую очередь в русле психолингвистических исследований, которыми занимались И.В. Рогозина, О.В. Сергеева и др.

В психолингвистике гетерогенный текст определяют как «особый лингвовизуальный феномен, в котором вербальные и изобразительные компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное воздействие на адресата» [Анисимова, 1992: 75].

И.В. Рогозина в своей монографии, посвященной текстам СМИ, говорит о них как об отличающихся содержательно-смысловым разнообразием, структурной и смысловой гетерогенностью; они часто предлагают диаметрально противоположные интерпретации одного и того же события, что дает основания рассматривать их как сложные гетерогенные функциональные системы, характеризующиеся полисемичностью» [Рогозина, 2003: 52].

Таким образом, ключевыми признаками анализируемого типа текстов становятся целостность и комплексное воздействие.

Другое определение предложили Г.В. Ейгер и В.Л. Юхт. Они построили собственную типологию текстов и рассмотрели оппозицию моно- и поликодовых текстов. По их мнению, «кполикодовым текстам в широком семиотическом смысле должны быть отнесены и случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображение, музыка и т.д.)» [Ейгер, Юхт, 1974: 107]. В настоящее время термин «поликодовый текст» очень распространен в различных исследованиях, является наиболее частотным. Например, Ю.О. Веревкина анализирует немецкие рекламные тексты как «один из видов поликодовых текстов, в которых сочетаются неоднородные семиотические коды» [Веревкина, 2010: 5].

Другая оппозиция, рассматриваемая исследователями – одно- и многоканальные тексты. В ней тексты, в которых «имеет место соединение вербального и рисуночного компонента, различных по своей семиотической природе, но представляющих собой разные перцептивные модальности зрительного восприятия» [Ищук, 2008: 177], принято определять как одноканальные. Ученые отмечают также, что в современном информационном пространстве широко используются и тексты, в состав которых входит звучащий устный текст, музыка и т. д., которые называют многоканальными.

А.А. Бернацкая и А.В. Михеев использовали другое определение термина «текст». В 1987 г. независимо друг от друга для обозначения синтеза вербальной и изобразительно-графической знаковых систем были использованы практически идентичные термины: «изовербальный комплекс» [Бернацкая, 1987: 56] и «изоверб» [Михеев, 1987: 81]. Следует отметить, что данные термины подразумевают определенное ограничение, так как в качестве невербального компонента выступает только изображение, а значит, эти слова относятся к узкому кругу креолизованных текстов.

Итак, определения «поликодовый», «семиотически осложненный» текст представляются наиболее предпочтительными для обозначения родового понятия негомогенных, синкретических текстов, образуемых комбинацией элементов разных знаковых систем при условии их взаимной синсематии, т. е. при одинаковой значимости всех знаковых систем, участвующих в оформлении данного сообщения (текста), при невозможности замены или пропуска одной из них. Исследователи, придерживающиеся данного аспекта рассмотрения, как правило, опираются на герменевтический подход, позволяющий анализировать вербальные и невербальные компоненты как единый комплекс, создаваемый в определенных условиях и с определенными целями.

В данном исследовании используется термин, предложенный Ю.А. Сорокиным и Е.Ф. Тарасовым. Таким образом, «креолизованный текст» – это текст, обладающий сложной формой, основанный на сочетании единиц различных семиотических систем, которые вступают в отношения взаимосвязи, взаимовлияния, что обуславливает комплексное воздействие на адресата.

Креолизованный текст обладает сложной структурой. Существует несколько подходов, рассматривающих структуру креолизованного текста. Принято рассматривать «классический» креолизованный текст, включающий два основных компонента. В таких исследованиях описывается двухчастная структура дикодовых текстов, в которых выделяются вербальная и невербальная части. При данном анализе рассматривается текст в связи с визуальной семантикой (иллюстрации, фотографии, картинки). Однако при таком подходе не учитываются и другие знаковые системы, такие как звуковые и атрибутивные.

Более того, при таком подходе вербальный и невербальный компонент значительно отличаются друг от друга. Семантика изображения, по сравнению со словом, характеризуется неопределенностью, размытостью. Нельзя не согласиться, что значения зрительных образов в кино, рекламе, комиксах, журнальной и газетной фотографии как правило подкрепляются языковыми сообщениями, для того, чтобы невербальное привлекло внимание на вербальное сообщение.

Однако есть другой подход, в котором рассматриваются вербальный и невербальный языки как системы, принципиально не отличающиеся друг от друга. Данной точки зрения придерживался В.А. Колеватов: «...любое созданное непосредственно человеком изображение абстрактно, ибо оно обозначает выделенные отвлеченные человеком свойства объекта. В этой своей функции изображение не отличается от слова. Как слово, так и

изображение могут выражать понятия разных уровней абстрактности» [Колеватов, 1984: 112].

Как и в слове, в изображении исследователи выделяют коннотативные и денотативные значения. Так, Р. Барт утверждает, что «невербальный знак, содержит два рода означающих: 1) означающие, означаемыми которых являются реальные предметы, 2) означающие, означаемыми которых являются идеи, образы и т. д» [Барт, 1975: 148].

Не стоит забывать, что вербальная и невербальная информация воспринимается по-разному. По мнению исследователей важным является тот факт, что вербальная информация – всегда целесообразна, а невербальная эмоциональна. Кроме того, вербальные средства передают информацию преимущественно о внешнем мире, а невербальные – об эмоциональной стороне коммуникации.

Многие ученые задумывались, какой компонент придает «силу» тексту. Так, Г.Г. Почепцов отмечает, что информация, которая содержится непосредственно в текстовом сообщении, усваивается лишь на 7%, голосовые характеристики способствуют усвоению 38% информации, тогда как наличие визуального образа заметно – до 55% – повышает восприятие [Почепцов, 2004: 85].

В своей работе В.М. Рогозин делает акцент на влиянии визуальных средств на восприятие информации. Он считает, что именно визуальные средства «позволяют человеку практически мгновенно воспринимать запрограммированное воздействие, и это воздействие является и более глубоким, поскольку визуальные системы влияют не только на интеллект, но и на эмоционально-чувственный базис человека» [Розин, 2009: 26].

Действительно, визуальная информация универсальна, легкодоступна, «поскольку не требует предварительного знания списка единиц для понимания сообщения» [Скогорева, 2008: 36].

Рассматривая структуру креолизованного текста, ученые выделили несколько видов таких текстов.

Для Е.Е. Анисимовой важным показателем являлось наличие изображения и характера его связи с вербальной частью. Она выделяет три основные группы креолизованных текстов:

- тексты с нулевой креолизацией;
- тексты с частичной креолизацией;
- тексты с полной креолизацией [Анисимова, 2003: 27].

Тексты с нулевой креолизации – это такие тексты, в которых не представлены невербальные компоненты. Такие тексты получили название «традиционные». В текстах с частичной креолизацией представлены и вербальные и невербальные компоненты, однако вербальная часть относительно независима, а невербальные элементы текста оказываются факультативными. Такое сочетание часто встречается в газетных, научно-популярных и художественных текстах. В текстах с полной креолизацией между обоими компонентами устанавливаются синсемантические отношения, при которых вербальная часть не может существовать отдельно, независимо от невербальной. Такая зависимость обычно наблюдается в рекламе (плакат, карикатура, объявления и др.), а также в научных и особенно научно-технических текстах [Анисимова, 2003: 15].

Аналогичную классификацию предлагает А.А. Бернацкая, которая тоже выделяет три степени креолизации:

- сильную – со взаимной синсемантией участвующих систем;
- умеренную – при явном доминировании одной системы и вспомогательной роли другой;
- слабую – когда речь идет о традиционных параязыковых средствах коммуникации (фонационных, кинетических, графических) [Бернацкая, 2000: 48].

О.В. Пойманова разработала собственную типологию, которая также основана «на роли невербального компонента в структуре текста» [Пойманова, 1997: 29]. Она разделяет тексты по соотношению объема информации, переданной различными знаками, а также по роли изображения:

- 1) репетиционные;
- 2) аддитивные;
- 3) выделительные;
- 4) оппозитивные;
- 5) интегративные;
- 6) изобразительно-центрические [Там же: 37].

Следующая классификация принадлежит С.Д. Зауэрбир. В данной типологии описываются отношения между изображением и вербальной частью в зависимости от их референтной соотнесенности. Выделяются следующие виды корреляции:

- 1) параллельная корреляция
- 2) комплиментарная корреляция
- 3) субститутивная корреляция
- 4) интерпретативная корреляция [Ворошилова, 2007: 68].

На протяжении длительного времени лингвисты не уделяли должного внимания креолизированному тексту. Анализ креолизированных текстов сводился к наблюдениям за применением изображения в книгоиздательстве, СМИ.

Утверждение широкого понимания текста привело к изменению статуса креолизированных текстов в лингвистике: на передний план выдвигается исследование их текстовой природы. Отправной точкой подобных научных работ является положение о принципиальном сходстве креолизированных и собственно вербальных текстов, из которого следует, что те и другие обладают одинаковой базой текстовых категорий.

Мультимодальной метафорой занимались не только отечественные лингвисты. Большой вклад в исследование креолизованного текста внесли и зарубежные ученые, такие как С. Каплан, А. Данто, Н. Кэрролл, Г. Купчик и другие. Однако большой вклад в исследование мультимодальной метафоры внес Ч. Форсвайл.

Ч. Форсвайл утверждал, что изобразительная метафора должна включать в себя несколько компонентов и должна отвечать на три вопроса: 1) Какие её две сферы?; 2) Какая из этих сфер целевая, а какая исходная? 3) Какая функция или кластер функций должны быть преобразованы из исходных в целевые? [Форсвайл, 1996: 108].

В словесных метафорах ответы на первые два вопроса часто определяются сочетанием языка линейности и синтаксических правил. Анализ невербальной метафоры показывает, что не существует ни линейности, ни определенных грамматических «правил» для определения цели и источника, поэтому цель и источник должны быть определены другими способами. Основываясь на своем исследовании, Ч. Форсвайл выделяет несколько типов метафор:

- 1) Контекстуальная метафора (Contextualmetaphor)
- 2) Смешанная метафора (Hybridmetaphor)
- 3) Интегрированная метафора(Integratedmetaphor)

Наиболее широкое распространение на западе получила теория концептуальной интеграции или теория концептуального смешивания. Данную теорию представили лингвисты Ж. Фоконье и М. Тернер. В своем исследовании они утверждают, что «способность к концептуальному смешению в ее наиболее развитой “бикомпонентной” форме выводит человека далеко за рамки умения понимать и использовать язык и является его уникальной особенностью, играющей решающую роль в том, как он мыслит и воспринимает мир в целом» [Фоконье, Тернер www://http].

Согласно этой теории способность создавать новые смыслы на основе уже имеющихся является одной из основных особенностей человека, отличающей его от других биологических видов. Кроме того, реализация этой способности, которая находит разнообразное применение в языке и культуре, состоит в формировании интегрального ментального пространства, которое несет новые смыслы или бленда, на основе нескольких базовых ментальных пространств.

Данная теория подвергалась жесткой критике. Р. Гиббс в критике данной теории подчеркивает, что «бленды дают возможность не “приращения смысла”, не появления нового знания, а адаптации уже существующего знания к опыту обычного человека, рядового носителя языка и культуры» [Гиббс, 2006: 291]. По его мнению, недопустимо рассматривать способность к их порождению как главную эволюционную особенность человека, определившую появление языка и различных форм культуры.

Среди центральных в культуре креолизованных текстов ведущее положение занимает кинотекст.

Термин «кинотекст» существует продолжительное время в мировой научной литературе. Произведение киноискусства, как отмечают исследователи, представляет собой особую знаковую систему и может рассматриваться как определенный тип текста: об этом писали Ю.М. Лотман (1992), Ю.Г. Цивьян (1984), Ю.Н. Усов (1993), А.В. Федоров (2000), Е.Б. Иванова (2000), Ю.Н. Тынянов (1977), У. Эко (1972).

Кинотекст несомненно является одной из самых сложных семиотических структур в ряду иных креолизованных текстов. Исследователи предлагают различные подходы к описанию сложного состава кинотекста. Так, Ю.М. Лотман указывает, что кино по своей сути – это синтез двух повествовательных тенденций: изобразительной («движущаяся живопись») и словесной [Лотман, 2000: 30].

У. Эко выделяет в составе кинотекста три основополагающих кодовых системы: портретную (видеоряд), лингвистическую и звуковую.

М.А. Ефремова предлагает следующее определение структуры кинотекста: «лингвистическая и нелингвистическая семиотические системы, оперирующие знаками различного рода» [Ефремова, 2004: 17-18]. Лингвистическая система в кинотексте представлена двумя составляющими: письменной (титры и надписи, являющиеся частью мира вещей фильма) и устной (звучащая речь актеров, закадровый текст, песня и т. д.). Нелингвистическая система кинотекста включает звуковую часть (естественные и технические шумы, музыку), видеоряд (образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты). Все указанные элементы особым образом организованы и находятся в неразрывном единстве.

В последнее время все чаще появляются работы, посвященные анализу визуальной метафоры, которая является своеобразным ядром динамического креолизованного текста, в том числе кинотекста, видеоклипа. Визуальная метафора, по мнению исследователей «выстраивается через соотнесение двух зрительных образов, выступающих в качестве иконических знаков, напрямую отождествляемых с теми или иными объектами репрезентации» [Сарна, 2005: 56].

Другими словами, визуальная метафора создается за счет монтажа двух и более визуальных образов. Данный монтажный механизм метафоры функционирует таким образом, что «при одновременной реализации первого и второго планов содержания метафоры возникает третий план, т. е. новая художественная реальность» [Крюкова, 1988: 85], а это, в свою очередь, является базовой функцией метафоры. Данный прием лежит в основе креолизованного текста, что и делает визуальную метафору востребованным инструментом построения текста, и особенно кинотекста, развернутого в пространстве и времени и позволяющего наглядно представить оба образа.

В основу современных исследований визуальной метафоры в музыкальных видеоклипах, кинотекстах легла когнитивная теория метафоры, в частности теория Дж. Лакоффа и М. Джонсона, описывающая взаимодействие двух структур знаний – когнитивной структуры «источника» и когнитивной структуры «цели» [Лакофф, Джонсон, 1990: 392].

Таким образом, кинотекст, несомненно, представляет собой сложное лингвосомиотическое образование и может рассматриваться в науке о языке. Для современной научной парадигмы актуально его определение как одного из типов креолизованных текстов, состоящих из нескольких неоднородных частей.

1.5. Основные методики, принятые в когнитивных исследованиях

Современная когнитивная лингвистика развивается довольно быстро и в различных областях. Интенсивность развития и обуславливает появления большого количества подходов к изучению данной науки.

В своих работах ученые зачастую пытаются классифицировать направления в когнитивной лингвистике. Это действительно приносит свои плоды, так как разные направления используют разные методические приемы исследования концептов.

При изучении концептуальной метафоры зачастую используется когнитивный анализ. Для исследователя, использующего данный тип анализа, прежде всего, важна метафорическая модель как ментальный феномен. «В процессе такого исследования дается детальное описание сферы-источника и сферы-мишени, подробная характеристика фреймов и слотов каждой из названных сфер, а также других элементов модели» [Чудинов, 2003: 178].

Одним из методов, использующимся в когнитивном исследовании является когнитивно-дискурсивный анализ. Человек, использующий данный тип анализа в своей работе пытается раскрыть взаимосвязь между метафорами и факторами, которые привели к их использованию. В этом

случае метафора воспринимается не как автономный феномен, а как естественная часть нарратива, который понимается как некоторое множество текстов, связанных с определенной политической ситуацией или с определенными политическими представлениями, с определенной политической позицией [Там же].

Другой метод, использующийся в когнитивных исследованиях – это дефиниционный анализ. Чтобы точно понимать, с какой целью писатель использует метафоры в своем произведении, необходимо не только видеть метафору, но и понимать ее значение. При дефиниционном анализе исследователь раскрывает значение слов, из которых сформировалась метафора.

Вместе с дефиниционным анализом используется и этимологический анализ, для того чтобы понимать и значение слов, и их происхождение.

Кроме различных типов анализа исследователи используют и такой тип исследования как моделирование. Моделирование выступает как метод представления объекта, явления или процесса и как метод верификации. Так, конкретная модель зависима от задач, решаемых субъектом. Понятие моделирования и модели непременно предполагает наличие активного субъекта, который воспроизводит черты существующей реальности или реальности потенциальной, гипотетической. Следовательно, каждому объекту-оригиналу может соответствовать неограниченное множество моделей, связанных с определенными задачами.

Когнитивное моделирование – это важный инструмент когнитивной лингвистики, которая изучает язык в его неразрывной связи с интеллектуальной деятельностью человека. Когнитивная модель – это «основной механизм, обеспечивающий обработку и хранение информации о мире в сознании человека» [Маслова, 2011: 58]. Хорошо известно, что наши знания организуются с помощью определенных структур. Несомненно, все когнитивные структуры лежат в основе категоризации и концептуализации

мира, поэтому их можно рассматривать как основной механизм, обеспечивающий обработку и хранение информации о мире в сознании человека.

Существует и метафорическое моделирование. По мнению А.Н. Баранова, «метафорическая модель – устойчивое соответствие между областью источника и областью цели, фиксированное в языке и культурной традиции данного общества; это некий стереотипный образ, с помощью которого организуется опыт, знание о мире» [Баранов, 1996: 58]. Можно говорить о том, что метафорическое моделирование представляет собой ментальный процесс, при котором исследователь интерпретирует ранее не известное смысловое содержание.

В России достаточно продуктивно работают когнитивные школы, которые используют свои методы исследования.

Одна из известных школ – Виноградовская школа, возникшая в 40-50 годы XX века. Представители этой школы анализируют языковые явления аспекте отношений с разных сторон языка. Более того, «язык художественной литературы, язык и стиль писателя изучаются, с одной стороны, в связи с историей общенационального литературного языка, с другой стороны, – в связи с историей общественной мысли и общественной жизни» [Рождественский: www://http].

Интересны методы исследования и Воронежской школы. Ученые выработали алгоритм лингвокогнитивного исследования, включающий такие этапы как «выявление и анализ языковых средств объективации концепта; определение ключевой лексики, построение номинативного поля концепта и др.» [Тихоненко: www://http].

В Кемеровской школе, представителем которой является М.В. Пименова, была проведена работа по выработке методики исследования концептов внутреннего мира человека. Исследователи используют этимологический анализ, «описание способов категоризации концепта в

языковой картине мира; исследование концептуальных метафор и метонимий; исследование сценариев» [Там же].

Волгоградская школа (В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин) сосредоточила внимание на исследовании характеристик лингвокультурных концептов. В составе лингвокультурного концепта выявляются ценностный, образный и понятийный компоненты. Ценностный компонент выделяется как центр концепта; именно по наличию этого компонента лингвокультурный концепт отличается от когнитивного концепта, фрейма, понятия и других ментальных единиц.

Интересны методы исследования Московской школы «Лингвистический анализ языка», созданной под руководством Н.Д. Арутюновой. При исследовании языка они используют методы и категории логики и концептуального анализа языка в его отношении к мышлению и знанию. Представители данной школы считают, что в основе языка лежит единая и неизменная система человеческого мышления, доступ к которой возможен только через анализ естественных языков, несмотря на разнообразие их структур и звуковой облик.

Необычен подход Московской этнолингвистической школы. Исследуя духовную культуру, они используют данные языка, фольклора, обрядов, верований. Объектом исследования является не только язык, но и иные формы, в которых проявляется коллективное сознание, народный менталитет, сложившаяся «картина мира».

Московская семантическая школа под руководством Ю.Д. Апресяна также занималась исследованием языка. Исследователи разбивали слова на лексемы и описывали значения языковых единиц с помощью их толкований.

В наше время активно развивается Уральская школа политической метафорологии под руководством А.П. Чудинова. Данная школа основана на теории метафорического моделирования, в соответствии с которой метафорическая модель понимается как «существующая и/или

складывающаяся в сознании носителей языка схема связей между понятийными сферами, которую можно представить определенной формулой: “X – это Y”» [Чудинов, 2001: 69].

Е.В. Шустрова предлагает несколько методологических ходов, применимых и к вербальному и к визуальному ряду. Так, «методологическим ходом может стать сопоставление метафорических моделей, характерных для того или иного дискурса» [Шустрова, 2014:2]. Вторая методика – это «детальное описание по каждой из метафорических моделей» [Там же]. Третьим методологическим шагом является «прослеживание архетипов» [Там же]. Данное исследование Е.В. Шустрова проводит на примере риторики Б. Обамы и карикатуры на него.

Одним из наиболее перспективных исследований в области метафоры является теория концептуальной интеграции. Данная теория была разработана представителями американской школы когнитивной лингвистики Ж. Фоконье. По его теории изучение языка должно строиться на рассмотрении ментальных пространств (исходное, общее и смешанное). Смешанное пространство заимствует из исходного часть структуры, и образуется для понимания конкретного контекста.

Таким образом, благодаря широкому разнообразию школ, методы исследования когнитивной лингвистики различны. Каждая из школ и, представляемая ей теория, получили широкое распространение в мировой науке, большая часть методов активно развивается, получая все новые импульсы к эволюции.

Выводы по главе 1

В данной главе были рассмотрены основные термины, теоретические положения, необходимые для дальнейшего анализа.

Концепт – это динамичное ментальное образование, основная единица человеческого сознания, обладающая способностью представлять мир в голове человека, образуя концептуальную картину. Определяющим в семантике концепта может считаться образно-метафорический компонент, так как именно он формирует облик концепта, делает его наглядным и обобщает значения многих лексических реализаций концепта.

Благодаря метафоре автор придает некоторую индивидуальную окраску своим мыслям, выражает их более изысканно в своем литературном произведении. Изучение метафоры с точки зрения когнитивной лингвистики приводит к рассмотрению концептуальной метафоры, под которой понимается некая абстрактная модель, реализующаяся каждый раз заново в результате ее «наполнения» определенными метафорическими выражениями. Концептуальная метафора синтезирует познавательные процессы и языковую компетенцию.

Использование метода метафорического моделирования позволяет перейти от содержания значений к содержанию концептов в ходе когнитивной интерпретации и выявить специфику дискурса.

Дискурс понимается как совокупность тематически или культурно взаимосвязанных текстов, допускающая развитие и дополнение другими текстами и рассматривается как система апелляций к другим концептам.

Под термином концептуальная картина мира понимается полная база знаний о мире (донаучных и научных), накопленная за всю историю существования народа, говорящего на языке.

Языковая картина мира рассматривается как выполняющая функцию ориентации человека в мире, в том числе, систематизации получаемой им

информации. Она отражает наши обиходные, обывательские, бытовые представления о мире.

Креолизованный текст представляет собой единство вербального и невербального компонентов. КТ помогает интерпретировать ранее изученную информацию по-иному.

ГЛАВА 2. КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ В НОВЕЛЛАХ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ

В рамках данной главы будут рассмотрены основные метафорические модели в британском дискурсе Вирджинии Вулф. Тщательно изучив материал, мы выбрали наиболее частотные метафорические модели. В этой главе анализируются такие модели как «Человек – это насекомое»; «Зеркало – это жизнь»; «Зеркало – это смерть»; «Свет – это Бог»; «Вода – это изменение».

2.1 Метафорическая модель «Человек – это насекомое»

Концепт «Человек – это насекомое» встречается в таких рассказах В. Вулф как «KewGardens» («Королевские сады»), «TheNewDress» («Новое платье»), «AnUnwrittenNovel» («Ненаписанный роман»).

В рассказе «Королевские сады» автор проводит параллель между человеком и бабочками. Бабочка – это насекомое, которое, во многих культурах символизирует красоту, свободу и чувство радости. Прогуливаясь по саду, люди больше напоминали красивых бабочек, свободно и хаотично порхающих по саду.

“The figures of these men and women straggled past the flower-bed with a curiously irregular movement not unlike that of the white and blue butterflies who crossed the turf in zig-zag flights from bed to bed”[Woolf: www://http].

Для того, чтобы выявить конкретные семантические признаки, которые отличают выделенные слова от близких ему по значению слов проведем дефиниционный анализ.

Затем, учитывая дефиницию исходных слов, выделяем ключевые лексемы в данных словах. После этого, анализируем использование этого слова автором, обращаем внимание на смысл, символику, которые подразумевал автор. Данные методологические шаги будут повторяться на протяжении всего исследования.

Butterfly:

- “A type of insect that has large wings, often with beautiful colours” [Longman Dictionary: www://http].
- “A flying insect of the order Lepidoptera, distinguished from moths by their diurnal activity and generally brighter colouring» [ENGood: www://http].
- “A nectar-feeding insect with two pairs of large, typically brightly coloured wings that are covered with microscopic scales. Butterflies are distinguished from moths by having clubbed or dilated antennae, holding their wings erect when at rest, and being active by day” [Oxford Dictionary: www://http].

Curiously:

- “In a way that shows a strong desire to know about something” [Oxford Dictionary: www://http].
- “Strangely and unusually” [Cambridge Dictionary: www://http].

Irregular:

- “Contrary to the rules or to that which is normal or established” [Oxford Dictionary: www://http].
- “Not happening at regular times or not with regular spaces in between” [Cambridge Dictionary: www://http].

Zig-zag:

- “Meandering, snaking, winding, wiggly, squiggly, crooked, twisting, curving, wavy, deviating, undulating, sinuous, serpentine, irregular” [Oxford Dictionary: www://http].
- “To move by going first in one direction and then in a different direction, and continuing in this way” [Cambridge Dictionary: www://http].

Двигаясь хаотично по саду, мужчины и женщины напоминали беспорядочно порхающих бабочек; кроме того, учитывая место действия – сад, а так же некоторые лексемы в предложении – «zig-zagflights», «frombedtobed», мы можем провести сходство с первыми людьми – Адамом и Евой. Широко известна история, связанная с прародителями человечества, а

именно история о том, что эта пара лишилась бессмертия из-за непростительного легкомыслия.

В этом же рассказе, но уже в другом контексте юность сравнивается с крыльями бабочки, которая еще недавно была гусеницей:

“They were both in the prime of youth, or even in that season which precedes the prime of youth, the season before the smooth pink folds of the flower have burst their gummy case, when the wings of the butterfly, though fully grown, are motionless in the sun” [Woolf: www://http].

A wing:

- “Each of two or four flat extensions of the thoracic cuticle, either transparent or covered in scales” [Oxford Advanced Dictionary: www://http].
- “One of the parts of a bird's or insect's body that it uses for flying” [Longman Dictionary: www://http].
- “An appendage of an animal's (bird, bat, insect) body that enables it to fly” [ENGood www://http].
- “One of the one or two pairs of membranous structures used for flying that extend from the thorax of an insect” [Farlex Free Dictionary: www://http].

Motionless:

- “Not moving; stationary” [Oxford Dictionary: www://http].

Молодые люди, в этом контексте, напоминают бабочек, которые уже раскрыли свои крылья, но еще не взлетели. Девушка и юноша были такими же хрупкими, как бабочка, они стояли перед выбором: двигаться ли им к свету, к Богу, или же выбрать другой путь. В любом случае, они были неподвижны, хрупки и прекрасны.

Интересна трактовка бабочки как символа у Г. Бидерманна. По его мнению, «...в западной культуре бабочка символизирует легкость и переменчивость. Крылья же несут в своем значении ряд ассоциаций: они могут сопровождать изображения христианских ангелов, фей, духов, и

демонов. Они не только представляют собой способность летать, но и улучшение, способность к началу...» [Бидерманн, 1996: 12].

Таким образом, можно предположить, что бабочки часто выступают посланниками богов и являются символом свободы и духовности. Не случайно, В. Вулф делает акцент на возрасте молодой пары, они молоды, и пока их жизнь только начинается, юность – это легкость, свобода и новые свершения.

В рассказе «Новое платье» автор, используя насекомых, противопоставляет главную героиню, Мэйбл, остальному обществу. По ее мнению, она на светском приеме выглядит как старая, некрасивая, ужасная муха, в то время как остальные приглашенные являются красивыми насекомыми, стрекозами и бабочками, которые не сидят на месте, а порхают, танцуют, пока она сидит в одиночестве.

- “...*she was a fly, but the others were dragonflies, butterflies, beautiful insects, dancing, fluttering, skimming, while she alone dragged herself up out of the saucer...*” [Woolf: www://http].
- “...*I feel like some dowdy, decrepit, horribly dingy old fly...*” [Там же].
- “...*We are all like flies trying to crawl over the edge of the saucer...*” [Там же].
- “...*How the dragonfly kept circling round us: how clearly I see the dragonfly.<...>And my love, my desire, were in the dragonfly; for some reason I thought that if it settled there, on that leaf, the broad one with the red flower in the middle of it, if the dragonfly settled on the leaf she would say “Yes” at once....*” [Там же].

A fly:

- “A common small insect with wings. Flies eat food, are often found near rubbish, and are responsible for spreading many diseases” [Longman Dictionary: www://http].

- “A flying insect of a large order characterized by a single pair of transparent wings and sucking (and often also piercing) mouthparts. Flies are of great importance as vectors of disease” [Oxford Dictionary: www://http].

Издавна муха считалась надоедливым, назойливым, грязным насекомым, которое чаще встречается вблизи мусорных куч и поэтому является переносчиком болезней. По мнению Мэйбл, она была похожа на муху, так как была одинока, некрасива, с ней было скучно общаться. Другие же гости были полной противоположностью главной героини. Они, похожие на стрекоз и бабочек, порхали, веселились, получали удовольствие от вечера.

A dragonfly:

- “An insect with a long narrow brightly coloured body and two pairs of transparent wings” [Oxford Dictionary: www://http].
- “An insect with a long thin body, often brightly coloured, and two pairs of large transparent wings. Dragonflies are often seen over water” [Cambridge Dictionary: www://http].

An insect:

- “A small animal that has six legs and often has wings. There are many different types of insects, such as bees, flies, and beetles” [ENGood Dictionary: www://http].
- “A small arthropod animal that has six legs and generally one or two pairs of wings” [Longman Dictionary: www://http].

To dance:

- “To move your feet and body in a way that matches the style and speed of music” [Longman Dictionary: www://http].
- “Move rhythmically to music, typically following a set sequence of steps” [Oxford Dictionary: www://http].

To flutter:

- “To move or flap the wings quickly without flying” [Merriam-Webster: www://http].

- “To fly lightly with quick beats of the wings” [Тамже].
- “To move with quick, light movements” [ENGood Dictionary: www://http].

To skim:

- “To pass swiftly or lightly over” [Farlex Dictionary: www://http].

Beautiful:

- “Having qualities of beauty: exciting aesthetic pleasure” [Oxford Dictionary: www://http].
- “Something that is beautiful is very pleasant to look at” [Farlex Dictionary: www://http].
- “Having qualities that delight or appeal to the senses and often the mind” [Bartleby: www://http].

Dowdy:

- “Having a dull or uninteresting appearance: not attractive or stylish” [Merriam-Webster: www://http].

Decrepit:

- “Old and in bad condition or poor health” [Cambridge Dictionary: www://http].

Horrible:

- “Arousing or tending to arouse horror; dreadful” [Merriam-Webster: www://http].
- “Very unpleasant; disagreeable” [Farlex Dictionary: www://http].

Dingy:

- “Dark and dirty: not fresh or clean” [Oxford Dictionary: www://http].

В. Вулф использует такие слова как «flutter», «skim» для того, чтобы показать, насколько легки и воздушны были танцы гостей; главная героиня, в отличие от стрекоз и красивых насекомых, сравнивает себя не просто с мухой, а с невзрачным, неинтересным, скучным, недалеким насекомым. Ей кажется, что она недостойна такого общества. Иными словами, автор с помощью противопоставления показывает одно общество, в котором, однако,

все люди воспринимает себя по-разному. Вулф не говорит об этом прямо, но читатель это понимает по мыслям и чувствам главной героини.

Таким образом, Вирджиния Вулф соотносит своих героев с разными насекомыми, вкладывая в характер каждого персонажа определенные черты, которые, действительно, помогают найти сходства с насекомыми. Так, герои, прогуливавшиеся по королевским садам, напоминали бабочек – символ лёгкости, хрупкости, возрождения. Образ мухи, к примеру, наталкивает на мысли о назойливости и нечистоте данного насекомого. Воспользовавшись словарем можно больше раскрыть смысл использованных автором сравнений.

2.2 Метафорическая модель «Вода – это изменение»

В прозе британской писательницы обнаруживается значимый сквозной образ – образ воды. Вода – как доисторический первобытный океан во многих мифах о сотворении мира является источником всякой жизни вышедшей из нее, но в то же время вода выступает как элемент, средство растворения и утопления. Не случайно, всемирные потопа приходили на смену актам сотворения и уничтожали все формы жизни. Вода, по В. Вулф, – это бесконечный круговорот жизни в волнообразных ритмах существования. Так, в небольшой новелле «Green» Вулф не стремится представить читателю образ воды, именно благодаря водным лексемам Вулф передает те чувства, те эмоции, которые она испытывает.

“Evening comes, and the shadow sweeps the green over the mantlepiece; the ruffled surface of ocean. No ships come; the aimless waves sway beneath the empty sky. It's night; the needles drip blots of blue. The green's out” [Woolf: www://http].

To ruffle:

- “Disorder or disarrange (someone’s hair), typically by running one’s hands through it” [Dictionary.com: www://http].
- “Disturb the smoothness or tranquillity of” [Oxford Dictionary: www://http].

- (usually as adjective **ruffled**) «Ornament with or gather into a frill» [Тамже].

Surface:

- “The area of an outer part or uppermost layer of something” [Merriam-Webster: www://http]
- “The upper limit of a body of liquid” [MacMillan: www://http].

Ocean:

- “A very large expanse of sea, in particular each of the main areas into which the sea is divided geographically” [Oxford Dictionary: www://http].
- “A very large expanse or quantity” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “The entire body of saltwater that covers more than 70 percent of the earth's surface” [Free Farlex Dictionary: www://http].

Wave:

- “A long body of water curling into an arched form and breaking on the shore” [Merriam-Webster: www://http]
- “A ridge or swell moving through or along the surface of a large body of water” [Oxford Dictionary: www://http].
- “A small ridge or swell moving across the interface of two fluids and dependent on surface tension” [Free Farlex Dictionary: www://http].
- “A sudden occurrence of or increase in a phenomenon, feeling, or emotion” [Oxford Dictionary: www://http].

To sway:

- “Move or cause to move slowly or rhythmically backwards and forwards or from side to side” [Merriam-Webster: www://http]
- “Control or influence (a person or course of action)” [Тамже].

В данном контексте вода выступает символом спокойствия, пустоты, равнодушия. Такие лексемы как «aimless», «empty», «noshipscome» помогают читателю прочувствовать настроение автора, почувствовать ее отрешенность от мира, бесполезность действий, разочарование. Следует обратить внимание

и на время суток – это вечер. Вечер это время суток, наступающее в конце дня, это символ завершенности, конца. Читатель понимает, что уже не будет никаких изменений. Более того, если рассматривать концепт «вода – это изменение», то именно в этом рассказе состояние героини, статично, неизменно.

Другое состояние воды мы встречаем в рассказе «Лапин и Лапина». Вода несет в себе такой смысл как изменение, однако здесь он представлен иначе.

- *“Everything was gold. Only she herself in her white wedding dress peering ahead of her with her prominent eyes seemed insoluble as an icicle”* [Woolf: www://http].
- *“She felt that her icicle was being turned to water. She was being melted; dispersed; dissolved into nothingness; and would soon faint”* [Там же].

Icicle:

- “A longpointed stick of ice that is formed when drops of water freeze” [Oxford Dictionary: www://http].
- “A tapering spike of ice formed by the freezing of dripping or falling water” [Merriam-Webster: www://http].
- “An aloof or emotionally unresponsive person” [Free Farlex Dictionary: www://http].

Insoluble:

- “Incapable of being dissolved; incapable of forming a solution, esp. in water” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “Incapable of being solved” [Oxford Dictionary: www://http].

Понять настроение автора мы можем благодаря разбору этих слов. Так, такие ключевые лексемы как «stickofice», «waterfreeze», «emotionallyunresponsiveperson» помогают нам более полно представить главную героиню и ее состояние: она равнодушна к происходящему,

безучастна, безэмоциональна. Она отрешена от происходящего. Кроме того, в данном контексте присутствует противопоставление:

“Everything was gold. Only she herself in her white wedding dress” [Woolf: www://http].

Она не принадлежит этому обществу, ей некомфортно среди этих людей, она чувствует себя неловко, хотя, это ее день, ее свадьба.

В следующей метафоре ее состояние меняется. Такие лексемы как «more tender», «distribute widely», «living organisms» передают ее чувства.

Water:

- “A colourless, transparent, odourless, liquid which forms the seas, lakes, rivers, and rain and is the basis of the fluids of living organisms” [Oxford Dictionary: www://http].
- “A stretch or area of water, such as a river, sea, or lake” [Там же].

To melt:

- “Make or become liquefied by heating” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “Make or become more tender or loving” [Free Farlex Dictionary: www://http].
- “Disappear or disperse» [Oxford Dictionary: www://http].
- “Change or merge imperceptibly into (another form or state)” [Там же].

Dissolve:

- “To be absorbed by a liquid, especially when mixed, or (of a liquid) to absorb a solid” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “To end an official organization or a legal arrangement” [Free Farlex Dictionary: www://http].
- “To disappear” [Oxford Dictionary: www://http].

Disperse:

- “To strew or distribute widely” [Free Farlex Dictionary: www://http].
- “To cause to attenuate and disappear” [Cambridge Dictionary: www://http].

С одной стороны, она, действительно была причастна к происходящему, однако, с другой стороны, кажется, что она еще больше уходила в себя, она будто исчезала, «растворялась». Таким образом, в данном рассказе концепт «вода» принадлежит метафорической модели «вода – это изменение».

Часто в своих новеллах Вулф упоминает такой концепт как «fountain». В рассказе «Струнный квартет» вода – это не что иное, как жизнь. Условно, данный рассказ можно разделить на три части. В данном, первом отрывке, при звучании мелодии перед нами появляются яркие образы, наполненные жизнью.

“Fountains jet; drops descend. But the waters of the Rhone flow swift and deep, race under the arches, and sweep the trailing water leaves, washing shadows over the silver fish, the spotted fish rushed down by the swift waters, now swept into an eddy” [Woolf: www://http].

Fountain:

- “An ornamental structure in a pool or lake from which one or more jets of water are pumped into the air” [Oxford Dictionary: www://http].
- “A stream of water that is forced up into the air through a small hole, especially for decorative effect, or the structure in a lake or pool from which this flows” [Cambridge Dictionary: www://http].

Jet:

- “A rapid stream of liquid or gas forced out of a small opening” [Oxford Dictionary: www://http].
- “A high-velocity fluid stream forced under pressure out of a small-diameter opening or nozzle” [Free Farlex Dictionary: www://http].

Drop:

- “A small round or pear-shaped portion of liquid that hangs or falls or adheres to a surface” [Oxford Dictionary: www://http].

- “The smallest practical unit of liquid measure” [Merriam-Webster: www://http].

Descend:

- “To move from a higher to a lower place; come or go down” [Free Farlex Dictionary: www://http].
- “Move or fall downwards” [Oxford Dictionary: www://http].

Swift:

- “Happening quickly or promptly” [Oxford Dictionary: www://http].
- “Moving or capable of moving at high speed” [Там же].

Race:

- “A competition between runners, horses, vehicles, etc. to see which is the fastest in covering a set course” [Oxford Dictionary: www://http].
- “A strong or rapid current flowing through a narrow channel in the sea or a river” [Там же].

В данном контексте вода олицетворяет собой жизнь. Благодаря таким словам и словосочетаниям как «jetsofwater», «pumpedintotheair», «streamof water», «movefromahighertoalower», «quickly», «promptly», «strong», «rapid» читатель действительно может представить жизнь и изменения происходящие в ней. Зачастую, жизнь, как фонтан, бьет очень стремительно, и изменения такие же быстротечные, как и поток воды.

Кроме того, в данном отрывке представлена не только жизнь как быстротечный поток, но и сами события. Так, арки несут в себе двойственное значение – это символ и брака, и символ похорон. Рыбы в символике связаны с богинями любви и плодородия, кроме того, по мнению Г. Бидермана, рыба вместе с водой означает метафору сексуального удовольствия. Лексема «eddy» не только обозначает «воронку», но и демонстрирует движение жизни – постоянно закручивающаяся, неостанавливающаяся спираль – символ вечности.

Данное понятие встречается и в другом рассказе – «Вместе и порознь».

“...Since **no emotion, no idea, no impression** of any kind comes to change it, to modify it, to embellish it, since **the fountains of feeling** seem **sealed** and as the mind turns **rigid**, so does the body; **stark, statuesque**, so that neither Mr. Serle nor Miss Anning could move or speak, and they felt as if an **enchanter** had freed them, and spring flushed every vein with **streams of life**” [Woolf www://http].

Statuesque:

- “Reminiscent of a statue in size, posture, or stillness” [Oxford Dictionary: www://http].

Stark:

- Bare, desolate, or unadorned [Farlex Free Dictionary: www://http].

Rigid:

- “Unable to bend or be forced out of shape; not flexible” [Oxford Dictionary: www://http].

В данном рассказе автор использовала такие понятия для того, чтобы противопоставить состояние героев их жизни. Жизнь, как поток воды, очень быстротечна, изменчива. Герои же представляются нам застывшими, безучастными: читатель это понимает, благодаря таким выражениям как «noemotion», «noidea», «noimpression», «stark», «rigid».

Примечательно, что Вирджиния Вулф в своих новеллах использует не только водные лексемы, но и некоторые водоемы, такие как «lake», «sea», «river».

Так, в рассказе «Понедельник, ли вторник» упоминается слово «озеро».

“White and distant, absorbed in itself, endlessly the sky covers and uncovers, moves and remains. **A lake? Blot the shores of it out!** A mountain? Oh, perfect – the sun gold on its slopes” [Woolf: www://http].

Lake:

- «An expanse of water entirely surrounded by land and unconnected to thesea except by rivers or streams» [Free Farlex Dictionary: www://http].

Shore:

- “Thelandalongtheedge of an ocean,sea,lake, or river; a coast” [Тамже].
- “Land as opposed to water” [Тамже].

Озеро с точки зрения символизма представляет женское начало. Из его подземных дворцов в наш мир выходят феи и нимфы. Погружение в озеро означало, с одной стороны, смерть и разрушение, а с другой – возрождение и восстановление. Озеро было символом очищения и исцеления, а также представлялось источником жизни вообще. Однако в этом контексте следует обратить внимание на такие слова как «entirely», «surroundedbyland», «unconnected». Автор противопоставляет озеро и берег. Образ озера противопоставляется образу горы: озеро – это источник жизни, в глубинных водах которого заключена сама суть жизни; гора – это высшая точка, стремление к истине. Между этими двумя противоположными точками и заключена жизнь, заключено мирское сосуществование.

Другой водоем, упоминающийся в рассказах В. Вулф – «река». Данное понятие встречается в новелле «Струнный квартет». Это второй отрывок этого произведения. Его тональность в корне отличается от первого. Если в первом отрывке мы видели бурю эмоций, напор музыки, постоянное движение ввысь, к истине, то в следующем контексте преобладает настроение грусти, печали и радости одновременно, душевной боли.

“The melancholy river bears us on. When the moon comes through the trailing willow boughs, I see your face, I hear your voice and the bird singing as we pass the osier bed. What are you whispering? Sorrow, sorrow. Joy, joy. Woven together, like reeds in moonlight” [Woolf: www://http].

Melancholy:

- “A feeling of pensive sadness, typically with no obvious cause” [Merriam-Webster: www://http].
- “An abnormal state attributed to an excess of black bile and characterized by irascibility or depression” [Oxford Dictionary: www://http].

River:

- “A natural wide flow of fresh water across the land into the sea, a lake, or another river” [Free Farlex Dictionary: www://http].
- “A largenaturalstream of wateremptyinginto an ocean,lake, or otherbody of waterandusuallyfedalongitscourse by convergingtributaries” [Тамже].
- “A stream or abundantflow” [Merriam-Webster: www://http].

To bear:

- “To carry (something) on one's person from one place to another: bore the suitcase to the station” [Free Farlex Dictionary: www://http].
- “To move from one place to another while containing or supporting (something); convey or transport” [Тамже].
- “To cause to move by or with steady pressure; push” [Тамже].

Г. Бидерманн описывает реку со стороны символизма: «Река – это такая вода, которая динамикой своих разливов, своим течением определяет периоды времени, решающие для человеческого существования» [Бидерманн, 1996: 222]. Действительно, и в первом, и во втором отрывке вода символизирует жизнь, однако река показана здесь не как бурлящая, стремительная, быстрая, а спокойная, тихая. И такие словосочетания как «pensive», «sadness», «irascibilityordepression», «abundantflow» помогают читателю раскрыть данное значение.

Еще одним водным понятием, часто встречающимся в новеллах Вирджинии Вулф является «море». Данный концепт практически во всех произведениях пересекается с другим понятием – «волна».

К примеру, в новелле «Ненаписанный роман».

*“Dear, dear, dear!” How beautiful the sound is! like the knock of a mallet on seasoned timber, like the throb of the heart of an **ancientwhaler** when **the seaspress thick and the green is clouded**. “Dear, dear!” what a passing **bell for the souls** of the fretful to soothe them and solace them, lap them in linen, saying, “So long. Good luck to you!”* [Woolf: www://http].

“Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow. This, I fancy, must be the sea. Grey is the landscape; dim as ashes; the water murmurs and moves. If I fall on my knees, if I go through the ritual, the ancient antics, it’s you, unknown figures, you I adore; if I open my arms, it’s you I embrace, you I draw to me – adorable world!” [Там же].

Sea:

- “The expanse of salt water that covers most of the earth’s surface and surrounds its land masses” [Oxford Dictionary: www://http].
- «The continuous body of salt water covering most of the earth's surface, especially this body regarded as a geophysical entity distinct from earth and sky» [Free Farlex Dictionary: www://http].

Whaler:

- “A person or ship engaged in whale fishing” [Merriam-Webster: www://http].

Press:

- “Move or cause to move into a position of contact with something by exerting continuous physical force” [Oxford Dictionary: www://http].
- “To exert steady weight or force against” [Free Farlex Dictionary: www://http].

To murmur:

- “A low indistinct but often continuous sound” [Merriam-Webster: www://http].
- “To make a low, continuous, indistinct sound or succession of sounds” [Free Farlex Dictionary: www://http].

Thick:

- “Difficult to see through” [Cambridge Dictionary: www://http].

- “Relatively firm in consistency; not flowing freely” [Oxford Dictionary: www://http].
- “Opaque, dense, or heavy” [Тамже].

Море представляется читателю тяжелой, густой субстанцией, сквозь которую невозможно ничего разглядеть. Такие словосочетания как «difficulttosee», «physicalforce», «forceagainst» показывают, насколько море было бурлящим, беспокойным. Кроме того, в данном рассказе вода несет в себе символ неизвестного, непонятого. Так, мы можем сравнить воду с туманом, в котором нельзя ничего разглядеть. Вода, в таком контексте, будет выступать как стихия, несущая смерть. Более того, мы можем проследить противопоставление: биение сердца – как символ жизни и мутную воду – как символ опасности, смерти. Море может выступать в роли демонойда.

Другое прочтение мы получаем из второго контекста. Так, в абзаце идет речь не только о жизни, но и о Боге, о божественной составляющей. «Mothersandsons» выступают отсылкой к Библии, к Божьей матери. Кроме того, героиня падает на колени, упоминает древние обряды и протягивает руки миру, говоря при этом: «adorableworld». Морем здесь выступает сама жизнь: люди, дела, вечное движение, и этой суете героиня желает найти поддержку, опору, своего бога, свое душевное спокойствие.

Выводы по главе 2

Материал, проанализированный в данной главе, позволяет сделать следующие выводы:

Человек, по мнению автора, это не просто существо, способное ходить, размышлять, думать. В ее новеллах люди могут трансформироваться в гусениц, бабочек, стрекоз, мух и других насекомых. Благодаря этому, читателю удастся увидеть реальность героев с другой стороны – их внутренние чувства будто влияют на их внешность. Люди становятся такими же красивыми и легкими, как бабочки, стремящиеся к солнцу. Это подчеркивается такими лексемами как «wings», «flutter», «brightcolouring». Однако бабочки – это не только символ легкости, хрупкости. Так, В. Вулф подчеркивает в героях легкомысленность, неразборчивость. Такиелексемывакак «zig-zagflights», «frombedtobed» подчеркивают это.

Другое насекомое, с которым В. Вулф соотносит своих героев – муха. Так, некоторые герои чувствуют свою ничтожность, свою незначительность, они – маленькие, жалкие, неуверенные в себе существа – больше напоминают мух, чем людей. И, действительно, через авторские метафоры, такие лексемы как «commonsmallinsect», «nearrubbish», «spreadingdiseases» читатель воспринимает героев рассказов иначе.

Особое место в творчестве Вирджинии Вулф занимает вода. Для автора море является символом бытия, самой жизнью. Все изменения, происходящие в человеческой жизни, можно соотнести с водой, с волнами, которые зарождаются в глубине моря, несут свои воды к берегу, а затем, превращаясь в пену, исчезают вновь в морских глубинах. Течениежизнипередаетсятакимилексемамиккак «jetsofwater», «pumpedintotheair», «streamof water», «movefromahighertoalower», «quickly». Жизнь – это стремительный поток, наполненный различными эпизодами.

Море – это не только события, происходящие в жизни героя. Вода помогает героям осознать себя, свои чувства, прийти к значимым решениям.

Водная стихия демонстрирует связь между внутренним и внешним миром героя. Так, равнодушие, отрешенность героев передается такими лексемами как «aimlesswaves», «sway», «empty».

Море может выступать и символом беспокойства, стихии, которая несет смерть. К примеру, такие лексемы как «difficult to see», «physical force», «force against» уделяют внимание непредсказуемости стихии, опасности, которая исходит от моря.

Для Вирджинии Вулф наиболее важной составляющей является раскрытие внутреннего мира героя. Примечательно, что она не использует устоявшиеся метафоры. Вирджиния Вулф показывает в своих новеллах тот мир, который видит она сама, мир, в котором она живет. Именно благодаря ее авторским моделям читатель попадает в мир Вирджинии Вулф, автор приоткрывает завесу в то, что ранее было нам недоступно. После прочтения ее новелл окружающая действительность воспринимается по-другому.

ГЛАВА 3. КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ В РОМАНЕ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ «НА МАЯК»

В рамках данной главы будут рассмотрены основные метафорические модели в британском дискурсе Вирджинии Вулф. Тщательно изучив материал, мы выбрали наиболее частотные метафорические модели. В этой главе анализируются такие метафорические модели как «Море – это разрушение»; «Человек – это свет».

3.1 Метафорическая модель «Море – это разрушение»

Море в творчестве Вирджинии Вулф является ключевым концептом. Оно было значимым компонентом в ее жизни. Писательница большое внимание уделяет описанию моря, созданию образа, символике. Оно может быть представлено в разных состояниях, заключать в себе разный смысл. Море в творчестве В. Вулф выражает:

1. стихийность, непредсказуемость;
2. сила, энергия;
3. дискретность;
4. хаос, беспокойство;
5. движение, активность;
6. безграничность.

Рассмотрим такую метафорическую модель как «море – это разрушительная сила». В романе «На маяк» море не соотносится с жизнью, возрождением. В данном произведении это разрушительная стихия, несущая беспокойство и испытания людям. Автор использует самые яркие эпитеты, чтобы показать читателю злость, жесточенность, которые ассоциируются с морем:

- “...*the sea eats away the ground we stand on...*” [Woolf: www://http].
- “...*the tide was coming in fast. The sea would cover the place where they had sat in a minute...*” [Тамже].

- “...*the sea **tosses itself and breaks itself**, and should any sleeper fancying that he might find on the beach an answer to his doubts...*” [Там же].
- “...*The sails flapped over their heads. The water **chuckled and slapped** the sides of the boat, which drowsed motionless in the sun...*” [Там же].

To eat away:

- “Erode or destroy something gradually” [Oxford Dictionary: www://http].
- “Making people sad, shocked and upset” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “Inflict damage upon” [Farlex Dictionary: www://http]

Cover:

- “To place something upon or over, so as to protect or conceal” [там же].
- “To hide or screen from view or knowledge” [там же].
- “Scatter a layer of loose material over (a surface, especially a floor), leaving it completely obscured” [Oxford Dictionary: www://http].

To toss:

- “Throw (something) somewhere lightly, easily, or casually” [Oxford Dictionary: www://http].
- “To cause to move from side to side or up and down” [Farlex Dictionary: www://http].

To break:

- “(cause something to) separate suddenly or violently into two or more pieces, or to (cause something to) stop working by being damaged” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “Make or become inoperative” [Oxford Dictionary: www://http].

To chuckle:

- “Laugh quietly or inwardly” [Oxford Dictionary: www://http].
- “To cluck or chuck, as a hen” [Farlex Dictionary: www://http].

To slap:

- “A quick hit with the flat part of the hand or other flat object” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “To put, place, or throw with careless haste or force” [Merriam-Webster: www://http].

Семантика таких лексем как «toeataway», «tobreak» подразумевает разрушение, как правило, после таких глаголов следует объект, на который направлена разрушительная сила. Однако в данных примерах не присутствует объект; море само по себе хаос, разрушение.

Примечательно, что Миссис Рэмзи, главная героиня романа, читая на ночь Джеймсу, придает морю негативную окраску:

*“And when he came to the sea, it was quite dark grey, and the water **heaved upfrom below**, and smelt putrid.*

Then he went and stood by it and said,

Flounder, flounder, in the sea,

Come, I pray thee, here to me;

For my wife, good Ilsabil,

Wills not as I'd have her will” [Woolf: www://http].

To heave:

- “To rise and fall rhythmically” [Merriam-Webster: www://http].
- “To raise or lift, especially with great effort or force” [Farlex Dictionary: www://http].

В данном отрывке подчеркивается опасность, исходящая от стихии, хаос, который она приносит и беспокойство.

Кроме разрушений море может приносить и спокойствие. Более того, Вирджиния Вулф поистине мастерски создает пейзажи.

- *“...the sea **stretched like silk** across the bay. Distance had an extraordinary power; they had been swallowed up in it, she felt, they were gone forever, they had become part of the nature of things. It was so **calm**; it was so **quiet**...”* [Woolf: www://http].

- “...*the sea was more important now than the shore. Waves were all round them, **tossing and sinking**, with a log wallowing down one wave; a gull riding on another...*” [Там же].
- “...*she remembered how **beautiful** it often is - the sea at night...*” [Там же].
- ...*they came out on the quay, and the whole bay **spread** before them and Mrs Ramsay could not help exclaiming, "Oh, how **beautiful!**" For **the great plateful of blue water** was before her...*” [Там же].

To stretch:

- “To extend (as one's limbs or body) in a reclining position” [Oxford Advanced Dictionary: www://http].
- “To become extended without breaking” [Merriam-Webster: www://http].
- “To spread out or cover a large area of land” [Longman Dictionary: www://http].

Silk:

- “A fine fiber excreted by the silkworm or other arthropod (such as a spider)” [ENGood: www://http].
- “A delicate, soft type of cloth made from a thread produced by silkworms, or the thread itself” [Cambridge Dictionary: www://http].

Plateful:

- “A large number or amount” [Merriam-Webster: www://http].
- “A generous portion of food” [Farlex Dictionary: www://http].

Blue water:

- “Open sea” [Oxford Dictionary: www://http].
- “The open sea; deep water” [Farlex Dictionary: www://http].

В данных контекстах водная стихия не несет разрушений; это спокойная, безмятежная гладь, которая несет умиротворение, гармонию. Данные отрывки помогают нам лучше понять внутренние состояния героев. В этот момент их не тяготят какие-либо мысли, они наслаждаются красотой пейзажа, они чувствуют умиротворение и душевное равновесие.

3.2 Метафорическая модель «Человек – это свет»

Как правило, свет всегда был символом божественности, духовного начала.

Свет противопоставлялся тьме и мраку. Для Вирджинии Вулф свет – это не только Бог, но и человек. Не случайно, в романе во многих контекстах человек соотносится со светом.

Миссис Рэмзи, главная героиня романа была для многих светом, символом уюта, дома, спокойствия. Это подчеркивается в контекстах. Так, автор соотносит ее со светом, подчеркивает, что светом была она сама, он был в ее душе.

- “...*Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until **she became the thing she looked at – that light, for example...***” [Woolf: www://http].
- “...*She could see her now, stooping over her flowers; and **faint and flickering, like a yellow beam or the circle at the end of a telescope, a lady in a grey cloak, stooping over her flowers, went wandering over the bedroom wall, up the dressing-table, across the wash-stand...***” [Там же].

Light:

- “Something that makes vision possible” [Merriam-Webster: www://http].
- “A source of light, especially a lamp, a lantern, or an electric lighting fixture” [Farlex Dictionary: www://http].
- “A person who inspires or is adored by another” [Там же].

Faint:

- “So weak as to be difficult to perceive” [Farlex Dictionary: www://http].
- “(of a sight, smell, or sound) barely perceptible” [Oxford Dictionary: www://http].

- “Lacking courage and spirit” [Merriam-Webster: www://http].

To flicker:

- “To move waveringly; flutter” [Farlex Dictionary: www://http].
- “To shine with a light that is sometimes bright and sometimes weak” [Bartleby: www://http].

Beam:

- “A ray or shaft of light” [Oxford Dictionary: www://http].
- “A concentrated stream of particles or a similar propagation of waves” [Farlex Dictionary: www://http].

Действительно, миссис Рэмзи была не только женщиной, которую любили, но и той, которая вдохновляла других. Более того, даже после ее смерти Лили Бриско вспоминает ее как луч света.

- “...*It could not last, she knew, but at the moment **her eyes were so clear that they seemed to go round the table unveiling each of these people, and their thoughts and their feelings, without effort like a light stealing under water so that its ripples and the reeds in it and the minnows balancing themselves...***” [Woolf: www://http].
- “...*The faintest light was on her face, as if the glow of Minta opposite, some excitement, some anticipation of happiness was reflected in her...*” [Там же].

To unveil:

- “Remove a veil or covering from, in particular uncover (a new monument or work of art) as part of a public ceremony” [Oxford Dictionary: www://http].
- “To remove a covering like a curtain from a new structure at a formal ceremony in order to show the opening or finishing of a new building or work of art” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “To show or tell people about a new product or plan for the first time” [Longman Dictionary: www://http].

To steal:

- “To illegally, or without the owner's permission, take possession of something by surreptitiously taking or carrying it away” [ENGood Dictionary: www://http].
- “To get or take secretly or artfully” [Farlex Dictionary: www://http].
- “Take the opportunity to give or share (a kiss) when it is not expected or when people are not watching” [Oxford Dictionary: www://http].

Glow:

- “A soft steady light” [Longman Dictionary: www://http].
- “Have an intense colour and a slight shine” [Oxford Dictionary: www://http].
- “To shine brightly and steadily, especially without a flame” [Farlex Dictionary: www://http].

В семантике таких слов как «steal», «glow» мы убеждаемся, что миссис Рэмзи была светом. Более того, она была ярким светом, который постоянно присутствовал в ее душе и который видели в ней окружающие. Второстепенные элементы, такие как «excitement», «happiness» подчеркивают внутреннее состояние миссис Рэмзи и ее исключительность. Она была другой, окружающие ее люди, семья, соседи замечали ее искренность, доброту, заботу о близких. Она все свои силы отдавала семье, мужу, детям.

В семантике лексемы «unveil» присутствуют такие слова как «covering», «veil», «curtain». Вуаль в символике имеет несколько толкований. Во-первых, этот атрибут, как правило, является частью двух обрядов: атрибут свадьбы или похорон. Эти события напрямую связаны с Богом, со светом.

Вирджиния Вулф использует символику света не только при описании главной героини. Так, персонажи, приходящие в дом Рэмзи, также могли найти свет в своих душах.

- “...Now **all the candles** were lit up, and **the faces** on both sides of the table were brought nearer by the **candle light**, and composed, as they had not been in the **twilight**, into a party round a table, for the **night** was now shut off by panes of glass, which, far from giving any accurate view of the outside world, rippled it so strangely that here, inside the room, seemed to be order and dry land; there, outside, a **reflection** in which things waved and vanished, waterily...” [Woolf: www://http].

В данном отрывке наиболее четко прослеживается оппозиция свет/тьма. Это показывают такие слова как «lit up»/ «shut off», «light»/ «night», «nearer»/ «far», «outside world»/ «inside the room», «dry»/ «waterily». Весь мир противопоставляется гостиной Рэмзи. Свет от свечей подчеркивает тепло и уют дома. Люди, сидевшие при свечах, находят свет в себе, становятся лучше, все чувствуют себя комфортно, непринужденно. То, что происходит за пределами дома, не так важно для его обитателей. Примечательно, что свет от свечей – это ненастоящий свет. Вся атмосфера была создана хозяйкой дома, но от этого факта вечер не изменился, он не стал хуже.

Выводы по главе 3

Материал, проанализированный в данной главе, позволяет сделать следующие выводы:

Концептуальная метафорическая модель «Море – это разрушение» в романе В. Вулф «На маяк» отражает разнообразные признаки концепта. Наряду с такими типичными признаками как «сила», «энергия», «хаос» встречаются и нетипичные индивидуально-авторские характеристики моря. К таким можно отнести «беспокойство», «испытания», «опасность». Действительно, это стихия, несущая беспокойство, разрушение и испытания людям. Такие лексемы как «seaeatsaway», «tossesitself», «inflict damage» подчеркивают силу стихии. Море противопоставляется человеку. Люди бессильны перед морем, его силой и энергией.

Однако, Вирджиния Вулф делает акцент не только на разрушительной силе моря. Автор мастерски создает пейзажи, в которых море выступает символом спокойствия, безмятежности. Лексемы «stretchedlikesilk», «wholebayspreadbeforethem», «theplatefulofbluewater» показывают, насколько писательница привязана к морю, насколько она его любит. Вода для В. Вулф было важным аспектом на протяжении всей жизни, она восхищалась красотой моря. Неслучайно, большинство ее романов связано с морем: «По морю прочь», «Волны», «На маяк».

Вирджиния Вулф использует такую метафорическую модель как «Человек – это свет» применительно к главной героине, миссис Рэмзи. Автор включает в данную модель такие концепты как «Бог», «уют», «гармония». Миссис Рэмзи была своеобразным светом семьи. Она посвятила мужу и детям всю жизнь. Они любили и восхищались ею. Все замечали сияние, счастье, которое излучала миссис Рэмзи. Такие лексемы как «faintandflickering», «likeayellowbeam» изображают главную героиню как хранительницу очага, как символ семьи.

Кроме того, в данную метафорическую модель автор включает религиозный аспект. Так, свет в слове символом интерпретируется как Бог, божественное начало. Свет противопоставляется тьме. В контекстах прослеживаются такие оппозиции как «litup»/ «shutoff», «light»/ «night», «nearer»/ «far», «outsideworld»/ «insidetheroom». Главная героиня была светом, своеобразным Богом семьи. Остальной же мир противопоставляется семье, он несет опасность, страх, заключает в себе дьявольское начало.

ГЛАВА 4. ВЕДУЩИЕ КОНЦЕПТЫ В КРЕОЛИЗОВАННОМ ТЕКСТЕ НА ПРИМЕРЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА «НА МАЯК»

В рамках данной главы будут рассмотрены основные метафорические модели в креолизованном тексте, а именно в экранизации романа Вирджинии Вулф «На маяк». Из креолизованного текста были выбраны ведущие концепты и концептуальные метафорические модели. В этой главе анализируются такая концептуальная метафорическая модель как «Женщина – это свет»; а также такой концепт как «Море».

4.1 Метафорическая модель «Женщина – это свет»

На примере экранизации романа Вирджинии Вулф «На маяк» можно проследить как ключевые концепты, выделенные Вирджинией Вулф, реализуются в креолизованном тексте. Так, мы видим раскрытие персонажей, их реакции на поведение других. Режиссер большое внимание уделяет обстановке, внешнему миру. В книге, такой акцент делается на главных героях. В. Вулф в романе показывает и отношения между героями, и их внутренний мир.

Одной из ведущих метафорических моделей, представленной в креолизованном тексте является метафорическая модель «Женщина (Миссис Рэмзи) – это свет».



Рис. 1



Практически во всех эпизодах фильма зритель видит миссис Рэмзи в солнечных лучах. Солнце попадает ей непосредственно на лицо (Рис.2).

Более того, даже когда она находится в помещении, свет падает ей на лицо (Рис. 1). На наш взгляд, режиссер очень точно показал главную героиню в данных эпизодах. Обратившись к тексту, мы увидим, что при описании данных эпизодов В. Вулф использовала такие лексемы как «yellowbeam», «faint», «glow».



Рис. 3



Рис. 4

Кроме того, свет, как правило, всегда ассоциируется с божественной составляющей. Одежда миссис Рэмзи всегда в светлых тонах (рис.3, рис.4). В таком одеянии она похожа на ангела, на очень светлого, чистого человека с такими же светлыми и ясными мыслями.



Рис. 5

Режиссер показывает взаимодействия главной героини с другими персонажами (Рис.4, рис.5, рис.6). Её энергия, свет, тепло передаются и остальным персонажам. Джеймс, младший сын, постоянно тянется к матери (Рис. 5). Она для него – ангел, Божество, солнце,

которое даровало жизнь. В романе их отношения описываются с помощью таких лексем как «thepresentsimplicity» «goodsense». Действительно, она



Рис. 6

привносит в жизни других ту часть света, которой обладает.

Другой пример – Чарльз Тэнсли. И в книге, и в фильме он показан очень вдумчивым, закрытым человеком. В романе использованы такие лексемы как «neverheanswered», «awfulprig», «never» “return” hospitality» Однако он сразу преображается рядом с миссис Рэмзи. Это прослеживается в романе: «Under the influence of extraordinary emotions he wanted to tell her everything about himself» [Woolf, www://http]. Также режиссер противопоставляет данных персонажей. Это прослеживается на уровне их одежды. Мистер Тэнсли, представлен в строгих, черных костюмах (рис.6), миссис Рэмзи же, наоборот, носит легкие, простые наряды.

Таким образом, миссис Рэмзи – это типичный представитель английской культуры XX века. Она красива, жертвенна, искренна, для нее дом и семья – главные ценности в жизни. Миссис Рэмзи все тепло, свет и любовь отдает своим детям и мужу.

4.2. Метафорическая модель «Море – это разрушение»

Важным компонентом романа является море. В экранизации режиссер полностью солидарен с Вирджинии Вульф. Он показывает море в ведущей метафорической модели: «Море – это разрушение».



Рис.7

В книге море наделяется отрицательными характеристиками, оно – это источник разрушений и беспокойства.

В экранизации также прослеживается этот компонент, но он не является главным. Здесь мы видим оппозицию человек/стихия (рис.7,8). К примеру, на рис. 8 лодка – это символ человека; море – это стихия. Стихия гораздо сильнее человека, она несет человека, волны поднимают его. В романе это подчеркивают такие

лексемы как «breakinginwhitesplinters» «likesmashedglass». Человек не может управлять стихией, перед ней он бессилен.



Рис. 8



Рис. 9

Маяк – неотъемлемая часть фильма. Режиссер несколько раз показывает маяк (рис.9). Он является символом нерушимости, стабильности. Режиссеру было важно противопоставить маяк и море (рис.9). Так, создается оппозиция стабильность/изменение.

В книге это прослеживается в таких предложениях как

«The Lighthouse was immovable, and the line of the distant shore became fixed» [Woolf www\http]. Жизнь меняется, меняются герои, но маяк, как что-то вечное, остается. Неслучайно, в книге Джеймс и в начале книги, и в конце так стремиться попасть на маяк (рис.8,9).

Таким образом, и море, и волны, и маяк становятся и в книге, и в экранизации ключевыми концептами, несущими смысловую, оценочную и символическую нагрузку.

Выводы по главе 4

В экранизации нашли отражение ключевые концепты, которые Вирджиния Вулф представила в романе «На маяк».

Режиссер картины показал и внутреннее состояние персонажей, и внешний мир. Более того, в фильме были отражены исторические реалии и их представители.

Одной из ведущих метафорических моделей является модель «Женщина (Миссис Рэмзи) – это свет». Во многих эпизодах мы видим миссис Рэмзи в солнечных лучах. В помещении режиссер также ярко выделяет героиню, она не оказывается в тени. Миссис Рэмзи всегда показана в центре. Это доказывает, что главная героиня является центром семьи, «опорой» на которой держится семья. Кроме того, она – это свет этой семьи. Обратившись к роману, мы найдем лексемы, которые употребляются при описании миссис Рэмзи: «yellowbeam», «faint», «glow», «light».

Таким образом, миссис Рэмзи – типичная представительница Викторианской Англии. Она всю свою жизнь посвятила семье, дому и мужу. Она – это «свет», уют, комфорт, размеренность. Дом стал ее судьбой, ее идеалом.

Еще одной ведущей метафорической моделью, представленной в креолизованном тексте, является метафорическая модель «море – это разрушение».

Море является разрушительной силой, оно отражает те изменения, которые происходят в семье между ее членами. Море изменчиво, нестабильно, как и отношения между людьми. В экранизации хорошо прослеживается оппозиция человек/стихия. Стихия гораздо сильнее человека, она несет человека, волны поднимают его. В романе это подчеркивают такие лексемы как «breakinginwhitesplinters» «likesmashedglass». Человек не может управлять стихией, перед ней он бессилен.

В экранизации каждый эпизод, каждый символ обладает смысловой нагрузкой, создает неповторимый образ. Благодаря символизму режиссер смог сделать персонажей реальными, сумел передать их чувства, эмоции, сумел погрузить зрителя в психологический мир Вирджинии Вулф.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная работа посвящена описанию ключевых концептов в прозе Вирджинии Вулф а также в экранизации ее романа.

Цель, поставленная в начале исследования, была достигнута за счет поиска определенных контекстов творчестве Вирджинии Вулф, а так же их структурирования и выделения метафорических моделей на основе общих признаков.

В работе были рассмотрены такие понятия как концепт, дискурс, картина мира, креолизованный текст и подходы отечественных и зарубежных исследователей к изучению данных понятий. Кроме того, нами были проанализированные различные методики исследования, принятые в когнитивных исследованиях.

В работе были рассмотрены ведущие метафорические модели в творчестве Вирджинии Вулф. Так, основными метафорическими моделями в новеллах В. Вулф стали «Человек – это насекомое», «Вода – это изменение». При анализе моделей особое внимание было уделено дефинициям лексем, так как именно благодаря дефиниционному анализу были выделены ведущие признаки, характеристики лексем, их символика.

Метафорическая модель «Человек – это насекомое» была выделена на основе отношения героев к себе, и отношения других людей к тому или иному персонажу. Герои отождествляли себя с насекомыми в различных ситуациях. Когда они не испытывали дискомфорт, герои напоминали бабочек, стрекоз; когда ситуация или окружение были неприятны героям, они чувствовали неуверенность и были похожи на мух, нежели на бабочек.

Метафорическая модель «Вода – это изменение» соотносится с течением жизни. Различные события сменяют друг друга как волны.

Похожие модели были выделены и в романе В. Вулф «На маяк». Ведущими метафорическими моделями стали «Море – это разрушение», «Человек – это свет».

В метафорической модели «Море – это разрушение» водная стихия наделена различными характеристиками, такими как «сила», «хаос», «энергия». Кроме того, на основе этой модели прослеживается такая оппозиция как человек/стихия. Человек бессилен перед стихией, он не может ее контролировать.

Еще одна метафорическая модель, ярко представленная в романе «На маяк» – «Человек – это свет». В данном произведении «светом» является главная героиня – миссис Рэмзи. Она всю жизнь заботилась о детях, муже и доме. Кроме того, в данной модели присутствуют и религиозные характеристики. Так, словарь символов рассматривает «свет» как Бога, связь с высшими силами, сакральное начало. Миссис Рэмзи связана с Богом, у нее Бог находится в душе, в сердце.

В креолизованном тексте, как и в романе, ведущими метафорическими моделями являются «Женщина – это свет», «Море – это разрушение».

Режиссер на основе ведущих лексем в романе таких как «anticipationofhappiness»«thefaintestlight», «glow» очень точно представил зрителю миссис Рэмзи, добрую, заботливую, женщину, хранительницу очага.

В метафорической модели «море – это разрушение» особое внимание было уделено оппозиции человек/стихия. Море наделяется отрицательными характеристиками, оно – это не просто сила, энергия, а именно источник разрушений и беспокойства.

При рассмотрении ведущих метафорических моделей мы пришли к выводу о том, что их ролью в языке является облегчение процесса мышления. Данные модели оказывают определенное воздействие на читателя, закрепляясь в его сознании, а также создают особую атмосферу, особый образ персонажа, который наделен характерными чертами.

При выделении ключевых концептов в креолизованном тексте мы пришли к выводу о том, что информация, представленная графически,

помогает лучше понять текстовый материал, данные знаковые системы дополняют друг друга.

Перспективами исследования мы считаем дальнейшее изучение концептуальных метафорических моделей, их лингвистических особенностей, а так же особенностей функционирования в различных дискурсах.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алефиренко Н.Ф. Теория языка. Вводный курс. – М.: Академия, 2004. – 249 с.
2. Антонова Т.Г. Метафорическое моделирование социального конфликта в медиадискурсе: пространственные метафоры // Вестник Томского Государственного Университета. – 2015. – №401. – С. 5-13.
3. Апресян Ю.Д. Интегральное описание языка и системная лексикография. – М.: Языки русской культуры, 1995. – 671 с.
4. Аристотель. Поэтика // Сочинения в четырех томах. – М.: Мысль, 1984. – 860 с.
5. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 412 с.
6. Аскольдов С.А. Концепт и слово. – М.: Академия, 1997. – 386 с.
7. Баранов А.Н. Очерк когнитивной теории метафоры. – М: Весь мир, 1996. – 185 с.
8. Богоявленская Ю.В. Проблема типологии концептов в современной лингвистике // Лингвокультурология. – 2013. – № 7. – С. 6-16.
9. Борботько В. Г. Элементы теории дискурса. – М.: Либроком, 2011. – 288 с.
10. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М.: Республика, 1996. – 336 с.
11. Буянова Л.Ю., Нечай Ю.П. Эмотивность и эмоциогенность языка: механизмы экспликации и концептуализации. Краснодар, Кубанский госуд. университет, 2006. – 277 с.
12. Вовк В.Н. Языковая метафора в художественной речи: природа вторичной номинации. – Киев: Наукова думка, 1986. – 140 с.
13. Гаранина Е.П. Концепт «творчество» в лирике А.Н. Майкова// Лингвокультурология. – 2014. – № 8. – С. 39-41.
14. Гришаева Л.И. Введение в теорию межкультурной коммуникации. – М.: Академия, 2008. – 237 с.

15. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – 400 с.
16. Каланаш О.П. Языковая и национальная картины мира как компонент лингвистического исследования // *Lingua mobilis*. – 2011. №27. – С. 60-64.
17. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. – 389 с.
18. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. – М.: Наука, 1976. – 355 с.
19. Колесов В.В. Культура речи – культура поведения. – Л.: Лениздат, 1988. – 369 с.
20. Кубрякова Е.С., Постовалова В.К., Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – 216 с.
21. Маругина Н.И. Концептуальная метафора в процессах научного терминообразования // *Язык и культура*. – 2015. – №2. – С. 41-44.
22. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. – М.: Флинта, 2011. – 296 с.
23. Матыгина Е.Б. Концептуальный метафорический сценарий «Путь к демократии» во внешнеполитическом дискурсе Кондолизы Райс // *Политическая лингвистика*. – 2014. – № 50. – С. 258-262.
24. Николаева Т.М. Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – 479 с.
25. Олешков М.Ю. Моделирование коммуникативного процесса. Нижний Тагил, 2006. – 336 с.
26. Олянич А.В. Презентационная теория дискурса. – М.: Гнозис, 2007. – 407 с.
27. Полякова С.В. Метафорическое моделирование в русском и американском медицинском дискурсе: дис. канд. филол. наук. – Пермь: Пермский гуманитарно-педагогический университет, 2011. – 179 с.

28. Попова Е. С. Текст и дискурс: дифференциация понятий // Молодой ученый. – 2014. – №6. – С. 641-643.
29. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный анализ языка. – Воронеж: Истоки, 2006. – 226 с.
30. Прокопьева А.А. Сопоставительное исследование метафорических моделей в русскоязычных и англоязычных романах В. В. Набокова: дис. канд. филол. наук. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2006. – 260 с.
31. Прохоров Ю.Е. В поисках концепта. – М.: Флинта, 2008. – 261 с.
32. Радченко О.А. Язык как мирозидание: Лингвофилософская концепция неогумбольдтианства. – М.: УРСС Эдиториал, 1997. – 299 с.
33. Рогозин В.М. визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир. – М.: Либроком, 2009. – 272 с.
34. Светоносова Т.А. Когнитивная лингвистика и лингвокультурология: черты и различия. – М: МГИМО-Университет, 2007. – 203 с.
35. Сенцов А. Э., Онищенко А. К. К проблеме исследования концептуальной метафоры // Молодой ученый. – 2015. – №4. – С. 802-804.
36. Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. – М.: Наука, 1993. – 132 с.
37. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – М.: Академия, 2000. – 149 с.
38. Смирнова А.В. Метафора как когнитивный элемент передачи эмоций на примере немецкого языка // Вестник Томского Государственного Педагогического Университета. – 2016. – №167. – С. 16-19.
39. Смирнова И.В. Лингвопрагматическая стратегия персуазивности в текстах программ испанских политических партий дис. на соиск. уч.ст. кан. Филол. наук. – Москва: МГИМО, 2014. – 139 с.
40. Соломоник А. Семиотика и лингвистика. – М.: Молодая гвардия, 1995. – 352 с.

41. Степанов Ю. С. «Закон» и «антиномия» в гуманитарных науках; От Декарта до Флоренского и Лосева // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. – С. 3-18.
42. Степанов Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики. – М.: Наука, 1975. – 313 с.
43. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 288 с.
44. Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
45. Филинский А.А. Критический анализ политического дискурса предвыборных кампаний 1999-2000 гг.: дис. канд. филол. наук. – Тверь: Тверской государственный университет, 2002. – 144 с.
46. Чернявская В.Е. Дискурс власти и власть дискурса – М.: Флинта, 2006. – 136 с.
47. Чернявская В.Е. Лингвистика текста. М.: Изд-во «URSS», 2009. – 245 с.
48. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1999-2000). – Екатеринбург, 2001. – 238 с.
49. Шаова О.А. Россия и Франция: национальные стереотипы и их метафорическая репрезентация (на материале французских газет в сопоставлении с российскими): дис. канд. филол. наук. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2005. – 210 с.
50. Шведова Н.Ю. Теоретические результаты, полученные в работе над Русским семантическим словарем // Вопросы языкознания. – 1999. – № 1. – С. 3-16.
51. Шинкаренкова М.Б. Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русской рок-поэзии.: дис. канд. филол. наук. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2005. – 324 с.

52. Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). – М.: Наука, 1973. – 179 с.
53. Шустрова Е.В. Барак Обама и современная американская карикатура. – Екатеринбург, 2014. – 370 с.
54. Шустрова Е.В. Методика анализа графических метафор // Педагогическое образование в России. – 2014. – № 6. – С. 70-80.
55. Alan D., Croft W. Cognitive Linguistics. – New York: Cambridge University Press, 2004. – 374 p.
56. Barbaresi L.M., Dressler W.U. Morphopragmatics. – Berlin: Mouton de Gruyter, 1994. – 680 p.
57. Chafe W. Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing. – Chicago: The University of Chicago Press, 1994. – 392 p.
58. Clark H., Marshall C. Elements of Discourse Understanding. – New York: Cambridge University Press, 1981. – 239 p.
59. Dascal M. New directions in cognitive linguistics. – UK: Bangor University, 2009. – 193 p.
60. Dijk T. Strategies of Discourse Comprehension. – New York: Academic Press, 1983. – 354 p.
61. Evans V. How Words Mean. – New York: Oxford University Press, 2009. – 377 p.
62. Floridi L. A Guide to IT for Philosophers. – Roma: Armando, 1996. – 291 p.
63. Gibbs R.W. Discourse Processes. – New York: Oxford University Press, 2011. – 739 p.
64. Gibbs R.W. Making good psychology out of blending theory // Cognitive linguistics. 2000. V. 11. № 3/4. – P. 51-60.
65. Green L., Hart H.L.A., Raz J. The concept of law. New York: Oxford University Press, 2012. – 315 p.

66. Jackendoff R. *Semantics and Cognition*. – Cambridge: MIT Press, 1976. – 283 p.
67. Jonsen M., Lakoff G. *Metaphors we live by*. – New York: The University of Chicago Press, 2003. – 255 p.
68. Katz J.J. *The philosophy of language*. – London: Harper & Row, 1966. – 387 p.
69. MacCormac Earl R.A. *Cognitive Theory of Metaphor*. – London: MIT Press, 1985. – 482 p.
70. Searle J.R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. – New York: Cambridge University Press, 1999. – 206 p.
71. Tomlin R.S. *Coherence and Grounding in Discourse*. – New York: Cambridge University Press, 1987. – 318 p.

Энциклопедии и словари

1. Демьянков В.З. *Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста / под ред. Ю. В. Ванникова*. – М.: ВЦП, 1979. – 277 с.
2. *Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцевой*. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 688 с.
3. *Oxford Advanced Learner's Dictionary 7th Edition English*. – New York: Oxford University Press, 2007. – 1536 p.
4. Oxford Dictionaries // Internet <http://www.oxforddictionaries.com/> (дата обращения 10.05.2015).
5. Longman English Dictionary Online // Internet <http://www.ldoceonline.com/> (дата обращения 25.04.2017)
6. ENGood Dictionary Online // Internet <http://engood.ru/> (дата обращения 29.01.2016)
7. Cambridge Dictionaries Online // Internet <http://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения 25.04.2017)
8. Merriam-Webster // Internet <http://www.merriam-webster.com/> (дата обращения 25.04.2017)

9. Bartleby: Great Books Online // Internet <http://www.bartleby.com/>
(датаобращения 25.04.2017)

10. Farlex Free Dictionary Online // Internet <http://www.thefreedictionary.com/>
(датаобращения 25.04.2017)

Электронные ресурсы

Ресурсы удаленного доступа

11. Fairclough N. Criticaldiscourseanalysis [Электронный ресурс] // Internet http://semiotics.nured.uowm.gr/pdfs/THEORY_FAIRCLOUGH.pdf (дата обращения 27.01.2015).

12. Fauconnier G., Turner M. Conceptual Projection and Middle Spaces [Электронныйресурс] // Internet http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1290862 (датаобращения 15.01.2017)

13. Woolf Virginia. A Haunted house and other short stories [Электронныйресурс] // Internet <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/> (датаобращения 10.02.2016)

14. Woolf Virginia To the lighthouse [Электронныйресурс] // Internet <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91t/> (датаобращения 29.09.2017)

15. Айдукевич К. Картина мира и понятийный аппарат. [Электронный ресурс] // Internet http://sbiblio.com/biblio/archive/ayd_kar/ (дата обращения 25.01.2015).

16. Андреев В.С. Опыт измерения концептуальной сочетаемости в метафоре. [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_28326163_20442178.pdf (дата обращения 01.04.2017)

17. Бердникова Д.В. Языковая картина мира как часть концептуальной картины мира. [Электронный ресурс] //

- Internet <http://management.hse.ru/data/2012/09/14/1242122659/> (дата обращения 15.04.2015).
18. Блэк М. Метафора. [Электронный ресурс] // Internet <http://www.philology.ru/linguistics1/black-90.htm> (дата обращения 29.01.2015).
19. Булебаева А.К. Функционирование термина «концепт» в лингвокультурологии, этнолингвистике и когнитивной лингвистике [Электронный ресурс] // Internet http://knowledge.allbest.ru/languages/3c0a65635b3bc69a5d43a88421306c26_0.html (дата обращения 22.02.2016)
20. Буюкова Е.В. Характеристика концептуальной и языковой картин мира. [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_23898633_17857644.pdf (дата обращения 14.04.2017)
21. Галкина О.В. Роль метафоры в науке и научной терминологии [Электронный ресурс] // Internet <http://rgf.tversu.ru/node/485/> (дата обращения 25.02.2016)
22. Горбачева И.Е. Языковая картина мира как объект исследования. [Электронный ресурс] // Internet <http://padaread.com/?book=43338&pg=11> (дата обращения 14.01.2015).
23. Гуренчик Е.Н. Дискурс и лингвистика дискурса в репрезентации французского специализированного словаря дискурс-анализа [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_23524876_76758096.pdf (дата обращения 14.04.2017)
24. Дейк Т.А. Кинч В. Стратегии понимания связного текста [Электронный ресурс] // Internet <http://padabum.com/d.php?id=80066> (дата обращения 15.01.2015).

25. Демьянков В.З., Кубрякова Е.С. К проблеме ментальных репрезентаций. [Электронный ресурс] // Internet <http://www.infolex.ru/Promere.htm> (дата обращения 15.01.2015).
26. Джененко О.В., Куликова Е.Ю., Тинакина В.О. Картина мира – языковая картина мира – этническая картина мира [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_22959748_60609567.pdf (дата обращения 14.04.2017)
27. Дубинин Н.Д. Концепт «качество» в представлении потребителей медицинской помощи по данным русского ассоциативного словаря [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_25338298_21402108.pdf (дата обращения 01.04.2017)
28. Единак О.В. Концептуальное пространство «Город как живое существо» в художественном дискурсе И. Бродского [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_25363001_48162057.pdf (дата обращения 01.04.2017)
29. Исакова А.А. Концепт «коми язык» в региональном русскоязычном газетном дискурсе [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_25397855_18195474.pdf (дата обращения 01.04.2017)
30. Карасик В.И. О категориях дискурса. [Электронный ресурс] // Internet <http://homepages.tversu.ru/~ips/JubKaras.html> (дата обращения 14.01.2015).
31. Каюмова Д.Ф., Хрипкова Д.И. Картина мира и языковая картина мира как специфические когнитивные системы в английском и тюркских языках [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_24103142_70123727.pdf (дата обращения 14.04.2017)

32. Киров Е.Ф. Графика русского языка до и после Кирилла. [Электронный ресурс] // Internet <http://padaread.com/?book=43338&pg=11> (дата обращения 13.01.2015).
33. Красильникова Е.В. Языковая и концептуальные картины мира. Вопросы образования и науки: теоретический и практический аспекты. [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_23843519_36486337.pdf (дата обращения 14.04.2017)
34. Кокорева Н.И. О концептуальной природе метафоры и интертекста. [Электронный ресурс] // Internet http://www.sovmu.spbu.ru/main/sno/uc/uc_09.pdf (дата обращения 26.01.2015).
35. Мазуткова Е.П. Дискурс и дискурс идентичности: к определению понятий [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_26602807_25896890.pdf (дата обращения 14.04.2017)
36. Миньяр-Белоручева А. П. Специфика функционирования концептуальных метафор в англоязычном историческом дискурсе [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_26677773_64604470.pdf (дата обращения 01.04.2017)
37. Михайлова О.А. К вопросу о языковой картине мира в лингвистике // Internet http://mirznanii.com/info/k-voprosu-o-ponyatii-yazykovoy-kartiny-mira-v-lingvistike_270603/ (дата обращения 27.02.2016)
38. Оломская Н.Н., Патюкова Р.В. Соотношение культурной (концептуальной) картины мира и языковой картины мира сквозь призму эмоциональной компетентности языковой личности [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_28370845_63894479.pdf (дата обращения 14.04.2017)

39. Пьянзина И.В. Сопоставительное исследование концептуальных метафор со сферой-источником «природа» в выступлениях глав государств КНР и РФ. [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_27284172_96438729.pdf (дата обращения 01.04.2017)
40. Рождественский Ю.В. Лингвистический энциклопедический словарь. [Электронный ресурс] // Internet <http://tapemark.narod.ru/les/084a.html/> (дата обращения 11.05.2015).
41. Сусов И.П. Деятельность, сознание, дискурс и языковая система. [Электронный ресурс] // Internet <http://homepages.tversu.ru/~ips/IPS1988a.html> (дата обращения 27.01.2015).
42. Ухванова И.В., Попова А.В. Дискурс и дискурс-анализ: в поиске терминологической определенности. [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_23524867_27973306.pdf (дата обращения 14.04.2017)
43. Фархутдинова Л.Н. Перевод ключевых концептов в описании невербального общения [Электронный ресурс] // Internet http://knowledge.allbest.ru/languages/2c0a65635b3bc79b5d53a88421316c37_0.html/ (дата обращения 22.02.2016)
44. Шаваева Ф.Я. Концептуальная, языковая, художественная картины мира [Электронный ресурс] // Internet http://elibrary.ru/download/elibrary_25626767_17394845.pdf (дата обращения 14.04.2017)

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Концептуальные метафорические модели в новеллах Вирджинии

Вулф

Метафорическая модель «Свет – это Бог»

В рассказах Вирджинии Вулф свет является одним из ключевых элементов. По мнению Г. Бидерманна, «Свет – это всеобъемлющий символ божественности, духовного элемента, который после первозданного хаоса тьмы пронизал мировое пространство и очертил границы мрака...» [Бидерманн, 1996: 237]. Действительно, свет в работах В. Вулф – это душа, божественное начало; в рассказах мы встречаем и лунный, и солнечный свет. Как говорил Г. Бидерманн, «...солнечный свет есть непосредственное познание, лунный свет, напротив, познание рефлектирующее, осуществляемое через умозрение...» [Там же].

Итак, рассмотрим метафорическую модель «Солнце – это Бог».

В каждом рассказе понятие «солнце» показано в разных контекстах, однако, несмотря на различное содержание рассказов, «солнце» несет в себе символ божественного начала, души.

Так, в рассказе «Дом с приведениями» мы видим призраков – существ, которые живут во мраке, им не свойственно божественное начало. Для них чужды солнце и солнечные лучи, поэтому в рассказе мы видим только луч солнца, линию, которая очень тонкая и хрупкая, что доказывает то, что в доме мало духовного. Кроме того, в данном контексте присутствует и элемент огненной стихии. Наиболее часто огонь является символом домашнего очага, однако, благодаря лексеме «burnt» и контексту предложения, мы видим оппозицию дома с внешним миром, миром за стеклом.

“...But the trees spun darkness for a wandering beam of sun. So fine, so rare, coolly sunk beneath the surface the beam I sought always burnt behind the glass. Death was the glass; death was between us; coming to the woman first,

*hundreds of years ago, leaving the house, sealing all the windows; **the rooms were darkened...***” [Woolf: www://http].

*“...For me it sings, unseals my sorrow, thaws compassion, **floods with love the sunless world**, nor, ceasing, abates its tenderness but deftly, subtly, weaves in and out until in this pattern, this consummation, the cleft ones unify; soar, sob, sink to rest, sorrow and joy...”* [Тамже].

A sun:

- “The star that provides light and heat for the earth and around which the earth moves” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “The light or warmth received from the earth’s sun” [Oxford Dictionary: www://http].

Sunless:

- “Without any sun” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “(Of a place) receiving no sunlight” [Тамже].

Beam:

- “A concentrated stream of particles or a similar propagation of waves: a beam of light” [Farlex Dictionary: www://http].
- “A line of light coming from a source (such as the sun or a headlight)” [Merriam-Webster: www://http].

To burn:

- “(Of a candle or other source of light) be alight” [Тамже].
- “To give off heat, light, and gases” [Longman Dictionary: www://http].

В данном контексте присутствуют элементы дьявольского, темного. Кажется, что деревья, как пауки, расставили свои сети, они готовы поймать этот хрупкий луч солнца и задушить то светлое, что он несет в себе.

To spin:

- “Turn or whirl round quickly” [Farlex Dictionary: www://http].

- “(Of a spider or a silkworm or other insect) produce (gossamer or silk) or construct (a web or cocoon) by extruding a fine viscous thread from a special gland” [Тамже].

Darkness:

- “The partial or total absence of light” [Тамже].
- “Wickedness or evil” [Тамже].

В рассказе показано, что луч для главных героев является единственным выходом, единственным проводником к Богу. Если жизнь является тьмой, и нет возможности найти гармонию на земле, то, возможно, свет поможет увидеть правильный путь, правильную дорогу – дорогу к Богу.

В другом рассказе «Понедельник ли вторник...» солнце подобно золоту:

*“...Oh, perfect – **the sun gold on its slopes. Down that falls. Ferns then, or white feathers, for ever and ever – –...**”* [Тамже].

*“...Wheels strike divergently. Omnibuses conglomerate in conflict – forever desiring – (**the clock asseverates with twelve distinct strokes that it is midday; light sheds gold scales; children swarm**) – forever desiring truth. **Red is the dome; coins hang on the trees; smoke trails from the chimneys...**”* [Тамже].

Gold:

- “A yellow precious metal, the chemical element of atomic number 79, used in jewelry and decoration and to guarantee the value of currencies” [Oxford Dictionary: www://http].
- “Something likened to gold in brightness, preciousness, etc” [Тамже].
- “Something regarded as having great value or goodness: a heart of gold” [Cambridge Dictionary: www://http]

Солнце – это Бог. По мнению Г. Бидерманна, «...в духовной сфере алхимии золото означало, собственно, не металл, а эзотерическое знание, высшую степень духовного развития...» [Бидерманн, 1996: 99].

Кроме того, в рассказе упоминается такое растение, как папоротник.

Fern:

- “A flowerless plant which has feathery or leafy fronds and reproduces by spores released from the undersides of the fronds. Ferns have a vascular system for the transport of water and nutrients” [Oxford Dictionary: www://http].

Цветок папоротника представляет собой своеобразную восьмиконечную свастику, которой наши предки придавали особое эзотерическое значение. Как и любой свастический символ Цветок папоротника олицетворял собой всепобеждающую силу солнечной энергии, энергии жизни, питающей все сущее. Однако, символ папоротника обращен сразу к обеим сторонам мира – темному и светлому, созиданию и разрушению.

Наряду с папоротником, В. Вулф вводит такой символ как белое перо.

Feather:

- “Any of the flat appendages growing from a bird’s skin and forming its plumage, consisting of a partly hollow horny shaft fringed with vanes of barbs” [Там же].

Перо является символом невесомости, легкости. Более того, автор делает акцент на способности птиц летать, их свободу, близость к небесам.

В рассказе «Пятно на стене» солнце предстает перед читателем как живой, божественный организм:

*“...On the carpet lay panels of green and yellow, **where the sun rested**, and then the **sun moved and pointed a finger** as if in mockery at a hole in the carpet and stopped...”* [Там же].

*“...Miss Antonia grinned. Down **struck the finger of the sun** and her eye went with it...”* [Там же].

To rest:

- “A bodily state characterized by minimal functional and metabolic activities” [Merriam-Webster: www://http].

- “Sleep or therefreshmentresultingfrominactivity or sleep”[Farlex Dictionary: www://http].
- “Thestate of beingmotionless;theabsence of motion” [Тамже].

To move:

- “To change in positionfromonepoint to another” [Oxford Dictionary: www://http].
- “To go or pass to another place or in a certain direction with a continuous motion” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “To (cause to) progress, change, or happen in a particular way or direction” [ENGoodDictionaty: www://http].

To point:

- “To directattention or indicatepositionwith or as if withthefinger”
- “To show someone where to look by moving your finger or an object held in your hand in a particular direction” [Cambridge Dictionary: www://http].

Strike:

- “To enter by overcoming resistance” [ENGood Dictionary: www://http].
- “To go through or into (something) in a forceful or noticeable way” [Bartleby: www://http].
- “A sudden and powerful hit or attack” [Тамже].

В рассказе «Пятно на стене» В. Вулф применяет такой прием как олицетворение: солнце становится отдельным живым организмом, который двигается, отдыхает, указывает. Солнце является высшим существом, образом наставника, который ведет за собой, помогая в жизни и указывая правильный путь.

Метафорическая модель «Зеркало – это смерть»

Зеркало – неотъемлемая часть рассказов В. Вулф. Однако в каждом рассказе это понятие несет в себе определенное значение.

*“A moment later **the light had faded. Out in the garden then? But the trees spun darkness for a wandering beam of sun. So fine, so rare, coolly sunk beneath***

*the surface the beam I sought always burnt **behind the glass**. **Death was the glass; death was between us**; coming to the woman first, hundreds of years ago, leaving the house, sealing all the windows; the rooms **were darkened**” [Woolf: www://http].*

A glass:

- “A hard, brittle, noncrystalline, more or less transparent substance produced by fusion, usually consisting of mutually dissolved silica and silicates that also contain soda and lime, as in the ordinary variety used for windows and bottles” [Dictionary.com www://http].
- “An optical instrument or device that has one or more lenses and is designed to aid in the viewing of objects not readily seen” [Merriam-Webster www://http]
- “A hard clear substance used for making objects such as windows or bottles” [MacMillan www://http]

Death:

- “The action or fact of dying or being killed; the end of the life of a person or organism” [Oxford Dictionary www://http].
- “Termination or destruction” [Free Farlex Dictionary www://http].
- “A personification of death, usually a skeleton or an oldman holding a scythe” [Тамже].

В новелле «Дом с приведениями» читатель видит двух призраков, которые бродят по дому, в котором жили, когда были живы. Примечательно, что приведения в данной новелле не связаны с ужасом и страхом, а наполнены ностальгией и воспоминаниями о счастливом прошлом. Они – своеобразное связующее звено между прежней и настоящей жизнью дома.

В данном отрывке символом выступает не только зеркало, но и свет, и сад. Мы видим увядающий свет, тьму. Героиня не может найти свое место в жизни. «Раз нет гармонии в доме, может быть покинуть его, сменить место?» – такие вопросы мучают героиню. Кроме того, данные слова о

женщине “...comingtothewomanfirst, hundredsofyearsago...” являются отсылкой к Библии, к Адаму и Еве, ведь именно Ева совершила грех первой.

В. Вулф хотела показать оппозицию между жизнью и смертью, и зеркало в данном рассказе является частью смерти, предметом, через который можно пройти в другой мир. Об этом говорит Г. Бидерман, рассматривая зеркало как символ: «зеркало обладает значением, выходящим за пределы функционального и имеющим своим истоком древние верования, согласно которым отражение и отражаемое имеет между собой магическую связь. В этом смысле зеркало может удерживать душу и жизненную силу отражающихся в нем людей: в народных обычаях это выразилось в том, что после смерти зеркало в доме завешивалась, чтобы душа не удерживалась в комнате, а имела возможность перейти на тот свет» [Бидерман, 1996: 95].

В рассказе «Женщина в зеркале» данный предмет несет в себе похожий смысл:

“The looking-glass – no, you avoid the looking-glass” [Woolf: www://http].

“People should not leave looking-glasses hanging in their rooms any more than they should leave open cheque books or letters confessing some hideous crime. One could not help looking, that summer afternoon, in the long glass that hung outside in the hall” [Тамже].

Looking-glass:

- “A mirror” [ENGood Dictionary: www://http].
- “Opposite to what is normal or expected” [Тамже].

В данной новелле зеркало является частью чего-либо демонического, угрожающего. Кроме того, одно из значений слова «зеркало» указывает на противоестественность, неожиданность. Не случайно В. Вулф обращается к народным обычаям, которые связаны с зеркалами.

В новелле «Дом с приведениями» зеркало употребляется несколько раз.

*“But they had found it in the drawing room. Not that one could ever see them. The **window panes reflected apples, reflected roses; all the leaves were green in the glass.** If they moved in the drawing room, **the apple only turned its yellow side**”* [Woolf: www://http].

To reflect:

- “To throw or bend back (light or sound, for example) from a surface” [Longman Dictionary: www://http].
- “To give back or show an image of (an object); mirror” [Oxford Dictionary: www://http].
- “To make apparent; express or manifest” [Там же].

Windowpane:

- “A single piece of glass in the window of a building” [Cambridge Dictionary: www://http].

Window:

- “A space usually filled with glass in the wall of a building or in a vehicle, to allow light and air in and to allow people inside the building to see out” [Там же].
- “Something that makes it possible for you to see and learn about a situation or experience that is different from your own” [Там же].
- “A period when there is an opportunity to do something” [Там же].

В. Вулф противопоставляет жизнь и смерть. Так, фрукты, цветы – объекты живого мира взаимодействуют с объектами, символизирующими другую сторону жизни. Кроме того, при описании призраков, смерти, зеркал В. Вулф использует прошедшее время для того, чтобы подчеркнуть оппозицию между жизнью и смертью.

С другой стороны, яблоки и розы вновь возвращают нас к мифу о сотворении мира. Яблоко является запретным плодом, оно напоминает нам о смертном грехе, совершенном первыми людьми. Роза является символом красоты и невинности. Более того, следующее предложение –

“If they moved in<...>, **the apple turned its yellow side**” является снова отсылкой на Библию, а именно на миф о «яблоке раздора». Если призраки вошли бы в комнату, они бы нарушили гармонию, внесли раздор в устоявшийся мир.

Однако не во всех рассказах «зеркало» заключает в себе негативную составляющую.

Совсем другой образ мы видим в новелле «Пятно на стене». В ней нет сюжета, активного движения: главная героиня сидит в комнате, рассматривает пятно на стене и рассуждает.

*“As we face each other in omnibuses and underground railways **we are looking into the mirror that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness, in our eyes**”* [Woolf: www://http].

“Life’s what you see in people’s eyes; life’s what they learn, and, having learnt it, never, though they seek to hide it, cease to be aware of” [Там же].

Mirror:

- “A reflecting surface, originally of polished metal but now usually of glass with a silvery, metallic, or amalgam backing” [Dictionary.com www://http].
- “A polished or smooth surface (as of glass) that forms images by reflection” [Merriam-Webster: www://http].
- “A piece of special glass in which you can see yourself or see what is behind you” [MacMillan: www://http].

Gleam:

- “A faint or brief light, especially one reflected from something [Oxford Dictionary: www://http].
- “A steady but subdued shining; a glow: the gleam of burnished gold” [Там же].
- “A brief or dim indication; a trace” [Там же].

Glassiness – glassy:

- “Characteristic of or resembling glass” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “Lifeless; expressionless” [Там же].

Vagueness:

- “Lack of certainty or distinctness” [Cambridge Dictionary: www://http].

Vague:

- “Not clear in meaning or expression; implicit” [Farlex Free Dictionary: www://http].
- “Not thinking or expressing oneself clearly” [Там же].
- “Lacking definite shape, form, or character; indistinct” [Там же].
- “Indistinctly felt, perceived, understood, or recalled; hazy” [Там же].

В новелле «Пятно на стене» зеркало уже не соотносится с понятием смерти. Зачастую, зеркало, благодаря своим свойствам, рассматривается как символ чистоты, девственности. Зеркало – это отражение души; не случайно героиня новеллы говорит о том, что всматриваясь в других, мы видим себя. К сожалению, это отражение расплывчато, героиня не может получить четкую картину, зеркало выступает символом самопознания, однако мы видим лишь свое отражение, то которое мы хотим видеть, и чаще всего это идеал, иллюзия.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Метафорические модели в романе Вирджинии Вулф «На маяк»

Концепт «Отношения в семье»

Роман «На маяк» отличается от других романов В.Вулф тем, как она показывает человеческие отношения. Так в данном произведении она рисует портреты обоих персонажей, а затем показывает, какие у них отношения друг с другом. При внимательном прочтении романа становится очевидно, насколько главные герои любят друг друга.

- “...*For she was wearing a green shawl, and they were **standing close together** watching Prue and Jasper throwing catches. And suddenly the meaning which, for no reason at all, as perhaps they are stepping out of the Tube or ringing a doorbell, descends on people, making them symbolical, making them representative, came upon them, and made them in the dusk standing, looking, **the symbols of marriage, husband and wife...**” [Woolf: www://http].*
- “...*Directly one looked up and saw them, what she called "**being in love**" flooded them. They became part of that **unreal but penetrating and exciting universe** which is the world seen through the eyes of love. The sky stuck to them; the birds sang through them...*” [Там же].

Marriage:

- “The legally or formally recognized union of two people as partners in a personal relationship” [Oxford Dictionary: www://http].
- “A close union” [Farlex Dictionary: www://http].

Universe:

- “Everything that exists, especially all physical matter, including all the stars planets, galaxies, etc. in space” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “The whole body of things and phenomena observed or postulated” [Merriam-Webster: www://http].

В данных отрывках перед нами уже не главные герои по отдельности; они – одно целое, неделимое. Действительно, брак для них – это нерушимый, очень близкий союз, для них он священен. Кроме того, казалось бы, мистер Рэмзи, суровый и строгий человек, не любил жену, он не показывал этого; однако мы понимаем, что это была внутренняя любовь, миссис Рэмзи была для него вселенной, то измерение они создали только для себя; там они понимали друг друга без слов.

Главные персонажи не говорили о любви публично, они не демонстрировали свои чувства. Любовь можно было увидеть в глазах, жестах, эмоциях.

- “...*And he seized her hand and raised it to his lips and kissed it with an intensity that brought the tears to her eyes, and quickly he dropped it...*” [Woolf: www://http].

To seize:

- “To grasp suddenly and forcibly; take or grab” [Farlex Dictionary: www://http].
- “(of a feeling or pain) affect (someone) suddenly or acutely” [Oxford Dictionary: www://http].

To kiss:

- “To touch or caress with the lips as an expression of affection, greeting, respect, or amorousness” [Farlex Dictionary: www://http].
- “To touch lightly or gently” [Там же].

Intensity:

- “The quality of being felt very strongly or having a strong effect” [Longman Dictionary: www://http].
- “The quality of being very serious and having strong emotions or opinions” [Cambridge Dictionary: www://http].

Однако в романе показаны не только отношения между мужчиной и женщиной. Мы видим отношения детей к их родителям.

Так, через мысли Джеймса – младшего сына Рэмзи – отражены его чувства и к отцу, и к матери.

- “...most of all he *hated the twang and twitter of his father's emotion which, vibrating round them, disturbed the perfect simplicity and good sense of his relations with his mother...*” [Woolf: www://http].

Hate:

- “To dislike someone or something very much” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “To feel strong dislike for or hostility toward” [Farlex Dictionary: www://http].

Twang:

- “A harsh quick ringing sound like that of a plucked banjo string” [Merriam-Webster: www://http].
- “A quick ringing sound like the one made by pulling a very tight wire and then suddenly letting it go” [Longman Dictionary: www://http].

Twitter:

- “To talk in an excited or nervous manner” [Merriam-Webster: www://http].
- “To speak rapidly and in a tremulous manner” [Farlex Dictionary: www://http].

Disturb:

- “To cause someone to be worried or upset” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “To interrupt someone so that they cannot continue what they are doing” [Longman Dictionary: www://http].

В небольшом отрывке показаны отношения Джеймса с обоими родителями. Из второстепенных лексем видно, как сильно мальчик привязан к матери, какие у них простые и крепкие отношения. Через такие лексемы как “perfectsimplicity”, “goodsense” автор подчеркивает ту детскую любовь, которую Джеймс испытывает.

Совсем по-иному мальчик относится к своему отцу. Он для Джеймса – враг, захватчик, который отбирает у него мать. Джеймс ненавидит своего отца, его голос кажется сыну искусственным, металлическим, будто кто-то затронул струны.

Вирджиния Вульф не случайно делает акцент на отношениях матери и ребенка. Ей было важно отразить эту модель в книге.

- “...*Mother and child then – objects of universal veneration, and in this case the mother was famous for her beauty – might be reduced, he pondered, to a purple shadow without irreverence...*” [Woolf: www://http].

Universal:

- “Relating to or done by all people or things in the world or in a particular group; applicable to all cases” [Oxford Dictionary: www://http].
- “Done, produced, or shared by all members of the class or group under consideration” [Farlex Dictionary: www://http].

Veneration:

- “A feeling of profound respect or reverence” [Farlex Dictionary: www://http].
- “Great respect; reverence” [Cambridge Dictionary: www://http].

«Мать – это великий символ первопричины и защищенности, является дарением жизни индивиду» [Бидерманн, 1996:162]. В данном контексте перед нами не просто мать и дитя, а аллюзия на Деву Марию и Иисуса Христа. Вирджиния Вульф вкладывает сакральную составляющую, она показывает, насколько священны эти отношения. Они священны не только для героев романа, но и для всего человечества, не случайно автор использует такие лексемы как “universalveneration”. Бидерманн в энциклопедии символов говоря об образе матери, выделяет такие главные черты как «мудрость, выходящая за пределы интеллекта, доброе, оберегающее сердце» [Там же].

Таким образом, концепт «Отношения в семье» становится частью таких концептуальных метафорических моделей как «Семья – это

нерушимый союз», «Семья – это святое», «Мать – это любовь», «Отец – это враг».

Концепт «Мужчина (мистер Рэмзи)»

Мистер Рэмзи – один из ведущих персонажей романа «На маяк». Вирджиния Вульф уделяет большое внимание созданию данного образа. В книге он противопоставлен своей жене – миссис Рэмзи. Автор не дает мистеру Рэмзи одну ведущую характеристику, она показывает его с разных сторон, рисует его портрет с видения его разными персонажами.

Часто Вирджиния Вульф сравнивает мистера Рэмзи с животным.

- “...he was like **a lion** seeking whom he could **devour**, and his face had that **touch of desperation, of exaggeration** in it which **alarmed** her, and made her pull her skirts about her...” [Woolf: [www://http](#)].

Lion:

- “A large animal of the cat family that lives in Africa and parts of southern Asia. Lions have gold-coloured fur and the male has a mane (=long hair around its neck)” [Longman Dictionary: [www://http](#)].
- “Someone who is important, successful, or powerful” [Cambridge Dictionary: [www://http](#)].

Devour:

- “To eat up greedily” [Farlex Dictionary: [www://http](#)].
- “To use up or destroy as if by eating” [Merriam-Webster: [www://http](#)].

Мистер Рэмзи – жесткий, деспотичный отец семейства. Прототипом этого героя являлся отец писательницы. Он, как и мистер Рэмзи, был очень властным человеком, которому подчинялась вся семья. Не случайно Вирджиния Вульф сравнивает мистера Рэмзи с животным, описывая его, она использует такие лексемы как «devour», «lion». В семантике этих слов присутствуют такие лексемы как «important», «powerful», «greedily», «destroy», которые подчеркивают всю силу и мощь мистера Рэмзи. в семье даже дети боялись его, лишь миссис Рэмзи понимала и принимала его. Кроме того, такие второстепенные элементы как «touchofdesperation»,

«exaggeration», «alarmed» в очередной раз подчеркивают схожесть мистера Рэмзи со львом.

Похожее состояние мистера Рэмзи мы видим в следующем эпизоде:

- “...*A shutter, like the leathern eyelid of a lizard, flickered over the intensity of his gaze and obscured the letter R. In that flash of darkness he heard people saying – he was a failure – that R was beyond him. He would never reach R. On to R, once more...*” [Woolf: www://http].
- “...*The lizard's eye flickered once more. The veins on his forehead bulged...*” [Там же].

Lizard:

- “Any reptile of the order Squamata, usually having four legs, external ear openings, movable eyelids and a long slender body and tail” [ENGoodDictionaty: www://http].
- “(colloquial) An unctuous person” [Там же].

Flicker:

- “To appear for a short time or to make a sudden movement” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “To move irregularly or unsteadily” [Merriam-Webster: www://http].

«В раннехристианском тексте сообщается, что, когда ящерицы стареют, и глаза у них затухают, они вползают в щели стен, обращенных к востоку. И когда встает солнце, их глаза открываются, и они выздоравливают» [Бидерманн, 1996: 311].

Другое животное, которое упоминается при описании мистера Рэмзи – морской лев.

- “...*Already ashamed of that petulance, of that gesticulation of the hands when charging at the head of his troops, Mr Ramsay rather sheepishly prodded his son's bare legs once more, and then, as if he had her leave for it, with a movement which oddly reminded his wife of the great sea lion at the Zoo tumbling backwards after swallowing his fish and walloping off so that*

*the water in the tank washes from side to side, he **dived** into the evening air...*” [Woolf: www://http].

Sea lion:

- “Any of several Pacific eared seals that are usually larger than the related fur seals and lack a thick underfur” [Merriam-Webster: www://http].
- “(Heraldry) A mythical beast formed of a lion's head and foreparts and a fish's tail” [Oxford Dictionary: www://http].

Sheepishly:

- “Slightly uncomfortable or embarrassed because you know that you have done something silly or wrong” [Longman Dictionary: www://http].
- “Embarrassed, as by consciousness of a fault” [Farlex Dictionary: www://http].

To tumble:

- “To move in an uncontrolled way, as if falling or likely to fall” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “Fall suddenly, clumsily, or headlong” [Oxford Dictionary: www://http].

Wallop:

- “To move with reckless or disorganized haste: advance in a headlong rush” [Merriam-Webster: www://http].
- “To move in a heavy or clumsy manner” [Farlex Dictionary: www://http].

В данном отрывке мистер Рэмзи уже не такой важный и властный, каким мы его видели в сравнении со львом. Это человек неуклюж, вдумчив, он очень не любит критику в свою сторону. Когда он не прав, ему хочется «нырнуть в воду» и спрятаться ото всех.

Зачастую Вирджиния Вульф сравнивает мистера Рэмзи с птицами.

- “...*It was his fate, his peculiarity, whether he wished it or not, to come out thus on a spit of land which the sea is slowly eating away, and there to stand, like a desolate sea-bird, alone...*” [Woolf: www://http].

- “...he seemed to her sometimes made differently from other people, born blind, deaf, and dumb, to the ordinary things, but to the extraordinary things, *with an eye like an eagle's*...”[Там же].
- “...You might try to lay hands on him, but then *like a bird, he spread his wings, he floated off* to settle out of your reach somewhere far away on some *desolate stump*...”[Там же].

Sea-bird:

- “A bird, such as a petrel or albatross, that frequents the ocean, especially far from shore” [Farlex Dictionary: www://http].
- “A bird that lives near the sea and finds food in it” [Cambridge Dictionary: www://http].

Desolate:

- “Feeling or showing great unhappiness or loneliness” [Oxford Dictionary: www://http].
- “Joyless, disconsolate, and sorrowful through or as if through separation from a loved one” [Merriam-Webster: www://http].

После смерти миссис Рэмзи ее муж чувствовал себя одиноким, опустошенным. Его «свет» ушел из жизни, он не мог жить без нее, он чувствовал себя одиноким, покинутым, он сильно скучал по жене. В семантике лексем «desolate», «alone» такие лексеммы как «joyless», «disconsolate», «separationfromaloved» передают его внутреннее состояние.

Eagle:

- “A large bird of prey with a massive hooked bill and long broad wings, known for its keen sight and powerful soaring flight” [Oxford Dictionary: www://http].

Eagle-eyed:

- “Very good at seeing or noticing things” [Longman Dictionary: www://http].

Орел – «царь птиц» известен как символ безграничной власти и обороноспособности. Античная зоология приписывала ему способность не мигая смотреть на солнце» [Бидерман, 1996: 188].

Вирджиния Вульф сравнивает мистера Рэмзи и со львом, и с орлом. Это не случайно; мы видим, что в энциклопедии символов орел – это царь птиц. Мистер Рэмзи, действительно, был очень властным, человеком, способным подмечать малейшие детали.

Spread one's wings:

- “To start to do new and exciting things for the first time in your life” [Farlex Dictionary: www://http].
- “To start to have an independent life and experience new things” [Longman Dictionary: www://http].

Float:

- “Move or hover slowly and lightly in a liquid or the air; drift” [Oxford Dictionary: www://http].
- “To move from place to place, especially at random” [Farlex Dictionary: www://http].

Птицы всегда были для Вирджинии Вульф символом свободы. И в последнем сравнении автор показывает, что мистер Рэмзи свободен, он независим. «Благодаря своим крыльям близкие к небу существа часто служили олицетворением человеческого желания освободиться от земной тяжести и, подобно ангелам, подняться в высшие сферы» [Бидерман, 1996: 215]. Только со своей женой, миссис Рэмзи, он чувствовал, что он не одинок. После ее смерти его не заботили его дети, его дом. Ему, подобно одинокой птице, хотелось «расправить крылья и улететь на необитаемую землю».

Таким образом, концепт «Мужчина (мистер Рэмзи)» становится частью таких концептуальных метафорических моделей как «Мужчина – это животное», «Мужчина – это птица».

Концепт «Женщина (миссис Рэмзи)»

Миссис Рэмзи – главная героиня романа Вирджинии Вульф «На маяк». Она мудрая женщина, ей около 50 лет, но даже в таком возрасте она не

утратила своей красоты, все соседи уважают и ценят ее. Она хранительница очага, дети сильно привязаны к своей матери. Ее характер, ее внутренняя сила хорошо прослеживаются через ее действия.

- “...*Mrs Ramsay braced herself, and, half turning, seemed to raise herself with an effort, and at once to pour erect into the air a rain of energy, a column of spray, <...>this fountain and spray of life, the fatal sterility of the male plunged itself, like a beak of brass, barren and bare...*” [Woolf: www://http].
- “...*She laughed, she knitted. Standing between her knees, very stiff, James felt **all her strength** flaring up to be drunk and quenched by the beak of brass, the arid scimitar of the male, which smote mercilessly, again and again, demanding sympathy...” [Там же].*
- “...*So boasting of her **capacity to surround and protect**, there was scarcely a shell of herself left for her to know herself by; all was so lavished and spent; and James, as he stood stiff between her knees, felt her **rise in a rosy-flowered fruit tree laid with leaves and dancing boughs** into which the beak of brass, the arid scimitar of his father, the egotistical man, plunged and smote, demanding sympathy...” [Там же].*

Energy:

- “The power and ability to be physically and mentally active” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “(Informal) A nonphysical force or quality perceived as inhering in a particular place, person, or situation” [Farlex Dictionary: www://http].

Spray:

- “Liquid which is forced out of a special container in a stream of very small drops” [Longman Dictionary: www://http].

Strength:

- “The quality or state of being physically strong” [Oxford Dictionary: www://http].

- “The emotional or mental qualities necessary in dealing with difficult or distressing situations” [Там же].

Автор описывает миссис Рэмзи как сильную, стойкую женщину. При описании используются такие лексические единицы как «energy», «spray», «fountainoflife», «strength»; Через их семантику становится ясно, что эта женщина сильна и физически, и ментально, она может в короткий срок собраться с духом, привести свои мысли в порядок.

Более того, в каждом описании миссис Рэмзи Вирджиния Вульф характеризует и ее мужа. Словосочетание «thebeakofbrass» повторяется несколько раз. На наш взгляд, данное словосочетание имеет сексуальную коннотацию. Как только ее муж, мистер Рэмзи, чувствует себя никчемным, непринятым и непонятым обществом, он незамедлительно требует к себе внимания жены. Миссис Рэмзи создает вокруг себя скорлупу «shell», в этом пространстве она чувствует себя очень комфортно. Ее муж вторгается в ее личное пространство, пытаясь пробить ее «скорлупу» медным клювом. Ей же просто необходимо это пространство, так как на ее плечах держится и вся семья, и дом, и муж, который без нее ничто.

Вирджиния Вульф показывает не только сильную сторону миссис Рэмзи. Главная героиня, прежде всего, женщина. Так, миссис Рэмзи сравнивается с фруктовым деревом, с цветком.

- “...*She grew still like a tree which has been tossing and quivering and now, when the breeze falls, settles, leaf by leaf, into quiet..*” [Woolf: www://http].
- “...*and James, as he stood stiff between her knees, felt her rise in a rosy-flowered fruit tree laid with leaves and dancing boughs...*” [Там же].
- “...*Immediately, Mrs Ramsey seemed to fold herself together, one petal closed in another, and the whole fabric fell in exhaustion upon itself...*” [Там же].

Fruit tree:

- “A tree grown for its edible fruit” [Oxford Dictionary: www://http].

Поскольку дерево корнями уходит в землю, а его ветви устремлены к небу, оно, как и сам человек, является отражением «сущности двух миров» и посредником между «верхом и низом». [Бидерманн, 1996: 69].

Другая составляющая, которая прослеживается в данных контекстах – религиозная. Можно предположить, что фруктовое дерево с розовыми цветами – это яблоня. Цветы яблони символизируют женскую красоту. Действительно, миссис Рэмзи была красива, и она сохранила свою красоту к 50 годам.

Однако яблоко имеет и другую символику. В Европе яблоко рая, т.е. с дерева познания добра и зла, является символом искушения и греха. «На картинах о грехопадении прародителей (Адама и Евы) змея держит во рту соблазняющее яблоко, хотя речь идет просто о фруктах, плодах» [Бидерманн, 1996: 306]. Не случайно при описании миссис Рэмзи всегда появляется ее муж.

Кроме фруктового дерева героиня сравнивается с цветком.

Flower:

- “A coloured or white part that a plant or tree produces before fruit or seeds” [Cambridge Dictionary: www://http].
- “A plant that is cultivated or appreciated for its blossoms” [Farlex Dictionary: www://http].

Цветы являются символом молодости, начала жизни. «С нейтральной точки зрения цветок символизирует жизненную силу и жизнерадостность, окончание зимы и победу над смертью» [Бидерманн, 1996: 291]. Цветы, однако, являются символом непостоянства любой земной красоты, которая может быть вечной только в небесных садах. Таким образом, Вульф дает понять, что с уходом миссис Рэмзи из мира уйдет и красота, и сила.

Вирджиния Вульф на протяжении всего романа большое внимание уделяет отношению миссис Рэмзи к своему мужу.

- “*His arm was almost like a young man's arm, Mrs Ramsay thought, thin and hard, and she **thought with delight** how strong he still was, though he was over sixty, and how untamed and optimistic*” [Woolf: www://http].
- “*There was **nobody** whom she **reverenced as she reverenced him**. She was quite ready to take his word for it, she said...*” [Там же]

Delight:

- A feeling of great pleasure and satisfaction” [Longman Dictionary: www://http].
- Something that makes you feel very happy or satisfied” [Там же].

Reverence:

- “A feeling of profound awe and respect and often love” [Farlex Dictionary: www://http].
- “A feeling of respect or admiration for someone or something” [Cambridge Dictionary: www://http].

Миссис Рэмзи очень сильно любила своего мужа. Она безгранично уважала и чтит его. Это подтверждают такие лексемы в семантике слов как «profound awe and respect», «admiration for someone», «feel very happy». Временами она считала, что недостойна его. Мистер Рэмзи же, напротив, считал, что это она слишком хороша для него. Он полагал, что обязан ей всем, и был безгранично ей благодарен за то, что она являлась его супругой.

Автор показывает героиню не только через ее мысли. Другие люди видели образ миссис Рэмзи по-разному.

- “*She bore about with her, she could not help knowing it, **the torch of her beauty**; she carried it erect into any room that she entered...*” [Woolf: www://http].
- “*She was **like a bird for speed, an arrow for directness. She was willful; she was commanding**...*” [Там же].

Для Лили Бриско миссис Рэмзи была загадкой. Бриско была художницей. Она хотела многого добиться в жизни и не понимала, как

женщина может посвятить свою жизнь семье. Однако, познакомившись с миссис Рэмзи, она увидела, насколько красива главная героиня, и насколько органична та жизнь, которую она живет.

Torch:

- “A thick stick with material that burns tied to the top of it, used to give light” [Longman Dictionary: www://http].
- “A stick with a flame on one end, used chiefly as a light source; a similarly shaped implement with a replaceable supply of flammable material” [ENGoodDictionaty: www://http].

Beauty:

- “The quality or aggregate of qualities in a person or thing that gives pleasure to the senses or pleasurably exalts the mind or spirit” [Merriam-Webster: www://http].
- “A beautiful woman” [Oxford Dictionary: www://http].

Willful:

- “Said or done on purpose; deliberate” [Farlex Dictionary: www://http].
- “Obstinately bent on having one's own way” [Тамже].

Commanding:

- “Having the confidence to make people respect and obey you – used to show approval [Longman Dictionary: www://http].
- “Indicating or expressing authority; imposing” [Oxford Dictionary: www://http].

Более того, Лили Бриско понимает, как и другие гости этого дома, что все держится на хозяйке – и дом, и дети, и муж. Благодаря таким лексемам как «torch», «willful», «commanding» мы еще раз убеждаемся, что миссис Рэмзи является своеобразным «факелом», от которого другие получают свет, ее уважают, окружающим важно ее мнение. Более того, она знает, как будет лучше поступить, и она принимает решения самостоятельно, пусть они и не такие важные, но они касаются ее семьи, поэтому для нее они первостепенные.

Интересно посмотреть, как сама миссис Рэмзи относится к женщинам в целом, и к себе в частности.

- “*Mrs Ramsay would never know the reason of that pressure, she imagined how in **the chambers of the mind and heart of the woman were stood, like the treasures in the tombs of kings, tablets bearing sacred inscriptions, which if one could spell them out, would teach one everything, but they would never be offered openly, never made public***” [Woolf: www://http].

Treasure:

- “Accumulated or stored wealth in the form of money, jewels, or other valuables” [Farlex Dictionary: www://http].
- “A quantity of precious metals, gems, or other valuable objects” [Oxford Dictionary: www://http].

Sacred:

- “Relating to a god or religion” [Longman Dictionary: www://http].
- Considered to be holy and deserving respect, especially because of a connection with a god” [Cambridge Dictionary: www://http].
- Regarded as too valuable to be interfered with; sacrosanct” [Oxford Dictionary: www://http].

Сокровища, играющие большую роль в старинной литературе о волшебстве и заклинаниях, поверхностно можно определить как богатства или клады, которые прятались в момент опасности людьми предшествовавших эпох [Бидерманн, 1996: 255]. В позднеантичной символике сокровища рассматривались уже не как материальные блага, но как свойства души. Об этих внутренних сокровищах и думает миссис Рэмзи. Женщина, по ее мнению, это сосуд, который наполняется в течение жизни, и приобретенные знания становятся священными и недоступными никому, кроме обладательницы.

Еще один контекст – то, как миссис Рэмзи видит свою жизнь.

- “Everything seemed **possible**. Everything seemed **right**. Just now (but this cannot last, she thought, dissociating herself from the moment while they were all talking about boots) just now she had **reached security**; she **hovered like a hawk** suspended; like **a flag** floated in an element of joy which filled every nerve of her body fully and sweetly, not noisily, solemnly rather, for it arose, she thought, looking at them all eating there, from husband and children and friends” [Woolf: www://http].

Possible:

- Capable of becoming or of being made to be so; potential” [Farlex Dictionary: www://http].
- Able to be done or achieved” [Oxford Dictionary: www://http].

Right:

- Complying with justice, correctness or reason; correct, just, true [ENGoodDictionaty: www://http].
- the right thing, person, method etc is the one that is most suitable or effective” [Longman Dictionary: www://http].

Security:

- The state of being free from danger or threat” [Oxford Dictionary: www://http].
- Freedom from doubt, anxiety, or fear; confidence” [Farlex Dictionary: www://http].

Миссис Рэмзи была счастлива. Безусловно, ее жизнь не была легкой, но она сумела сохранить в себе силы и внутренний стержень. Она умела увидеть свое счастье, даже, казалось бы, в такие бытовые, ничего незначащие моменты. Она не сожалела о прожитой жизни, миссис Рэмзи думала иначе. Она знала, что многое еще впереди: такие словосочетания как «abletobedone», «potential» помогают нам понять смысл ее слов. К 50 годам она достигла того понимания жизни, к которому стремилась: она чувствовала

поддержку семьи и в то же время чувствовала свободу («freedom from doubt, anxiety»).

Таким образом, концепт «Женщина (миссис Рэмзи)» становится частью таких концептуальных метафорических моделей как «Женщина – это энергия», «Женщина – это дерево», «Женщина – это цветок», «Женщина – это птица», «Женщина – это сокровище».

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Концептуальные метафорические модели в креолизованном тексте

«Женщина – это творец»

Не менее интересный персонаж, на которого режиссер обратил внимание – Лили Бриско. Она противопоставляется главной героине – миссис Рэмзи. Две героини олицетворяют две разные эпохи: одна из них – это эпоха миссис Рэмзи – Викторианская эпоха, где царят порядок, покой, гармония, равновесие, размеренная жизнь. Другая эпоха – эпоха Лили Бриско: XX век, революции, переосмысление в обществе отношения к женщинам, Первая мировая война.

Режиссер хотел показать, в чем главное отличие этих двух героинь, что ценно для каждой из них, и как они выстраивают отношения друг с другом.

Ведущим концептом, который соотносится с Лили Бриско, является концепт «Женщина – это творец».



Рис. 10



Рис. 11

Во многих эпизодах мы видим Лили Бриско прогуливающейся с мольбертом, либо непосредственно за работой (Рис. 10). Она представляет собой образ женщины-творца, которая посвящает свою жизнь искусству. В ее одежде прослеживается слияние двух эпох. И Лили Бриско, и миссис Рэмзи предстают перед нами в одежде светлых тонов, однако у Лили Бриско мы замечаем те детали, которые никогда бы не появились у миссис Рэмзи (массивные украшения на шее, пояс, шарф).

Кроме того, Лили Бриско постоянно носит шляпу. Шляпа, в этом случае, становится своеобразной преградой, Лили Бриско отделяет себя от этого мира, данный головной убор закрывает ее лицо, она прячет свои мысли. Лили Бриско – это девушка из грядущей эпохи, она не принадлежит этому миру, однако эпоха, в которой живет семья Рэмзи еще не готова к изменениям, поэтому Лили Бриско предпочитает «прятать» свои мысли, оставлять их при себе.

При внимательном рассмотрении мы видим, что Лили Бриско ассоциируется больше с тьмой, нежели со светом. К примеру, когда она стоит перед мольбертом, мы не видим ее лица, лишь ее тень падает на холст. Она не принадлежит этому миру, она в нем – это тень. Лили Бриско противопоставляется миссис Рэмзи в оппозиции свет/тьма.

Несмотря на недопонимание, сложные взаимоотношения между персонажами смерть миссис Рэмзи была ударом для Лили Бриско. Она возвращается в старый, обветшалый дом и начинает рисовать (Рис. 11).



Рис. 12

Ей хочется изобразить дом без миссис Рэмзи, без хранительницы очага. Она испытывает «муки творчества»: долго стоит перед чистым холстом, не зная как начать.

В работе она очень сосредоточена (Рис. 12). Для нее это не просто картина, это ее жизнь, ее ощущение реальности. Она не может отвлекаться на посторонний шум. Ее движения кистью очень четкие, отрывистые, быстрые.

Она очень самокритична, требовательна к себе. Ей сложно создавать данную картину, она испытывает трудности, «уходит в себя», «закрывается», чтобы понять, прежде всего, себя, понять, что именно следует отобразить на холсте (Рис. 13).



Рис. 13



Рис. 14

Размышляя о своей работе, она понимает, чего не хватает ее картине. Этот дом является олицетворением Викторианской эпохи, той эпохи, которая не может существовать без миссис Рэмзи. Она – неотъемлемая часть того времени. Лили Бриско любила и уважала миссис Рэмзи. Она понимала, что у каждой разные ценности, каждая характеризует свою эпоху, но, вместе с этим, Лили Бриско не хватает главной героини. Она заходит в дом, она зовет хозяйку, ей кажется, что она здесь, что ничего не изменилось (Рис. 14). На ее глазах слезы, она оплакивает бесследно ушедшее время.

Лили Бриско так и не смогла изобразить это место без миссис Рэмзи. Не случайно, последний кадр, который мы видим – это законченная картина, в центре которой, на крыльце, стоит хозяйка и этого дома и ушедшего мира – миссис Рэмзи (Рис. 15). Если в первом эпизоде мы видели лишь тень на холсте, то, когда Лили Бриско закончила картину, пропала и ее тень, а центральное место на картине заняла миссис Рэмзи.



Рис. 15

Таким образом, противопоставление двух героинь прошло красной нитью через весь фильм. Миссис Рэмзи, хранительница домашнего очага, канула в прошлое, а на первый план выходит новый женский образ, образ художника, творца, который воплощен в Лили Бриско.

Концепт «Природа»

Как и в книге, в фильме большое внимание уделяется природе. Однако для Вирджинии Вулф было важно создать яркие, сложные характеры с помощью такого приема как «поток сознания». Режиссеру также были важны герои, но он стремился показать и окружающую их среду.

Зеленый цвет – ведущий компонент данных эпизодов. По мнению Бидерманна, зеленый имеет двойственное значение в символике: «от положительного «цвета мха», до «ядовито-зеленого» [Бидерманн, 1996:93]. В народных представлениях зеленый – это, прежде всего, надежда, зарождение нового, приход весны. Однако



Рис. 16

у этого цвета есть и негативное содержание: «безмерное появление зелени перенасыщение отрицательными природными влечениями» [Там же].



Рис.17

На наш взгляд, режиссер наделяет цвет скорее положительными характеристиками в фильме. Так, в эпизодах с миссис Рэмзи (Рис.16,17) зеленый цвет показан очень ярким, насыщенным. Этот эффект достигается за счёт света, который «сопровождает» миссис Рэмзи. Зеленый сияет, он демонстрирует спокойствие, умиротворенность. Мы видим идиллию в отношениях главной героини и ее сына (рис.17).

Кроны деревьев и кустов создают своеобразный «контейнер» (рис.17), который дает им защиту от неприятностей, неожиданностей. В романе такие предложения как «...song, murmuredbynature, “Iamguardingyou–Iamyoursupport”»показывают своеобразную защищенность, безопасность, которую дает природа.



Рис.18



Рис. 19

Важным элементом, на который режиссер обращает наше внимание – бабочка (рис. 18). Джеймс, сын миссис Рэмзи, пытается поймать ее, но она улетает. Данный элемент присутствует и в творчестве Вирджинии Вулф. В данном контексте бабочка символизирует две вещи. Во-первых, это очень хрупкое существо, которое легко погубить, во-вторых, бабочка, как и птица, является символом свободы, легкости. Неслучайно Джеймс не поймал ее, она вправе делать то, что хочется, она свободна.

На рис. 19 мы видим уже выросшего Джеймса, который собирается на маяк. Здесь изображена дорожка, по краям которой раскинулись кусты и деревья. Тропа символизирует новый путь, движение к новому, ранее не изведанному. Кажется, что сама природа благословляет Джеймса на данную поездку. В романе из окна наблюдает Лили Бриско. По ее мнению это была целая процессия «shewatched a processiongo» [Woolfwww\http].



Рис. 20

В фильме, как и в книге, показаны «муки творчества». Так, на рис. 20 мы видим Лили Бриско, начинающую художницу. Природа снова образует контейнер, который не только защищает Лили Бриско, но и дает ей силы для продолжения, вдохновляет художницу. Лили Бриско погружается в себя, ищет силы, которые и дает ей природа. В романе художница размышляет о своем ремесле: «It was an **odd road** to be walking, this of painting. Out and out one went, further, until at last one seemed to be on a narrow plank, **perfectly alone**, over the sea. And as she dipped into the blue paint, she **dipped too into the past** there» [Woolf [www\http](http://www.woolf.ru)]. Она одна, и для нее писать картины и странно, и сложно. Но именно обращение к природе помогает ей в творчестве.



Рис. 21

Совсем другой представляется нам природа после смерти миссис Рэмзи. Прошло около 10 лет и дом, и обстановка вокруг изменились (Рис. 21). Дом обветшал, он не выглядит ухоженным и приветливым. Природа потеряла свои краски, насыщенность. Ярко-зеленый цвет превратился в болотный. Цвет символизирует, упадок, близкую смерть того мира, который когда-то процветал.

Таким образом, природа помогает зрителю лучше понять и обстановку, и внутренне состояние героев.