

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГБОУ ВО «АДЫГЕЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

*На правах рукописи*

**КУПАВСКАЯ АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА**

**ГЕРОИНЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА:  
ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ  
(на материале произведений русской классики XIX в.)**

Специальность 10.02.19 – Теория языка

Диссертация на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

**Научный руководитель:**  
доктор филологических наук,  
профессор Ахиджакова М.П.

**Майкоп – 2022**

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Теоретические основы изучения художественного текста в современной лингвистике</b>	
1.1. Языковая картина мира и языковое сознание в пространстве художественного текста.....	12
1.2. Лингвокогнитивные способы формирования пространства художественного текста.....	32
1.3. Лингвопрагматический статус концепта «героиня» в художественном тексте.....	53
<b>Выводы.....</b>	<b>71</b>
<b>Глава 2. Индивидуально-авторские и национально- специфические характеристики художественного концепта «героиня» в текстовом пространстве русской классики XIX в.</b>	
2.1. Реализация «традиционной героини» в авторском языковом сознании.....	75
2.2. Специфика вербализации «женщины-героини» в пространстве художественных текстов русской классики.....	114
2.3. «Демоническая женщина»: прагматика вербализации в художественном тексте.....	141
<b>Выводы.....</b>	<b>167</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>173</b>
<b>Библиографический список.....</b>	<b>180</b>

## Введение

Антропоцентрическая парадигма современной науки о языке определяет новые направления в изучении лингвистических феноменов, в том числе, и с позиций относительно новой исследовательской проблематики лингвоантропологии. Эта отрасль лингвистики не сводится к единственной предметной области, а объект исследования мыслится как *язык и мир человека* (Н.Д. Арутюнова), *человек в языке* (Э. Бенвенист), *человеческий фактор в языке* (Б.А. Серебренников). Каждому из направлений лингвоантропологии свойственна собственная методология, в которую с необходимостью включены специфические, а также общие для всей парадигмы методы и приемы изучения языка. Междисциплинарность выступает одним из фундаментальных принципов создания собственной теоретико-методологической базы лингвоантропологии: эта проблемная сфера привлекает терминологический аппарат и данные наук, предметом изучения которых является человек (философия, психология, социология, культурология и др.).

Современная лингвоантропология ставит и с успехом решает важную задачу – осуществить системное и комплексное описание языкового образа человека, который представляет собой центральный фрагмент языковой картины мира. Одной из сфер эффективного приложения исследовательских усилий выступает художественный текст как сложный «знак», манифестирующий знания и представления автора как представителя конкретной лингвокультуры, а также отражающий его мировоззрение как отдельной личности.

Изучение художественного текста с позиций когнитивной лингвистики и лингвопрагматики осуществляется на основе применения междисциплинарного термина *художественный концепт*. Художественный концепт получает двойную трактовку – под этим термином понимается индивидуально-авторский феномен, имеющий лингвокогнитивную природу, и

элемент национальной художественной картины мира, в том числе, и закреплённой национальной эстетической традицией.

**Степень разработанности проблемы.** Осмыслению соотношения понятий *концепт, образ, лингвокультурный типаж, стереотип* посвящен ряд исследований последних лет (Е.Б. Артеменко (2015); Е.М. Дубровская (2017); Л.Б. Никитина (2011); А.Д. Макарова (2011); Е.А. Постникова (2014); Т.Ф. Семашко (2014) и др.).

Современная лингвистика обращается к образу женщины, репрезентированному в языке и литературе (Е.В. Головина (2017); Кубанычбек кызы Нурзат (2016); Е.Р. Переслегина (2014); Дж.О. Фалоджу (2014); Г.Ш. Хакимова (2013); О.С. Шурупова (2014) и др.), такие исследования осуществляются с позиций гендерного и лингвокультурологического подходов. Однако индивидуально-авторская репрезентация женщины как героини литературного произведения в ее вербализации, обусловленной особенностями личностного мировосприятия и национальной языковой картины мира, пока не стала объектом отдельного исследования.

**Актуальность исследования** обусловлена антропоцентрической ориентированностью научной парадигмы современной лингвистики, которая позволяет изучать и непротиворечиво описывать лингвопрагматическую специфику текста, в том числе, и художественного. Художественный текст предстает как целостная иерархически организованная система, в которой разноуровневые средства манифестируют различные компоненты индивидуально-авторской картины мира автора. В этой связи особое значение приобретают исследования, ориентированные на рассмотрение различных когнитивных структур, представленных в художественном тексте. Не теряет своей актуальности и моделирование художественных концептов по данным текстов различных периодов отечественного и мирового литературного процесса, что определяет перспективы в развитии когнитивной лингвистики, лингвокультурологии и теории художественного текста в целом.

Несмотря на постоянное обращение исследователей к проблемам художественной словесности с позиций литературоведения и культурологии, в том числе, и к особенностям образности произведения (М.М. Бахтин (1979), С. Кайдаш (1983, 1989), Ю.М. Лотман (1994, 1998), В.Ф. Переверзев (1982), А.А. Потебня (1976) и др.), в современной лингвистике практически отсутствуют работы, ориентированные на выявление и описание механизмов реализации авторского языкового сознания в его индивидуально-авторских и национально-специфических характеристиках применительно к различным компонентам пространства художественного текста (персонажной сфере, художественному пространству и времени, конфликту и сюжету, композиции и т.п.), что могло бы способствовать уточнению характеристик и доминант индивидуально-авторских картин отдельных художников слова или литературных эпох.

**Объект исследования** – художественный концепт «героиня», моделируемый по данным текстов русской литературной классики XIX в.

**Предмет исследования** – лингвокогнитивные способы репрезентации художественного концепта «героиня» и их функционирование в текстах русской классики XIX в. с позиций лингвопрагматики.

**Материалом исследования** выступили художественные тексты русской литературы XIX в., имеющие репутацию классических: роман в стихах «Евгений Онегин» (1833) и роман «Капитанская дочка» (1836) А.С. Пушкина, роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1840), роман И.А. Гончарова «Обломов» (1847-1859), романы И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1859) и «Отцы и дети» (1862), пьесы А.Н. Островского «Гроза» (1859) и «Бесприданница» (1878), повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» (1865) и «Очарованный странник» (1873), романы Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866) и «Идиот» (1868-1869), роман Л.Н. Толстого «Воскресение» (1889-1899), рассказы А.П. Чехова «Дама с собачкой» (1898) и «Попрыгунья» (1891). С целью моделирования поля художественного концепта «героиня» когнитивно-семантическому анализу

подвергнуто 1536 контекстов, в которых репрезентированы значимые компоненты исследуемого концепта в разноуровневых признаках и характеристиках.

**Гипотеза исследования** – репрезентация художественного концепта «героиня» при наличии дифференциальных признаков применительно к каждому из выделенных типов героинь русских классических текстов имеют сходные доминанты, составляющие ядро моделируемого концепта и в наибольшей степени характеризующие тип «традиционной героини».

**Цель** – выявить и описать индивидуально-авторские и национально-специфические признаки концепта «героиня» в пространстве художественных текстов русской классики XIX в.

В соответствии с поставленной целью предполагается решение следующих **задач**:

- обосновать лингвопрагматический статус концепта «героиня» в пространстве художественного текста в координатах лингвокогнитивных способов его репрезентации применительно к трем основным типам героинь – «традиционной героине», «женщине-героине», «демонической женщине»;
- выявить и описать когнитивные и лингвопрагматические доминанты «традиционной героини» в авторском языковом сознании;
- установить индивидуально-авторские и национально-специфические компоненты вербализации «женщины-героини» в художественных текстах русской классической литературы;
- описать особенности реализации «демонической женщины» с позиций лингвопрагматики.

**Методы исследования:** метод сплошной выборки, методы наблюдения и моделирования, метод трансформации, описательно-аналитический и когнитивно-семантический методы, контекстуальный анализ, лингвистическая интерпретация, применяемые в исследовании комплексно ввиду специфики пространства художественного текста и особенностей манифестирования в нем национального и авторского языкового сознания.

## **Методологическая и теоретическая основа исследования**

Философскую доминанту диссертационной работы составляют законы материалистической диалектики, а также постулаты лингвистических концепций, что позволяет изучать язык как функционирующую материальную систему, имеющую динамический характер, обнаруживающую тенденцию к постоянному развитию.

Основу *общенаучной методологии* составляют постулаты концепций когнитивной лингвистики, теории текста (Ю.Д. Апресян (1995а, 1995б, 1995в), Н.Д. Арутюнова (1999), Ш. Балли (1955), Э. Бенвенист (1974), Н.Н. Болдырев (2001, 2002, 2016), Н.С. Валгина (2003), А. Вежбицкая (1999, 2001), В.Г. Гак (1998), И.Р. Гальперин (1981), Д.Б. Гудков (2003), Е.С. Кубрякова (1994), З.Д. Попова, И.А. Стернин (2004, 2007) и др.); лингвокультурологии (С.Г. Воркачев (2001), В.И. Карасик (2001), В.А. Маслова (2001), В.И. Постовалова (1987, 1999), Г.Г. Слышкин (2000), Ю.С. Степанов (2001) и др.).

*Частнонаучная методология* диссертационного исследования обусловлена его объектом, предметом, целью и задачами: её основу составили концепции языковой картины мира, языковой личности и языкового сознания (Н.Д. Арутюнова (1988, 1991), М.П. Ахиджакова (2014), Г.А. Брутян (1973), Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев (1997), Анна А. Зализняк, И.Б. Левонтина, А.Д. Шмелев (2005), Ю.Н. Караулов (1976, 1987, 2007), Е.Ф. Тарасов (1998), Н.В. Уфимцева (2001) и др.), постулаты концептологии (А.В. Артемова (2000), А.П. Бабушкин (1996, 2001), В.В. Колесов (1992), М.В. Пименова (2004) и др.), теории художественного текста (Л.Г. Бабенко (2000), Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин (2004), Анна В. Кузнецова (2003, 2011, 2013) и др.), работы, посвященные проблематике изучения художественного концепта, лингвокультурного типажа, стереотипа (Н.С. Болотнова (2005), О.А. Дмитриева (2007), Е.М. Дубровская (2017), В.И. Карасик (2004), В.И. Карасик, О.А. Дмитриева (2005), Л.В. Миллер (2000), О.Ю. Шишкина (2003) и др.).

Значимое место занимают работы, посвященные исследованию природы художественной образности, проблематики теоретической и исторической

поэтики, а также особенностям женских образов в культуре и литературе (Дж. Батлер (1999), Е.П. Березкина (2004), А. Белецкий (1923), Е. Весельницкая (2008), Т.Н. Иванова (2002), В.Н. Кардапольцева (2000)).

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Лингвопрагматический статус концепта «героиня» в пространстве художественного текста определяется вербализацией определяющих черт женского образа в русском языковом сознании: ядро концепта составляют самоотверженность и покорность, доброта, нежность, верность. Художественный концепт «героиня» включает признаки лингвокультурного концепта, лингвокультурного типажа и художественного образа, а также стереотипные представления о женщине по причине совмещения в нем индивидуально-авторских и национально-специфических характеристик, изменчивых в художественных текстах в координатах трех типов – «традиционной героини», «женщины-героини», «демонической женщины».

2. «Традиционная героиня» представлена в авторском языковом сознании когнитивными и лингвопрагматическими доминантами, среди которых определяющими являются качества, фиксируемые в ближней периферии концепта «героиня» – замкнутость, застенчивость, необщительность, странность, верность собственным идеалам (благородство, чистота помыслов, жалость к другим, ощущение вины перед ними).

3. Индивидуально-авторские и национально-специфические компоненты вербализации «женщины-героини» в пространстве художественного текста обуславливаются ее стремлением выйти за пределы привычного круга обязанностей, противостоять миру в поисках абсолютного идеала, ее большей активностью, чем у «традиционной героини». Рамки социальных ролей (жена и мать и/или общественный деятель) тесны для таких героинь, они часто несчастливы в браке, не реализованы в материнстве. Лексическими доминантами реализации данного типа выступают *душа* и *мысль*, ближняя периферия концепта представлена гордостью, достоинством,

иронией по отношению к заведомо более слабому герою-мужчине в плане проявления духовности.

4. Лингвопрагматическая специфика реализации «демонической женщины» в пространстве текста русской классики обусловлена отталкиванием от двух других типов и парадоксальным сближением с «традиционной героиней». Ближняя периферия художественного концепта «героиня» по отношению к данному типу включает следующие признаки: внешняя красота, часто сопряженная страданием и обусловленная им, незаурядность натуры, эмоциональная сила, воля, простота, свобода, спокойствие, уверенность в себе. Ведущими лексическими репрезентантами выступают *вина, грех, позор, судьба, слухи, сплетни*. Так же, как и «женщина-героиня», «демоническая женщина» активна, но ее активность имеет зачастую деструктивный характер: такая героиня ставит собственные желания и интересы в центр существования всего окружающего общества.

**Научная новизна диссертации** состоит в том, что впервые «героиня» в пространстве художественного текста изучается как художественный концепт в лингвопрагматическом аспекте. Художественный концепт «героиня» описан с позиций его синкретичного характера: этот лингвокогнитивный феномен совмещает в себе признаки лингвокультурного типажа, стереотипа, лингвокультурного и художественного концепта и художественного образа. Дифференциальные признаки лингвокультурного и художественного концепта с именем концепта «героиня» мыслятся как результат дискурсивного варьирования значимых характеристик, что проявляется, прежде всего, в несовпадении их ценностных компонентов и семантическом наполнении. Моделирование поля художественного концепта осуществляется на основе комплекса вербализованных в тексте доминант, которые создают целостный художественный образ героини на основе индивидуально-авторской интерпретации оценочного компонента ядерных признаков лингвокультурного концепта «героиня», а также на основе типологии героинь,

представленных в художественных текстах русской классической литературы XIX в.

**Теоретическая значимость** исследования. Работа вносит вклад в дальнейшее развитие постулатов теории языка, когнитивной лингвистики, прагмалингвистики и семантики, теории концепта, а также углубляет представления о художественном тексте, индивидуально-авторской картине мира и художественном концепте, лингвокультурном типаже и художественном образе, о системе ценностей языковой личности и национальной ценностной картине мира, а также об их репрезентации в нарративе. Уточнен лингвопрагматический статус концепта «героиня» в художественном тексте, описаны лингвокогнитивных способов формирования пространства художественного текста, маркеры разноуровневой принадлежности которых представлены в таком тексте.

**Практическая значимость** определяется возможностью применения материалов и результатов исследования в разработке теоретических и практических курсов по теории языка, по проблематике когнитивной лингвистики и лингвистики текста, лингвокультурологии. Данные, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в курсах «Теория языка», «Филологический анализ текста», «Лингвистический анализ текста», в спецкурсах, посвященных проблемам концептологии и пространства художественного текста. Методология исследования может применяться в изучении индивидуально-авторских картин мира и национальной картины мира, компоненты которых репрезентированы в художественных текстах.

**Апробация работы.** Результаты диссертационного исследования докладывались на заседаниях кафедры общего языкознания Адыгейского государственного университета, на Международных научно-практических конференциях (Пенза, Москва 2021), Всероссийских научно-практических конференциях (Москва 2019, 2021).

По результатам исследования опубликовано 9 статей, в том числе 3 статьи в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

## **Глава 1. Теоретические основы изучения художественного текста в современной лингвистике**

### **1.1. Языковая картина мира и языковое сознание в пространстве художественного текста**

Для современной лингвистики аксиоматичен постулат о единстве языка, мышления и культуры. В этой связи закономерен взгляд на окружающий мир как единство практической, языковой и культурной (концептуальной) картин мира: практическая картина мира представляет собой объективную реальность, а языковая картина мира отражает эту реальность в координатах культурной картины мира. Язык закрепляет этапы развития мира, позволяет вербализовать новые для каждого периода реалии. Значит, познавательная деятельность человека во многом определяется когнитивно-семантическим потенциалом, которым обладает конкретный язык. Таким образом, исследования, проводимые в русле когнитивной лингвистики и лингвопрагматики, приобретают на современном этапе развития науки о языке особую актуальность. Отметим, что важное значение приобретает также изучение индивидуальных смыслов, которые возникают на основе языковой картины мира в лингвокогнитивном опыте конкретной личности.

В процессе восприятия окружающего мира формируются представления об окружающем мире, его устройстве, которые выражены в национальном и личностном сознании с помощью языковых средств. Определенный способ структурирования и восприятия мира, отражаемый и воспроизводимый любым естественным языком, принято называть языковой картиной мира. Значения слов и целостных выражений, которые закреплены в языке, составляют «единую систему взглядов и предписаний, которая навязывается в качестве обязательной всем носителям языка» [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005: 9], выражая представления о мире, внешнем и внутреннем. Для любого носителя языка эта система обязательна, т.к. представления, участвующие в формировании языковой картины мира, неявны в значениях слов, безусловно принимаются, а значит, принимается и тот образ мира, который в этих словах

заклучен. Анна А. Зализняк указывает также, что те смысловые компоненты, «которые входят в значение слов и выражений в форме непосредственных утверждений, могут быть предметом спора между разными носителями языка и тем самым не входят в общий фонд представлений, формирующий языковую картину мира» [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005: 9].

Актуальная проблемная сфера современной лингвистики – этноспецифический образ человека, репрезентированный в языке – традиционно связана с современной лингвоантропологией и ее фундаментальными понятиями (языковая картина мира, языковое мышление, концепт и др.). Отметим в этой связи, что эта проблематика плодотворно разрабатывается не только филологией, но и философией, психологией, культурологией, этнографией.

Современная научная парадигма лингвистики опирается на постулат о формировании языковой картины мира и в сознании народов, и в сознании отдельных групп, и в индивидуальном сознании как глобального образа мира, который представлен во всех видах человеческой деятельности и преломляется в его духовной активности. Исследователи трактуют языковую картину мира как интегральный национально-культурный образ реальности, представления и знания личности, целостно фиксируемых в его сознании и языке, носителем которого он является [Апресян, 1995б, 1995в; Брутян, 1973; Караулов, 1976; Одинцова, 1991, 1994, 2000; Павилёнис, 1983; Роль человеческого фактора в языке, 1988; Урысон, 1995, 1998; Яковлева, 1994 и др.]. Принципиально важной в понимании сущности и статуса национально-языковой картины мира является проблема разграничения и соотнесения языковой и так называемой концептуальной картин мира, а также их коррелятивные связи. Современная наука о языке акцентирует внимание на комплексе вопросов, связанных с языковой картиной мира: 1) каковы взаимоотношения языковой и концептуальной картин мира: они самостоятельны, их объединяют родо-видовые или причинно-следственные связи; 2) является ли языковая картина мира закрепленной в структуре языка

концептуальной картиной мира и / или она вербализована с помощью языка;

3) каким образом языковая картина мира отделяется от концептуальной. Эти вопросы актуализированы в трудах философов (Г.И. Брутян, Р.И. Павлиёнис и др.), культурологов (А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая, В.В. Колесов и др.), лингвистов (Ю.Н. Караулов, Е.С. Кубрякова, В.И. Поставалова, В.Н. Телия и др.). Не углубляясь в подробное освещение указанной проблемной сферы, обозначим те аспекты, которые значимы для нашей исследовательской концепции. Большинство исследователей признает, что языковая картина мира не образует единый ряд с химической, физической и другими специальными картинами мира. Напротив, она им предшествует и формирует отчасти ввиду того, что человек получает возможность понять себя и мир благодаря языку, который фиксирует общественно-исторический, культурный опыт в общечеловеческом и национальном масштабе. Все особенности уровней языка определены национальным опытом познания мира [Роль человеческого фактора в языке, 1988; Арутюнова, 1999; Маслова, 2001].

Адекватное описание специфики национальной языковой картины мира возможно на основании признания факта, что «язык создан по мерке человека, и этот масштаб запечатлен в самой организации языка: в соответствии с ним язык и должен изучаться» [Бенвенист, 1974: 15], а сам словесный знак не ориентирован на абсолютно точное описание предмета, который обозначает.

По мысли Ю.Д. Апресяна, термин «наивная картина мира» [Апресян, 1995б] как нельзя лучше демонстрирует донаучный характер языковой картины мира. В соотнесении с научной языковая картина мира выступает как бы дополняющей первую, «достаивающей» объективные знания о реальности, интерпретируя их особым образом. Концепция языковой картины мира строится на исходном тезисе о возможности выявления специфики когнитивных (мыслительных) моделей, определяющих особенности наивной языковой картины мира, исходя из семантики знаков и знаковых композиций. Языковая картина мира представляет собой часть концептуальной картины мира, имея воплощение в языке и преломляясь «через языковые формы»

[Роль..., 1988: 142], а концептуальная картина мира шире и богаче языковой. Под языковой картиной мира понимается та часть концептуальной картины мира, которая представляет собой только часть общей картины мира – собственно, ее «вершину», т.к. вербализованы только определенные фрагменты концептуальной картины мира при том, что языковая картина мира оказывает определяющее влияние на становление последней. Таким образом, языковая картина мира рассматривается только как фрагмент концептуальной картины мира, включающий компоненты, соотносимые с языковыми значениями, другими словами, языковая картина мира выступает способом категоризации мира и особой формой его членения [Булыгина, Шмелев, 1997].

При этом роль языковой картины мира нельзя абсолютизировать, т.к. ее влияние при формировании типа отношения человека к миру и норм его поведения не облигаторно: язык воспроизводит в концепции мира только то, что в отношении языковой личности к миру обусловлено исторически, национально, культурно. Отметим в этой связи, что язык семантически организует то, что необходимо сообщить, поэтому можно с уверенностью утверждать, что картина мира и ее отдельные фрагменты представлены на лексическом и фразеологическом уровнях языка, в пределах которых актуализированы «ментальные представления» в форме системных полей (выделяют семантические, идеографические, тематические), а также в со- и противопоставлении семантических элементов таких полей. Наиболее тесно связанным «как с сознанием, так и с внеязыковой действительностью» [Караулов, 1976: 13] выступает лексико-фразеологический уровень, поскольку «каждое семантическое поле <...> присущим только данному языку способом членит тот кусок действительности, который оно отражает» [Апресян, 1995а: 52].

Однако «коллективные представления» представлены не только лексико-фразеологическим путем. Правомерно утверждение лингвистов о том, что картина мира может быть представлена призму словообразования

(Е.С. Кубрякова, Т.В. Вендина), с помощью прагматики слова и высказывания (Ю.Д. Апресян, Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев, В.Г. Гак, Е.С. Яковлева), посредством метафор и других тропов (Н.Д. Арутюнова, В.Н. Телия, Г.Н. Склярская, Е.Н. Шенделева, Г.И. Резанова), через языковую аксиологию (Е.М. Вольф, Н.Д. Арутюнова, Г.Е. Крейдлин и др.). Кроме того, языковая картина мира воплощена с помощью грамматических единиц и категорий, в семантике и структуре предложений, в коммуникативной организации речи, посредством стилей и жанров как социокультурных и индивидуальных стереотипов речемыслительной деятельности языковой личности.

Семантика слов родного языка включает в себе разнообразные конфигурации идей, что воспринимается говорящим как естественный порядок вещей: у носителя языка возникает иллюзия того, что жизнь вообще устроена только так и не иначе. Тем не менее, применение сравнительно-сопоставительного метода позволяет установить значительные различия между языковыми картинами мира. Например, авторы монографии «Ключевые идеи русской языковой картины мира» указывают, что представители русской лингвокультуры привычно предполагают наличие двух видов психической жизни человека – интеллектуальной (связанной с *головой*) и эмоциональной (сосредоточенной в *сердце*): «Мы говорим, что у кого-то *светлая голова* или *доброе сердце*; запоминая что-либо, *храним* это в *голове*, а *чувствуем* *сердцем*; переволновавшись, хватаемся за *сердце*. Нам кажется, что иначе и быть не может, и мы с удивлением узнаем, что для носителей некоторых африканских языков вся психическая жизнь может концентрироваться в печени, так что они говорят о том, что у кого-то «умная печень» или «добрая печень», а когда волнуются, чувствуют дискомфорт в печени. Разумеется, это связано не с особенностями их анатомии, а с языковой картиной мира, к которой они привыкли» [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005: 9-10].

Отображение действительности средствами разных языков обуславливается особенностями концептуализации ими мира. Представление

о языковой концептуализации, специфической для каждого языка, аксиоматичное для научной парадигмы современной лингвистики, восходит к идее В. фон Гумбольдта о мировидении, которое создается у каждого этноса посредством языка [Гумбольдт, 2001]. Основным постулатом концепции В. фон Гумбольдта состоит в том, что язык обуславливает многое в представлениях личности о мире, что, в конечном счете, позволило поставить вопрос о существовании языковых картин мира. Таким образом, дальнейшее распространение получает также идея этничности языкового содержания, поддержанная и развитая Л. Вайсгербером. Теория языковой картины мира (Weltbild der Sprache), предложенная им, смещает акцент с объективно-универсальной основы этого феномена на его субъективно-национальный характер. По Л. Вайсгерберу, язык обладает силой, названной исследователем «энергейя», существенной функцией которой является воздействие на человеческое сознание во всех сферах духовной культуры. Лексическая система языка выступает результатом вербализации мира и, как следствие, формирует представления о мире в целом. Идиоэтническая сторона в описании языка предстает, по Л. Вайсгерберу, условием развития языка и самого этноса [См.: Радченко, 2006].

Языковой знак фиксирует и реализует (в личностном и социальном аспектах) результаты когнитивной деятельности человека. Часть таких результатов закрепляется в системе ключевых аспектов, структурирующих языковую картину мира [Шулунова, 2008: 5]. Важно подчеркнуть в этой связи, что в любом национальном языке имеются лингвоспецифичные концепты – ключевые для данной культуры, которые создают специфику языковой картины мира того или иного этноса.

Анна А. Зализняк с соавторами правомерно отмечают, что «языковая картина мира формируется системой ключевых концептов и связывающих их инвариантных ключевых идей (так как они дают «ключ» к ее пониманию). Ключевые для русской языковой картины мира концепты заключены в таких словах как *душа, судьба, тоска, счастье, разлука, справедливость* (сами эти

слова тоже могут быть названы ключевыми для русской языковой картины мира). Такие слова являются лингвоспецифичными – в том смысле, что для них трудно найти лексические аналоги в других языках. Наряду с такими культурно-значимыми словами-концептами к числу лингвоспецифичных относятся также любые слова, в значение которых входит какая-то важная именно для данного языка (т. е. ключевая) идея. Таковы, в частности, слова *собираться, добираться* (куда-то), *постараться* (что-то сделать); *служилось, довелось; обида, попрек; заодно* и др. То, что некоторая идея является для данного языка ключевой, подтверждается, с одной стороны, тем, что эта же идея повторяется в значении других слов и выражений, а также иногда синтаксических конструкций и даже словообразовательных моделей, а с другой стороны – тем, что именно эти слова хуже других переводятся на иностранные языки. Заметим, что их переводные аналоги не являются подлинными эквивалентами именно ввиду отсутствия в их значении этих специфичных для данного языка идей. При этом часто в языке наряду с специфичным словом имеется его «нейтральный» синоним — и он достаточно точно переводится на другие языки. Так, например, в русском языке имеются почти синонимы *собираться* и *намереваться* (нечто сделать). Первый является лингвоспецифичным и труднопереводимым, второй — нет. Аналогично устроены пары *постараться* и *попытаться* (нечто сделать), *стыдно* и *совестно, жалко* и *обидно* (уезжать)» [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005: 10].

Важным шагом в изучении русской языковой картины мира становится выделение сквозных мотивов (ключевых идей), значимых для русской лингвокультуры: «1) Идея непредсказуемости мира (*а вдруг, на всякий случай, если что, авось; собираюсь, постараюсь; угораздило; добираться; счастье*). 2) Представление, что главное — это собраться (чтобы что-то сделать, необходимо мобилизовать свои внутренние ресурсы, а это трудно) (*собираться, заодно*). 3) Представление о том, что для того, чтобы человеку было хорошо внутри, ему необходимо большое пространство снаружи; однако

если это пространство необжитое, то это тоже создает внутренний дискомфорт (*удаль, воля, раздолье, размах, ширь, широта души, маяться, неприкаянный, добираться*). 4) Внимание к нюансам человеческих отношений (*общение, отношения, попрек, обида, родной, разлука, соскучиться*). 5) Идея справедливости (*справедливость, правда, обида*). 6) Оппозиция «высокое — низкое» (*быт — бытие, истина — правда, долг — обязанность, добро — благо, радость — удовольствие; счастье*). 7) Идея, что хорошо, когда другие люди знают, что человек чувствует (*искренний, хохотать, душа нараспашку*). 8) Идея, что плохо, когда человек действует из соображений практической выгоды (*расчетливый, мелочный, удаль, размах*)» [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005: 11].

Языковое сознание становится тем фундаментом, на котором строится языковая картина мира, обобщающая весь исторический и социокультурный опыт народа, его образ жизни, его знания о мире, которые фиксируются в лексико-грамматической системе языка и его фразеологии. Лингвистические особенности языковой картины мира также этноспецифичны, т.к. языковые средства, посредством которых она выражена, присущи конкретному языку, отличающемуся от других языков [Шулунова, 2008: 5]. Динамика развития языковой системы обуславливается, в том числе, изменениями, свойственными обществу (например, смена политического строя, социального уклада). В. Гачев отмечает в этой связи: «...Какой сеткой координат данный народ улавливает мир и, соответственно, какой космос (в древнем смысле слова: как строй мира, миропорядок) выстраивается перед данным народом, - и составляет национальный образ мира» [Гачев, 1988: 44].

Основным средством выражения содержания сознания являются языковые значения, а каждое слово обозначает предмет, явление реального мира: «Говоря о языковом сознании, мы имеем в виду ту «ипостась» сознания, которая связана с речевой деятельностью личности» [Красных, 1998: 21]. Действительно, развитие сознания невозможно исследовать вне языковых данных. Современная когнитивная психология понимает под качествами

сознания следующие знания: перцептивные (сформированные в результате переработки данных, которые получены от органов чувств), концептуальные (формируемые в ходе мыслительной деятельности, которая не привлекает перцептивные данные непосредственно), процедурные (описывающие способы и последовательность использования перцептивных и концептуальных данных). Таким образом, любой носитель русской культуры обладает сознанием, которое включает психические образы и представления, бытующие в русской культуре [Тарасов, 1996: 7-8]. Образы сознания и представления, воплощающие такие знания (в терминосистеме лингвистики к ним применяется термин *значение слова*), ассоциированы со словами (телами языковых знаков), которые позволяют коммуникантам структурировать мысль в процессе кодирования / декодирования речевого сообщения. Поэтому говорят об обусловленности специфики конкретного языка культурой, индивидуальным и коллективным опытом.

Изучение языкового сознания в отечественной лингвистической традиции связано, прежде всего, с проведением ассоциативного эксперимента, в ходе которого выявляются определенные вербальные ассоциации. Их анализ и составляет фундамент построения различных концепций механизмов функционирования языкового сознания. Действительно, ассоциативный эксперимент может дать интересный материал, представляющий собой особый «ассоциативный профиль», который свойственен конкретной лингвокультуре: языковое сознание предстает интегрирующей силой для сфер рационального и чувственного знания, которым обладает данное этническое сообщество [Уфимцева, 2001: 67]. Также А.А. Леонтьев отмечает, что основное преимущество ассоциативного эксперимента – его простота и удобство применения, поскольку он может быть проведен с большой группой испытуемых одновременно [См.: Леонтьев, 1999].

Для современной лингвистики аксиоматичен постулат о фиксации языковой картины мира и языкового сознания в текстах, причем правомерно утверждается отражение в них компонентов лингвокультуры, сохраняющих

национальные особенности текстопорождения. Теория текста оперирует уже ставшими традиционными определениями понятий, составляющими их фундамент. Так, семиотика оперирует широкой трактовкой текста, понимая его как осмысленную «последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в том числе обряд, танец, ритуал и т.п.» [БЭС, 1998: 507], в связи с чем знак трактуется как замена предметов, явлений и понятий, которая имеет материально выраженную форму для обмена информацией в коллективе. Современная наука о языке опирается в исследовании текста на тезис о «первичности» текста как сферы функционирования языковых единиц, которые получают в нем конкретное значение, тем самым, реализуя свой коммуникативно-прагматический потенциал. Текст аккумулирует особенности невербального поведения участников коммуникации, а также картину мира, закрепленную в сознании конкретной языковой личности. Кроме того, текст обнаруживает также творческий потенциал и языковые компетенции его продуцента.

Под текстом понимают, вслед за И.Р. Гальпериным, «произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, <...> состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную направленность и прагматическую установку» [Гальперин, 1981: 17]. Основными текстовыми характеристиками признаны его цельность и функциональная направленность, а также связность его элементов, при этом текст ассоциирован научной парадигмой только с письменной формой сообщения. В этой связи необходимо подчеркнуть, что текст как продукт речемыслительной деятельности – результат и письма, и живой речи, он закреплен в визуальной, акустической форме или в каком-либо другом виде, избранном его продуцентом для фиксации и транслирования информации.

Текст многомерен, что, несомненно, влияет на рассмотрение его в различных ракурсах, среди которых наибольшую ценность для развития

современной науки о языке имеют когнитивно-семантический, лингвокультурологический, психолингвистический, коммуникативно-прагматический подходы. В нашей диссертационной работе в качестве ведущего принят лингвопрагматический аспект изучения текста, теоретико-методологическая основа которого сформирована антропоцентризмом современной гуманитарной науки.

Текст рассматривается с позиций семиотического подхода как феномен, формирование которого задается законами естественного языка и «языков» различных видов искусства. Поэтому любой материальный предмет, в котором ощутима субъективная позиция его создателя – человека, трактуется семиотикой как текст, а сам текст является продуктом деятельности семиотических систем, построенные на основе знаков и кодов (способов их организации), где коммуникативные конвенции соединяют элементы (серии знаков и серии смыслов) парадигматически, что позволяет сформировать системы структурно: «каждая из них управляется правилами комбинаторики, определяющими порядок, в котором элементы (знаки и семантические блоки) выстроены синтагматически» [Эко, 1998: 214].

Когнитивно-семантический подход, строящийся на постулатах семиотики, позволяет изучать текст с позиций выявления его особенностей: таковы цельность, связность – формальная (в частях текста представлены разноуровневые языковые единицы-корреляты) и семантическая (части текста содержат общие компоненты значений), эмотивность (отношение автора текста к тому, что изложено в нем, всегда эксплицитно / имплицитно выражено). Текст способен включать элементы других семиотических систем, и тогда он обладает креолизованностью; если же он содержит компоненты предшествующих текстов, то он имеет прецедентный характер. Важна также «скважность» текста, приобретаемая им в случае осуществления семантической связи двух или нескольких смежных предложений текста с помощью следующего за ними предложения. Обычно текст включает затекст (представления о его референте) и подтекст («неявный» смысл).

Для современной науки о языке особой актуальностью характеризуется лингвокультурологический подход, в рамках которого язык изучается как феномен культуры, при этом специфика языковой личности постулируется как обусловленная национальным языком и явленная через художественный текст, который создан на этом языке. Лингвокультурная парадигма, по В.А. Масловой, – это «совокупность языковых форм, отражающих этнически, социально, исторически, научно и т.д. детерминированные категории мировоззрения. Лингвокультурная парадигма объединяет концепты, категориальные слова, прецедентные имена культуры и т.д. Языковые формы – это основа парадигмы, которая как бы «прошита» значимыми представлениями» [Маслова, 2001: 49].

В языке и индивидуально-авторской картине мира актуализируются компоненты национальной культуры, что, в свою очередь, активизирует интерес исследователей к когнитивным структурам, к концептосфере носителя языка и/или продуцента текста, к проявлениям культурного кода на текстовом и дискурсивном уровнях. С таких позиций язык позволяет адекватно интерпретировать культурное пространство и ментальность нации в этом пространстве, а лингвокультурология получает междисциплинарное обоснование: это сфера лингвистики, которая возникает «на стыке лингвистики и культурологии» [Маслова, 2001: 11], «интегративная область знаний, вбирающая в себя результаты исследований в культурологии и языкознании, этнолингвистике и культурной антропологии» [Там же], «гуманитарная дисциплина, изучающую воплощенную в живой национальный язык и проявляющуюся в языковых процессах материальную и духовную культуру» [Там же]. Поэтому цель исследования с позиций лингвокультурологии состоит в выявлении способов закрепления культурных компонентов (кодов, символов, образов и пр.), их хранения и передачи посредством языка. Лингвокультурология закономерно вписана в антропоцентрическую парадигму, что позволяет говорить о доминировании в ее понятийно-терминологическом аппарате, в соответствии с постулатом о

взаимосвязи и взаимодействии культуры и языка, терминов *концепт*, *языковая личность*, *языковая картина мира*, *аксиология культуры*, *культурный код* и др.

Как единица коммуникации, текст изучается с позиций психолингвистического и коммуникативно-прагматического подходов; это фундаментальное качество текста становится отправной точкой для построения теории речевых актов и теории массовой коммуникации. Текстопорождение как сложный процесс обуславливается рядом лингвистических и экстралингвистических факторов; признается, что некий фрагмент реальности как ситуация, существующая объективно, первичен в модели порождения текста, а интенции текста по своей сути – определенная психолингвистическая реакция его продуцента, которую тот обнаруживает по отношению к внешнему раздражителю или фрагменту реальности. Модель текстопорождения включает также предопределяемое коммуникативным единством текста целеполагание.

Художественные тексты занимают особое место в пространстве культуры, при этом такие тексты обладают всеми характеристиками, названными выше, однако отличаются от нехудожественных некоторыми стилистическими и содержательными аспектами. Так, специфику художественных текстов определяет наличие у них эстетической функции, которая во взаимодействии с коммуникативной обуславливает его особую структуру. Художественный текст является произведением поэтического языка, характеризующегося системой правил, которые при определенном совпадении лексикона и грамматики отличаются от соответствующих правил общенационального языка. Особый акцент в художественном тексте ставится на эстетической функции, а не на коммуникативной, что обуславливает использование тех ярусов его структуры, которые практически не задействованы в обыденной речи, к тому же между «слоями» художественного текста возникают особые отношения, не характеризующиеся иерархичностью.

Осмысление текста как механизма управления процессом понимания позволяет дифференцировать тексты на три группы:

- 1) тексты, в структуре которых отсутствуют элементы управления восприятием, что позволяет свободно интерпретировать их содержание;
- 2) тексты, содержащие маркеры однозначного понимания и жесткой кодификации их восприятия;
- 3) тексты, в основе которых присутствуют «семантические линии», задачей которых является как поддержка интерпретации, так и порождение различных вариантов понимания [Брудный, 1998: 136].

Художественные тексты относятся к третьей группе: они обладают интерпретативным потенциалом, что обеспечивает множественность смыслов, которые могут быть извлечены из них. Таким образом, художественный текст имеет определенную специфику, отличающую его от других типов текста: основной для него является эстетическая функция, он поливариативен в восприятии и интерпретации, он способен повествовать о вымышленных событиях.

Художественный текст обладает комплексом признаков, среди которых полифункциональность, содержательная и структурная завершенность, авторская интенциональность, оценка реципиента имеют принципиальную значимость. Художественный текст обнаруживает единство объективного и субъективного, репрезентирует мировоззрение автора, обуславливая. В конечном счете, поливариативность интерпретации его смыслового пространства. В художественном тексте также значительны отношения нормы и аномалии, диалектические в своей основе: «аномальное явление воспринимается как знак скрытого смысла» [Кузнецова, 2011: 159], становясь на разных уровнях художественного текста семантически и оценочно нагруженным, в противоположность нейтральной норме.

До момента создания художественного текста его предметный мир не существует, однако он обретает определенные координаты как единство формы и содержания такого текста: в нем «строятся несуществующие миры,

которые являются плодом авторских представлений о действительности и даже сочетаний в реальности несочетаемого. В этом случае когнитивная и эмоциональная структуризация «возможного мира» подчиняется закономерностям авторского сознания, в том числе языкового» [Белянин, 2001: 66]. Несмотря на отсутствие логических коррелятивных отношений с действительностью, художественный текст – вовсе не фикция: стремясь к сходству с реальностью, но не копируя ее, автор творчески переосмысливает действительность.

Художественный текст рассматривается филологической наукой, вслед за Ю.М. Лотманом, как вторичная моделирующая система, «надстраиваемая» над языком [См.: Лотман, 1998: 57]; эта система способна преобразовать узуальные смыслы в эстетические знаки, что обуславливается наличием внутренней поэтической формы слова. Эквивалентность семантических элементов художественной структуры, характеризуется необязательностью денотативных отношений, что, в конечном счете, формирует особую референтность художественного текста, которая возникает, прежде всего, в процессе «наращения смысла».

Коммуникативный акт опирается на дедуктивную логику, однако это не исключает применение «нестрогой» логики полиморфизма языка: поэтому дедуктивные высказывания могут включать индуктивные элементы в качестве «правдоподобных» заключений, которые не подчинены принципам логического вывода. Такая стратегия ориентирована на экономию языковых средств в процессе передачи посредством языка развивающихся и усложняющихся знаний о мире, а также на преодоление коммуникативных барьеров.

Слово в семантическом пространстве художественного текста трансформируется под воздействием контекстуального окружения. Общеизвестно, что стандартные контексты позволяют реализовать узуальное значение лексем и их сочетаний; нетипичные контексты актуализируют значение, которое пока не закреплено узусом. Когнитивно-семантический

потенциал языковых единиц в художественном тексте расширяется, что, в конечном счете, формирует фундамент художественного дискурса. Однако необходимо подчеркнуть, что нестандартные контексты сохраняют ассоциативные связи между единицами художественного текста, что позволяет адекватно воспринимать и корректно интерпретировать такой текст.

Образ содержателен, он рассматривается А.А. Потебней как «конгломерат отдельных актов души» [Потебня, 1999: 140], что позволяет трансформировать образ «посредством слова в суждения» [Там же] с целью формирования собственного содержания. В дискурсе представление «замещает» образ, акцентируя внимание на его отдельных признаках и усиливая, тем самым, его выразительность и конкретность. Образы трансформируются в понятия с помощью представлений, а «смысл определяется <...> как связующее звено между семантикой и когницией (познанием). Переход от пространства языковых значений, т.е. от семантики, к когнитивному пространству, т.е. к пространству знаний, осуществляется через смысл. Языковое значение приобретает статус смысла, только будучи погруженным в определенную предметную область и включенным тем самым в систему связей между всеми параметрами фигуры знания. Смысл по природе своей всегда имеет дискурсивную форму выражения независимо от линейной протяженности языковых средств, используемых для его оформления, а их протяженность колеблется от одного слова до развернутого высказывания, состоящего из двух – трех предложений» [Караулов, 2007: 290].

Теория художественной коммуникации строится при опоре на идею об определенных отношениях сходства речевого акта и художественного текста. Например, общим свойством, характеризующим и речевое общение, и художественное сообщение, является их диалогичность: «Целое высказывание – это уже не единица языка (и не единица «речевого потока» или «речевой цепи»), а единица речевого общения, имеющая не значение, а смысл (то есть целостный смысл, имеющий отношение к ценности – к истине, красоте и т.п. – и требующий ответного понимания, включающего в себя

оценку). Ответное понимание речевого целого всегда носит диалогический характер» [Бахтин, 1979: 305]. Диалогическая функция языка значима и для художественной коммуникации, ориентированной на ответную реакцию. Кроме того, структура эстетического знака обнаруживает диалогичность: «В поэтическом, следовательно, вообще художественном, произведении есть те же самые стихии, что и в слове: *содержание* (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; *внутренняя форма, образ*, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ), и, наконец, *внешняя форма*, в которой объективируется художественный образ. Разница между внешней формой слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью» [Потебня, 1989: 165]. Эта диалогическая структура влияет также на значение эстетического знака, содержащего антиномию: художественный мир представлен в виде системы художественных квазипредметов с их «колеблющейся» семантикой (противоречивым значением), а их «узнавание» обуславливает само эстетическое удовлетворение. Поэтому пластичность словесного образа обусловлена многослойностью и «колебаниями» поэтической семантики.

Отличия речевого акта от акта художественной коммуникации весьма существенны: речь позволяет человеку сообщить о своих эмоциях, тогда как автор создает переживания героя в художественном тексте. Художественный текст в единстве коммуникативной функции с выразительной и изобразительной создает мир поэтической семантики, которая проявляет себя в новых смыслах и корреляциях, что в целом подчинено эстетической задаче.

Изучение особенностей художественной коммуникации обуславливает введение в научный оборот термина «вторичный художественный речевой жанр», который возникает при «наложении» смыслов высказываний первичных речевых жанров на конкретный контекст данного художественного дискурса. Поэтому высказывание в художественном

дискурсе лишается логической валентности, т.е. возможности и необходимости образовывать логические связи с реальностью, и осознание ирреальности событий, воссозданных в произведении, релевантно для нормального восприятия художественной прозы. Тем не менее, проза вынуждена уподобиться речевым высказываниям со значением истинности с точки зрения их референтности, под которой понимается соответствие изображаемому фрагменту действительности, но при этом она не имеет логической валентности, т.к., отображая взаимозависимость высказывания и реальности, она независима от объективной реальности. В прозе функционируют квазивысказывания для осуществления эстетической функции – функции занимательного повествования ради самого повествования.

Художественный текст, как и любой эстетический объект, характеризуется антропоцентричностью: он обнаруживает внутренний мир автора, его эмоции и духовные поиски. Основным признаком художественного текста признается восприятие событий реальной действительности, а не их прямое отражение. Кроме того, художественный текст обнаруживает различные аспекты эмоционального и чувственного мира, которые образуют его интенциональность. Значит, эмоциональное содержание является обязательным для художественного текста и отчасти подчиняет себе все его компоненты.

Автор и / или повествователь, рассказчик, а также персонажи представляют собой фундаментальные категории художественного текста, которые актуализируют субъективный и объективный регистры повествования. В художественном тексте именно категории являются центральными ввиду антропоцентричности искусства. Психологическая оценка, представленная в художественном тексте, двойственна, т.к. совмещает две «системы координат» – оценку автора и оценки персонажей, которые могут не только не совпадать, но и быть противоположными. Поэтому текстовые эмотивные смыслы принято дифференцировать на такие, которые

фиксируются в рамках образа автора, и те, что закреплены в координатах персонажных структур.

Полифоничность художественных текстов обуславливается сложным динамическим единством разных субъектно-речевых планов, что, в свою очередь, обеспечивает совмещение разных типов и форм повествования, а также то стилевое своеобразие, которое свойственно состоянию языкового сознания, характерному для современного автору социума в его национальной и исторической специфике.

Художественный текст характеризуется наличием и реализацией импликационала, что обнаруживается в определенных лексических, грамматических и синтаксических средствах. Анна В. Кузнецова подчеркивает в этой связи: «Импликационал художественного текста как система скрытых смыслов, в отличие от языковой импликации, характеризуется концептуальной и функциональной целостностью в координатах семантического текстового пространства. Научный инструментальный анализ разноуровневых единиц, организующих импликационал, должен опираться на комплекс лингвистических и экстралингвистических знаний, иерархическая структура которых соотносима с различными содержательными регистрами текстового импликационала. Особую роль приобретает здесь и обращение к логическим категориям» [Кузнецова, 2013: 34].

Повествовательная структура художественного текста получает определенное усложнение благодаря «переключению регистров» субъектно-речевых планов автора, псевдо-автора (повествователя / рассказчика), персонажей. Отсутствие единого модально-временного и пространственного плана в художественном тексте обуславливается корреляцией предикативных единиц, формирующих текстовую структуру, с разными ситуативными ракурсами экстралингвистической действительности. Таким образом, художественный текст должен быть осознан и изучен как поликоммуникативный феномен.

Автор реализует в художественном тексте эстетический тип мышления – некую совокупность знаний о мире, которая основана на художественных образах как результате переосмысления, обобщения / конкретизации отличительных признаков познаваемого феномена. Отметим, что в художественном тексте как в продукте культуры отражается национальная картина мира, запечатленная в языке, и различные стороны языкового сознания автора и того лингвокультурного коллектива, к которому он принадлежит. Нельзя не согласиться с М.П. Ахиджаковой в том, что «Личностный опыт писателя, его языковое сознание и исторический опыт общества могут служить базой для отражения «общественной природы», на которой построены автором те или иные утверждения относительно бытия мира и общества. Также писатель формирует картину мира как мировоззрение в том смысле, который определяется не искажающей природой языка и мышления, а степенью познания объективных закономерностей» [Ахиджакова, 2014: 167].

Действительно, личностная оценка обладает первостепенной значимостью в художественном тексте, явление обретает сугубо субъективный смысл для автора и читателя. Такие личностные оценки и смыслы выстраиваются в эстетическую концепцию мира, представляющую наиболее значимые фрагменты индивидуально-авторской картины мира. Индивидуально-авторская картина мира вовсе не претендует на объективность, однако репрезентирует языковое сознание автора и языковую картину мира того этноса, к которому он принадлежит. Автор реализует в художественном тексте когнитивно-прагматические стратегии, имеющие значимость в пространстве культуры, и именно этот аспект обеспечивает художественному тексту особое место в процессе кодирования информации, значимой для человека. Рецептивно-интерпретативная деятельность читателя, направленная на декодирование смыслов художественного текста, осуществляется, по возможности, в том направлении, которое задает автор, но при этом адресат получает также возможность воспринимать и оценивать те

сущностные компоненты языкового сознания и языковой картины мира, которые запечатлены в таком тексте.

## **1.2. Лингвокогнитивные способы формирования пространства художественного текста**

Как мы отмечали в п. 1.1, современная лингвистика пока не располагает четкой дефиницией понятия *языковое сознание*. На наш взгляд, удачное и емкое определение дает Е.Ф. Тарасов, понимая под языковым сознанием «совокупность структур сознания, в формировании которых были использованы социальные знания, связанные с языковыми знаками, или как образы сознания, овнешняемые языковыми средствами, отдельными лексемами, словосочетаниями, фразеологизмами, текстами, ассоциативными полями и ассоциативными тезаурусами как совокупностью этих полей» [Тарасов, 2000: 9]. Языковая форма сознания фиксирует те особенности образа мира, которые присущи представителям лингвокультурного сообщества и образуют фундамент его культуры: «теснейшая связь языка с культурой выражается в том, что он прорастает в нее, развивается в ней и, в конечном счете, выражает ее» [Шулунова, Шойсоронова, 2009: 8].

Н.Н. Болдырев правомерно отмечает, что «человек не отражает мир в языке, а конструирует его с помощью языка в своем сознании» [Болдырев, 2016: 10]. Р. Лэнкер впервые вводит в оборот лингвистики понятие конструирования, трактуя его как отношения субъекта (говорящего или воспринимающего) и события, концептуализируемого или продуцируемого этим субъектом [Langacker, 1987]. Вариативные описания объектов и ситуаций, статус человека как определяющего фактора в процессе выбора языкового знака в общении для создания необходимого коммуникативного эффекта фиксируются таким же путем [Ирисханова, 2014: 25]. Понятие конструирования позволяет изучать язык не только как когнитивный феномен, который используется с целью хранения категорий, концептов и других сложных концептуальных образований, но и как «операционную систему, обеспечивающую процесс активизации ментальных единиц в процессе

порождения и интерпретации языковых единиц разной сложности (от лексем до текстов)» [Там же: 26]. Этот лингвокогнитивный механизм – основной, реализуемый рядом других когнитивных способов формирования различных смыслов. Применительно к объекту нашего исследования приоритетными становятся следующие лингвокогнитивные способы продуцирования и транслирования смыслов в пространстве художественного текста – концепт, языковой стереотип, лингвокультурный типаж, художественный образ и некоторые другие. Как правомерно утверждает Н.Д. Арутюнова, «онтология происходящего моделируется в виде системы концептов, реконструируемых по данным языка» [Арутюнова, 1999: 404], а методология конструирования концептуальных систем приобретает значимость в лингвистической философии и когнитивной лингвистике.

Структура концепта лишена жесткой детерминированности, но в ней возможно выделение различных слоев, характеристика которых различается в лингвистических работах. Например, З.Д. Попова и И.А. Стернин, вслед за Р.М. Фрумкиной, выделяют ядро и периферию концепта. Ядро сформировано словарными значениями лексемы, периферию составляют субъективный опыт, обусловленный реализацией лексемы в дискурсе, прагматические компоненты ее значения, коннотативные и ассоциативные репрезентанты. В ядре концепта значим *базовый слой и когнитивные слои, которые формируются на его основе*. Базовый слой концепта – это наглядно-чувственный образ предмета или явления, обязательный в структуре концепта, что обусловлено его ролью – он закрепляет концепт в сознании и является фундаментом формирования концептуальных смыслов; базовый слой необходим, в противном случае «концепт не может фиксироваться в универсальном предметном коде как дискретная единица мышления (смысловая отдельность), не может функционировать как мыслительная единица» [Попова, Стернин, 2001: 59]. Концептуальные смыслы, в свою очередь, могут соотноситься с зоной когнитивных слоев ядра либо периферии. Когнитивные слои, надстраивающиеся над базовым слоем, представляют

результат когнитивной деятельности субъекта, направленной на внешний мир – ментальной обработки данных чувственного восприятия, а также привлечения объективных знаний, закрепленных в языке. Так, правомерно утверждение, что «к ядру будут относиться прототипические слои с наибольшей чувственно-наглядной конкретностью, первичные наиболее яркие образы; более абстрактные признаки составят периферию концепта. Периферийный статус того или иного концептуального признака вовсе не свидетельствует о его малозначности или маловажности в поле концепта, статус признака указывает на меру его удаленности от ядра по степени конкретности и наглядности образного представления» [Попова, Стернин, 2001: 60]. Отметим также, что наиболее актуальные для носителей языка ассоциации также включены в ядро концепта, а периферию концепта формируют наименее значимые. Состав концептуальных слоев и их взаимное расположение обусловлены спецификой формирования концепта в картине мира языковой личности и поэтому индивидуальны.

По справедливому утверждению Н.Ф. Алефиренко, концепт характеризуется *полевой структурой*: этот конструкт содержит *суперкатегориальный, категориальный, понятийный, этнокультурный и образно-ассоциативный* слои. Наибольшей степенью абстрактности обладает *суперкатегориальный* слой, т.к. маркирует ту область концептосферы, к которой относится определенный концепт (предметность, процесс, количество, признак), другими словами, лексико-грамматический статус слова. Смыслоразличительным признаком суперкатегориального слоя предстает его интегрирующая функция [Алефиренко, 2003: 27]. Более узкий «смыслообразующий» характер имеет *категориальный* слой концепта, его также можно рассматривать как групповой, т.к. в структуре семемы он обозначает родовой характер когнитивной структуры. Совокупность предметно-логических признаков продуцирует *понятийный* слой концепта: «С одной стороны, в нем обобщаются основные признаки и свойства номинируемого предмета, а с другой, ими же данная семема отличается от

других семем в структуре того или иного семантического поля или лексико-семантической группы. В структуре слова такие признаки отражают содержание первичных денотативных сем» [Алефиренко, 2003: 28]. *Этнокультурный* слой концепта отражает дифференцирующие признаки, которые отражают особое видение мира, свойственное представителям одного лингвокультурного сообщества. Предметно-чувственные представления отдельной языковой личности представлены на *образно-ассоциативном* слое, который фиксируется на периферии семемы и репрезентирует «экспрессивно-образное отношение говорящего к предмету мысли» [Там же].

Для когнитивной лингвистики особое значение имеет также видение структуры концепта, предложенное Ю.С. Степановым: в ее составе могут быть выделены три элемента – *понятийный, образный и ценностный*. *Понятийный* элемент строится как совокупность слоев, имеющих у каждого концепта: первый слой включает актуальный основной признак; второй формируется одним или несколькими дополнительными «пассивными» признаками; третий слой концепта составляет его внутренняя форма. Исходя из предложенной структуры концепта, Ю.С. Степанов объясняет сам факт существования концептов для представителей конкретной лингвокультуры: «Концепты существуют по-разному в разных своих слоях, и в этих слоях они по-разному реальны для людей данной культуры» [Степанов, 2001: 48]; так, в пределах первого слоя концепт реален для всех, «пользующихся данным языком как средством взаимопонимания и общения» [Степанов, 2001: 48], он включен в коммуникативные структуры и мыслительные процессы. Второй слой как совокупность «пассивных» признаков актуализирует концепт «только для некоторых социальных групп» [Степанов, 2001: 48]. Внутренняя форма (третий слой) открывается только в ходе специального исследования, т.к. она не осознана в наивной картине мира. Носители языка воспринимают этот слой опосредованно, как основу других значений, а концепт представлен «как основа, на которой возникли и держатся остальные слои» [Степанов, 2001: 48].

В современной лингвистике представлены классификации концептов, основой которых выступают различные критерии, дифференцирующие их структуру, развитие, стабильность в процессе развития языка и пр.

Когнитивный критерий определяет следующую классификацию:

- *мыслительные картинки* (конкретные зрительные образы (напр., птица *сорока*));
- *схемы* (образы, имеющие меньшую детализацию (напр., *солнце* как желтый шар));
- *гиперонимы* (образы, характеризующиеся обобщенностью (напр., *пицца*));
- *фреймы* (совокупность ассоциаций, сохраняющихся в памяти (напр., *деревня*));
- *инсайты* (знания о функциональной предназначенности предметов (напр., *ложка*));
- *сценарии* (знания о сюжетном развитии событий (напр., *погоня*));
- *калейдоскопические концепты* (совокупность сценариев и фреймов, которые обнаруживают корреляции с переживаниями и чувствами (напр., *радость*)).

Некоторые из указанных выше общепринятых единиц когнитивной науки, обладающие более четко очерченной структурой, нежели концепт, зачастую используются при моделировании концептов, составляя основу данной методологии.

Основу структурной классификации концептов, предложенной И.А.Стерниным, составляет критерий соотношения базового слоя и дополнительных когнитивных признаков, что позволяет дифференцировать концепты на три типа: *одноуровневые*, имеющие только базовый слой, *многоуровневые*, состоящие из нескольких когнитивных слоев разной степени абстрактности, и *сегментные*, структура которых включает базовый слой и сегменты, равные по степени абстрактности [Стернин, 2001: 59-60].

Концепт представляет собой важнейшую единицу лингвокультурологии, что, однако, не способствует его однородности как исследовательского конструкта. Так, выделяют *конкретные* и *абстрактные* концепты, степень абстрактности последних может возрасти до *мировоззренческих универсалий* [См.: Вежбицкая, 1999]. Критерий уровня абстракции позволяет также рассматривать концепты в соответствии с их аксиологичностью, а также в корреляциях с национальными картинами мира. Здесь могут быть выделены концепты-*автохтоны*, которые абстрагируются от значений своих конкретных языковых реализаций и содержат как предметные, так и этнокультурные семы, и *протоконцепты* – так называемые «универсальные концепты» [Вежбицкая, 1999: 53], которые проходят процесс абстрагирования «от неопределенного числа языковых реализаций и обеспечивающие эталон сравнения, необходимый для межъязыкового сопоставления и перевода» [Вежбицкая, 1999: 291]. «Универсальные концепты» репрезентированы как этические понятия и логические операторы: *добро-зло, хорошо-плохо-безразлично* и пр. Автохтонные концепты могут быть *внутриязыковыми, моногlossными*, а также *полигlossными*, возникающими в результате абстрагирования от лексических единиц двух и более языков.

В парадигме социолингвистики актуальна классификация концептов, включающая три типа: этнокультурные, социокультурные и индивидуально-культурные, что обеспечивает рассмотрение этих когнитивных феноменов в координатах этнокультуры в целом, для определенной группы в рамках данной лингвокультуры и, наконец, для отдельной языковой личности. Так, В.И. Карасик рассматривает русский этнокультурный концепт *щедрость* («оказание бескорыстной помощи другим, отсутствие скупости» [СОШ, 1999: 891]): «это качество характера есть и у других народов, но степень важности этого качества и отсутствие ограничений в тех ситуациях, когда трезвый расчет диктует такие ограничения ввести (это особенно характерно для ритуала гостеприимства), превращает данный концепт в особый опознавательный знак русской культуры» [Карасик, 2004: 141]. Закономерна

неоднородность *социокультурных концептов*: они могут объединять в соответствии с различными признаками (возрастным, гендерным, сословным, образовательным) как большие группы людей, так и актуализировать концепты, способствующие идентификации малых групп носителей определенной субкультуры (от объединений по интересам до семьи).

Классификация концептов, предложенная Г.Г. Слышкиным, определяется аксиологическим критерием: исследователь выделяет «*индивидуальные, микрогрупповые, макрогрупповые, национальные* (на современном этапе исторического развития национальное преобладает над этническим), *цивилизационные, общечеловеческие* концепты» [Слышкин, 2000: 15]. Кроме того, данная классификация позволяет противопоставить индивидуальные и коллективные концепты по степени оригинальности проявления их компонентов: «Индивидуальные концепты богаче и разнообразнее, чем любые коллективные, от микрогрупповых до общечеловеческих, поскольку коллективное сознание и коллективный опыт есть не что иное, как условная производная от сознаний и опыта отдельных индивидов, входящих в коллектив. Производная эта образуется путем редукции всего уникального в персональном опыте и суммирования совпадений. Концептосферы отдельных индивидов могут включать в себя большое количество оригинальных элементов, неразделяемых в данном социуме» [Слышкин, 2000: 16].

Основание классификации концептов, предложенной В.И. Карасиком, составляет содержательный критерий: «содержательно все концепты можно противопоставить как *параметрические и непараметрические* ментальные образования. К первым относятся те концепты, которые выступают в качестве классифицирующих категорий для сопоставления реальных характеристик объектов: пространство, время, количество, качество и др. Ко вторым относятся концепты, имеющие предметное содержание» [Карасик, 2005: 97].

Недостаточность вербализации концепта обусловлена его объемом, т.к. невозможна фиксация всех языковых средств его выражения. В этой связи

нельзя не согласиться с В.И. Карасиком: «Мы говорим о прямой языковой проекции и о наличии имени концепта в том случае, если концептуализируемая область осмыслена в языковом сознании и получает однословное обозначение» [Карасик, 2004: 148].

Концепт приобретает особую роль в парадигме когнитивной лингвистики, которая изучает этот феномен в соответствии с тремя основными направлениями: как единицу знания, как универсальную единицу мышления, как единицу культурной информации. При этом теория концепта пока не может предложить однозначного решения проблемы корреляций языковых единиц и собственно концептов.

Концепт, понимаемый как когнитивный феномен, - отправная точка для суждения о нем как о «кванте» структурированного знания, единице оформленного знания. Концептуальные единицы сопоставляются в этом ракурсе с позиций выявления в них интегральных и дифференциальных характеристик, а под когницией понимают «не только целенаправленное, теоретическое познание, но и простое, обыденное (не всегда осознанное) постижение мира в каждодневной жизни человека, приобретение самого простого – телесного, чувственно-наглядного, сенсорно-моторного – опыта в повседневном взаимодействии человека с окружающим миром» [Болдырев, 2002: 9]. В этом случае представление и понятие трактуются как компоненты чувственно-наглядного и логического мышления.

Как универсальная единица мышления и познания концепт изучается на основании постулатов, выдвинутых Н.И. Жинкиным. Когнитивная деятельность человека традиционно рассматривается как совокупность и взаимодействие форм отражения – наглядно-образного и логического мышления, при этом наглядно-образное мышление опирается на образный субстрат, а логическое – на языковую. Этому пониманию когнитивной деятельности у Н.И. Жинкина противопоставлена идея единства наглядно-образной и логической форм в процессе познания при определенной степени соответствий их функций: например, мышление «про себя» (внутренняя речь)

определяется, прежде всего, ведущим средством кодирования – чувственным образом, который также рассматривается ученым в качестве знаковой экспликации логического содержания мысли, посредством речедвигательного кода превращающейся в языковые единицы [Жинкин, 1998: 158-160]. Также исследователь указывает, что «у человека <...> изображение входит в самый состав его мышления» [Там же: 160]. Чувственно-образная субстанция, изучаемый в качестве семиотического компонента когниции, рассматривается, по Н.И. Жинкину, как универсальный предметный код.

Когнитивная наука изучает концепт как монокомпонентную / бикомпонентную ментальную структуру, в состав которой входят компоненты разного порядка: логический (абстрактный, рациональный, информативный) и наглядно-образный (перцептивный); семиозис первого происходит благодаря второму, концепт в целом получает означивание с его помощью. Поэтому концептуальные единицы имеют бифункциональную направленность. Так, концепция, предложенная В.И. Карасиком, основана на представлении конкретно-чувственного образа в его перцептивно-познавательной функции в составе концепта. Как лингвокультурологический феномен, концепт изучается с позиций его структурной специфики, что позволяет исследователю рассматривать ценностный, понятийный и образный компоненты концепта в единстве и взаимодействии на различных уровнях, при этом вербализован понятийный компонент [Карасик, 2004: 109, 116].

В этой связи приходится, однако, признать универсальной основой мыслительно-познавательной деятельности представление логического элемента посредством чувственного образа. Очевидно, мышление образно, и логическое содержание концептуальных структур может замещаться в нем образами: «Мышление осуществляется без обязательного обращения к языку. Инструментом мышления выступает универсальный предметный код» [Попова, Стернин, 2001: 39], а «предметные чувственные образы» [Там же: 40] являются его единицами. Поэтому правомерно утверждение о том, что «в

мыслительном процессе человек оперирует образами, которые несут и «прикрепленные» к ним рациональные знания» [Там же: 40].

Экспликация национальной концептосферы представляет с таких позиций область знаний, которая составлена из концептов как ее единиц [Попова, 2010: 35], это «упорядоченная совокупность концептов народа, информационная база мышления» [Там же: 19]. Само существование концептосферы невербально, не зависит от «языковых средств ее объективации» [Попова, Стернин, 2001: 36]. В этой связи концепт изучается в качестве логического феномена, возникающего и функционирующего на основе наглядно-образного субстрата в пространстве национальной концептосферы (т.е. вне непосредственного осуществления когнитивной деятельности языковой личности).

Когнитивная лингвистика обращается также к идее представления с помощью перцептивного образа более широкого пространства бытия, ничем принципиально не ограниченного: «для формирования концептов и их существования язык сам по себе не требуется. Он нужен для обмена концептами (мыслями) и их обсуждения в процессе общения. Для этого необходимо концепты вербализовать, т.е. выразить языковыми средствами, назвать» [Болдырев, 2002: 28].

В языке как средстве коммуникации концепты взаимодействуют: «Мышление невербально. Язык существует не для осуществления мышления, а для выражения, сообщения и обсуждения результатов мыслительного процесса человека» [Попова, Стернин, 2001: 41]. Это позволяет постулировать такую вербализацию, которая свойственна только коммуникативно релевантным структурам, а «наличие или отсутствие вербализации концепта не влияет на реальность его существования» [Там же: 20]. Итак, самодостаточность бикомпонентного / монокомпонентного концепта обусловлена его независимостью от языка: язык является механизмом знаковой объективации концептуально-логического содержания (реализация когнитивной функции), что относительно конкретно-чувственного образа

вторично, избирательно, по отношению к национальной концептосфере языковые средства выступают как внешние, они взаимодействуют с концептуальными структурами только в конкретной коммуникативной ситуации.

Третий, культурологический подход к рассмотрению концепта основан на том, что логическая информация, транслируемая концептуально-языковыми единицами, взаимодействует определенным образом с лингвокультурным контекстом. Поэтому так важно выявить культурно маркированные концепты в составе различных этноконцептосфер; кроме того, возможно сопоставление репрезентации отдельных фрагментов действительности в разных культурах в условиях воздействия этнокультурных факторов, и с таких позиций плодотворно изучается вербализация концептов. Особое значение в координатах культурологического подхода приобретает выявление и описание художественных концептов как авторского воплощения универсальных, этнокультурных и индивидуальных смыслов (см. подробнее об этом п. 1.3).

С позиций когнитивной лингвистики концепт трактуется как единица «ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996: 90], при этом языковая «привязка» свойственна только части концептов, другая часть в психике репрезентирована посредством особых ментальных структур — образов, картинок, схем и т.п. [Там же]. Концепт — это «посредник» между словами и действительностью, однако слова — не единственный источник его возникновения: в концепте «сталкивается» значение слова с личным и национальным опытом человека.

Объекты мира могут стать объектами культуры, если представления о них структурированы этноязыковым мышлением в виде определенных

«квантов» знания, *концептов*. Представляется, что только равновесное сочетание различных аспектов обозначенных подходов способно дать ощутимый научный результат в плане изучения и параметризации художественных концептов, т.к. при исследовании концепта «лингвокогнитивный подход – это направление от индивидуального сознания к культуре, а лингвокультурный – направление от культуры к индивидуальному сознанию» [Карасик, 2004: 139].

Когнитивная природа концепта обуславливает необходимость осмысления коррелятивных связей концепта, слова и понятия:

1) язык располагает словом, которое выступает основным, но не единственным способом актуализации концепта;

2) слово, имеющееся в языке, лишь частично соответствует концепту: концептуализация предметных и понятийных сущностей происходит сравнительно легко, тогда как эмоционально-оценочные ментальные образования могут не иметь четких границ;

3) может отсутствовать однословная репрезентация для конкретного концепта;

4) за словесной оболочкой может отсутствовать концепт.

Концепт шире понятия и значения слова: языковая единица, репрезентирующая имя концепта, способна отразить его в более или менее общей форме, но не может полностью соответствовать семантическому наполнению этого когнитивного феномена. Любые языковые средства, представляющие так или иначе концепт, только отчасти передают его семантику, поскольку весь объем концепта невозможно выразить посредством единственной лексемы или лексического сочетания в той же мере, как и нельзя оформить окончательный список всех языковых средств, репрезентирующих концепт в данной лингвокультуре. Таким образом, концепт не может быть полностью вербализован, т.к. он является результатом индивидуального познания мира.

В.А. Маслова трактует концепт как лингвокультурный феномен: «это семантические образование, отмеченное лингвокультурной спецификой и тем или иным образом характеризующие носителей определенной этнокультуры. Концепт, отражая этническое мировидение, маркирует этническую языковую картину мира и является кирпичиком для строительства «дома бытия» (по М.Хайдеггеру). Но в то же время – это некий квант знания, отражающий содержание всей человеческой деятельности. Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного, значения слова с личным и «народным» опытом человека (по Д.С. Лихачеву). Он окружен эмоциональным, экспрессивным, оценочным ореолом. Следовательно, концепт многомерен, в нем можно выделить как рациональное, так и эмоциональное, как абстрактное, так и конкретное, как универсальное, так и этническое, как общенациональное, так и индивидуально-личностное» [Маслова, 2004: 35].

Языковое сознание представителя конкретного лингвокультурного сообщества имеет определенные признаки. Так, оно включает особую информацию культурного свойства, в том числе, социально-психологические установки и стереотипы, которые свойственны данной культуре. Разумеется, межкультурная коммуникация закономерно связана с проблематикой языкового сознания. Межкультурное общение, по мнению Г. Малецки, строится на основе бинарной оппозиции «норма – аномалия», в рамках которой автохтонная культура выступает само собой разумеющимся, в чем-то превосходящим культуры иных этносов, тогда как другая культура осознается как «отклонение от нормы» [Maletzke, 1996: 226]. Другими словами, семиосфера конкретной лингвокультуры формируется посредством различных кодов, специфических по отношению к аналогичным в координатах другой национальной культуры [Гудков, 2003: 51-54].

Очевидно, что языки концептуализируют действительность разными способами, поэтому языковая картина мира не мыслится вне понятий этнос, культура, национальный характер. Каждый этнос характеризуется

определенным набором устойчивых свойств, которые ей приписываются: например, для русского этноса это широта души, добродушие и гостеприимство, для англичан – консерватизм, для немцев – пунктуальность. Эти устойчивые, типические свойства представляют собой психологические стереотипы, которые закономерно получают определенную вербализацию. Такие стереотипы – результат развития человечества, укорененный в сознании индивида и лингвокультурного коллектива; стереотипы видоизменяют реальность, влияя на самосознание и общественное сознание в целом. Когнитивная лингвистика трактует стереотип как ментальный феномен, обнаруживающий определенные корреляции с компонентами наивной картиной мира.

Являясь составной частью ментально-лингвального комплекса, стереотип определяет национально специфические представления коммуникантов. Стереотипы полифоничны в том смысле, что они не могут функционировать как единичные феномены, это всегда некий собирательный образ. В этом смысле стереотип можно трактовать как универсальную поведенческую модель со строго обусловленным выбором тактик. Итак, действие определенных культурно детерминированы представлений объясняется тем, что за языковыми единицами всегда стоят стереотипы и ассоциации.

Языковое сознание представителя конкретного этноса формируется, в том числе, и на основе культурных стереотипов, которые приобретаются индивидом в процессе его социализации. Такие культурные стереотипы обуславливаются традициями, обычаями, мифологическим сознанием этноса и реализуют важные когнитивные функции – прежде всего, схематизируют и упрощают информацию об окружающей действительности. Языковое сознание содержит стереотипы в качестве устойчивых представлений о моральных, умственных, физических качествах, которые присущи представителям различных этнических общностей. Языковая картина мира формируется из стереотипов этнического сознания, характерных для

конкретного языка, благодаря которому стереотипы транслируют культуру, сложившуюся на протяжении многих веков.

Кроме того, важными стереотипами ученые считают также гендерные стереотипы, среди которых обычно выделяют несколько групп. В.А. Ефремов приводит перечень этих групп с иллюстрациями с целью акцентирования их гетерогенной (социальной, психологической и языковой) природы:

- стереотипы маскулинности / фемининности, реализующие нормативные, закрепленные в языковой картине мира представления о соматических, психических, поведенческих свойствах (*все блондинки глупы; все мужжики бабники; седина в бороду – бес в ребро* и др.);
- стереотипы, которые характеризуют распределение ролей в семье (*муж – глава семьи; муж да жена – одна сатана* и т.д.);
- стереотипы, раскрывающие особенности разделения труда по гендерному признаку (*не женское это дело; работа для настоящего мужжика* и т.п.) [См.: Ефремов, 2010: 57].

Как отмечалось в п. 1.1, лингвистика приходит к необходимости изучения языковой личности в процессе рассмотрения феномена человека в языке, при этом такая личность рассматривается динамически и статически как индивидуальное или типизируемое образование [Караулов, 1987; Нерознак, 1996; Сиротина, 2003]. Языковая личность может быть типизирована с позиций различных научных парадигм (психологии, социологии, лингвистики, культурологи). Так, описание языковой личности с позиций лингвокультурологии, опираясь на результаты других наук в данной области, позволяет рассмотреть феномен лингвокультурного типажа, основу которого составляет обобщенное представление о человеке как носителе объективных социально значимых этно- и социоспецифических характеристик поведения. Другими словами, под лингвокультурным типажом, вслед за В.И. Карасиком, понимается узнаваемый образ «представителей определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того или иного общества» [Карасик, Дмитриева, 2005: 8].

Являясь абстрактным ментальным образованием, лингвокультурный типаж рассматривается как разновидность концепта, т.к. в нем «мы акцентируем внимание, во-первых, на культурно-диагностической значимости типизируемой личности для понимания соответствующей культуры, и, во-вторых, на изучении этой личности с позиций лингвистики (с учетом обозначения, выражения и описания соответствующего концепта, воплощенного в языке)» [Карасик, Дмитриева, 2005: 22]. Таким образом, лингвокультурный типаж выступает как концепт типизируемой личности. Мы согласны с В.И. Карасиком в том, что лингвокультурный типаж – это личность, подвергаемая типизации; представитель определенной этносоциальной группы, которого можно распознать «по специфическим характеристикам вербального и невербального поведения и выводимой ценностной ориентации» [Карасик, 2004: 310].

О.А. Дмитриева предлагает рассматривать лингвокультурные типажи в комплексе следующих признаков:

- а) широкая узнаваемость и ассоциативность,
- б) рекуррентность,
- в) хрестоматийность,
- г) знаковость (символичность),
- д) яркость,
- е) типичность,
- ж) прецедентность [Дмитриева, 2007].

Весьма ценными являются наблюдения Е.М. Дубровской, которая сопоставляет лингвокультурный типаж и стереотип: так, исследователь указывает, что лингвокультурный типаж является обобщением «и в этом плане включает стереотипные представления о типизируемой личности, с которой говорящий себя осознанно или неосознанно ассоциирует. В число стереотипных характеристик типажа входят и ценности, в соответствии с которыми типаж строит свое поведение, а ценности, как известно, представляют собой самые глубинные характеристики культуры. В отличие от

стереотипа, лингвокультурный типаж привязан к реально существующей или существовавшей личности либо к фикциональной личности (термин Г.Г. Слышкина) как концепту» [Дубровская, 2017: 22].

Цель и задачи настоящего исследования определяют особую значимость проблематики соотношений концепта и образа, что, в свою очередь, определяется актуальностью проблемной сферы, связанной с выяснением вербальности / невербальности сознания и мышления. Невербальный характер сознания убедительно доказано на основании результатов эмпирических исследований [Стернин, Розенфильд, 2008: 170], а концепт рассматривается как конструкт, в котором выделяют образный и рациональный слои, существующие в нерасторжимом единстве. Первичен именно образный слой, что доказывает изучение фило- и онтогенеза [См.: Там же: 182], а рефлексивный формируется на основе образного. Концепт структурно объединяет рефлексивные и образные компоненты и является функциональной единицей мышления [Там же: 170]. Ядро концепта образуют образные компоненты, на которые «накладываются» рефлексивные; основу последних составляет сам опыт (социальный, перцептивный, эмпирический, деятельностный) и результаты его рефлексивного обобщения. Образные компоненты концепта подвергаются изменениям и дополнениям в процессе жизни и деятельности личности [См.: Там же: 183]. Фиксация образов и рефлексивных компонентов в разных участках нейронных сетей мозга не препятствует их согласованности в мыслительном процессе: «В процессе концептуального мышления могут участвовать и актуализироваться как образы, так и рефлексивное содержание концептов в разном их сочетании в зависимости от ситуации и цели» [Там же: 185]. И.А. Стернин и М.Я.Розенфильд выдвигают плодотворную идею о кодировании посредством образа (чувственного компонента концепта) рациональной (рефлексивной) информации, которая содержится в концепте; именно процесс кодирования обеспечивает его функционирование как когнитивной единицы: мыслительная деятельность человека осуществляется как оперирование

образами, к которым «прикреплены» рациональные знания [См.: Стернин, Розенфильд, 2008: 170].

Неоднородное содержание концепта, тем не менее, не отменяет наличия у него структуры. Например, Ю.С. Степанов различает в концепте следующие «сущности»: общеизвестная сущность, сущность, которая известна отдельным носителям языка, исторический или этимологический компонент [См.: Степанов, 2001]. По В.И. Карасику, структура концепта включает образно-перцептивный, понятийный (информационно-фактуальный) и ценностный (оценка и поведенческие нормы) компоненты [Карасик, 2004: 118]. Для развития нашей исследовательской концепции важна концепция З.Д. Поповой и И.А. Стернина, которые различают в структуре концепта три базовых элемента – образ, информационное содержание и интерпретационное поле [Попова, Стернин, 2004: 45]. Образ – это базовый слой концепта, обладающий наглядностью (представление в виде «картинки»), оценочностью, а также конкретностью, тогда как в целом концепт абстрактен.

Значимые признаки концепта и образа выявляются на основании их корреляций: например, образный компонент есть и в когнитивных, и в лингвокультурных концептах, но такой компонент функционирует на разных основаниях. З.Д. Попова и И.А. Стернин отмечают, что когнитивный концепт формируется из:

а) «непосредственного чувственного опыта (данных органов чувств, получаемых в процесс восприятия мира);

б) предметной деятельности человека;

в) мыслительных операций с уже существующими в сознании концептами;

г) языкового общения (концепт может быть сообщен, разъяснен в языковой форме в процессе коммуникации);

д) сознательного познания языковых единиц» [Попова, Стернин, 2004: 40].

По Н.И. Жинкину, сознание кодирует концепты в идеальной форме с помощью единиц универсального предметного кода [См.: Жинкин, 1998], которые рассматриваются как индивидуальные чувственные образы, формируемые на основе личного опыта. Значит, концепт возникает как образ, но, проходя ступени абстрагирования, постепенно трансформируется из чувственного образа в собственно мыслительный.

Несомненно, лингвокультурный концепт обнаруживает сложные коррелятивные отношения с концептом как родовым понятием, а также с лингвокультурным типажом, художественным образом и прочими феноменами, значимыми в парадигме когнитивной лингвистики и лингвокультурологии. Ю.С. Степанов рассматривает концепт как лингвокультурный феномен: «это «как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. Концепт — это то, посредством чего человек — рядовой, обычный человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. Концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений» [Степанов, 2001: 40-41]. Это позволяет говорить о концепте как одном из определяющих компонентов культуры, который несет на себе ее «оттиск».

Многоуровневое рассмотрение определенной лингвокультуры в ее различных проявлениях закономерно вовлекает в сферу исследовательского интереса понятия прецедентности и прецедентного текста. Термин «прецедентный текст» был введен в научный оборот Ю.Н. Карауловым, который предлагает трактовку этого понятия как значимого «для той или иной личности в познавательном или эмоциональном отношениях», имеющего «сверхличностный характер» (хорошо известного «и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников») текста, обращение к которому «возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов, 1987: 216]. При этом необходимо помнить, что прецедентные тексты могут быть ценностно значимы (причем как позитивно,

так и негативно) в течение относительно короткого временного промежутка времени для сравнительно узкого круга лиц (семейной группы, студенческого коллектива и т.п.), а не только для целого лингвокультурного сообщества.

Индивидуальный концепт текста формируется в сознании представителя лингвокультурного сообщества в процессе восприятия, «свертывания» и хранения культурной информации; этот когнитивный феномен изучается как структурированная «совокупность минимизированных (в связи с ограниченностью ресурсов памяти и сознания) и личностно детерминированных представлений о тексте, включая связанные с ним коннотации» [Слышкин, Ефремова, 2004: 41]. Обязательным условием формирования концепта текста выступает ценностная значимость такого текста, признаваемая воспринимающим его. Текст может участвовать в формировании индивидуального концепта непосредственно или опосредованно. В этой связи Ю.Н. Карауловым было выделено три способа существования и функционирования прецедентных текстов в лингвокультурном сообществе: натуральный, вторичный и семиотический. Натуральный способ предполагает, что текст дойдет до адресата в первоизданном неизменном виде как прямой объект восприятия, понимания, переживания, рефлексии. Вторичный способ реализуется в трансформации текста в другой вид искусства либо иную стилистику, другой жанр, может стать объектом размышлений в критических и искусствоведческих статьях, рецензиях и исследованиях. Семиотический способ может быть реализован только применительно к прецедентному тексту: адресат получает возможность распознать такой текст посредством отсылки, намека, реминисценции, значимого признака, что позволяет включить в процесс коммуникации или весь текст, или его отдельные фрагменты в качестве целостной коммуникативной единицы [См. Караулов, 1987: 217]. Вторичный способ также может быть присущ прецедентному тексту, однако, такая прецедентность может быть создана искусственно. Натуральный способ функционирования присущ и прецедентному, и непрецедентному тексту.

Вторичный и семиотический способы свойственны концепту прецедентного текста в сознании языковой личности. В случае включения текста в аксиологическую систему конкретного лингвокультурного сообщества или группы, входящей в его состав, возможно образование коллективного концепта такого текста: само существование «коллективного концепта текста служит доказательством прецедентности текста для данной культуры» [Слышкин, Ефремова, 2004: 43], однако индивидуальный концепт все же отличается от коллективного бóльшим разнообразием.

На наш взгляд, прецедентность художественного текста реализуется, в том числе, и в том, что в нем представлен определенный уровень обобщения, манифестированный в персонажах. Интересной оказывается и корреляция персонаж – лингвокультурный типаж. Отметим, что лингвокультурный типаж может быть конкретизирован как персонаж, характеризуемый в художественном тексте, однако в этом случае он является результатом типизации, обобщения качеств исторических личностей, существующих в реальности, либо вымышленных персонажей. В исследовании художественного текста важны также термины *характер* и *тип*, сложно коррелирующие как с термином *персонаж*, так и с термином *лингвокультурный типаж*.

Характер (от греч. *character* – признак, отличительная черта) или тип (от греч. *typos* – отпечаток, оттиск) традиционно рассматривается как такое обобщение, которое заключено в персонаже, причем эти термины ранжируются по степени проявления признака: характер представляет собой совокупность таких общественно значимых черт, которые проявляются с достаточной полнотой и отчетливостью в поведении и умонастроении людей; тип выступает высшей степенью проявления характера.

Близость понятий *характер* и *тип* обуславливает частое их использование в качестве синонимов, однако тип все же представляет высшую степень художественного обобщения, общечеловеческого в характере. Исторический процесс формирования личности обуславливает

усиливающийся интерес художественной словесности к характерам и типам, которые становятся центральным объектом художественного познания. Концепция личности постепенно приобретает, начиная с эпохи классицизма, ведущее значение в философии, общественных науках, литературе. В связи с детальным раскрытием характера персонажа в эстетике утверждается взгляд на сюжет как на один из определяющих путей его раскрытия, а также основной стимул развития: «Характер человека может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности» [Лессинг, 2017: 157].

Автор наделяет своего персонажа определенным характером – односторонним или многосторонним, цельным или противоречивым, статичным или развивающимся, вызывающим уважение или презрение и т. д. В гуманитарной научной парадигме персонаж имеет различные критерии оценки как характер / тип и как художественный образ. Характеры и типы рассматриваются в координатах определенных этических идеалов, тогда как персонажи как художественные образы подлежат оценке с эстетических позиций, т.е. в плане яркого и полного воплощения в них творческой концепции автора.

### **1.3. Лингвопрагматический статус концепта «героиня» в художественном тексте**

Многоуровневые взаимосвязи лексических единиц и категорий культуры в последние два десятилетия представляют собой актуальный объект лингвистических исследований. Традиционно к таким категориям относят и лингвокультурные концепты, при этом их терминологический статус, соотношения с другими смежными понятиями описаны пока недостаточно.

Настоящая диссертационная работа базируется на представлении о концепте как фрагменте мира. Безусловно, такая трактовка концепта позволяет выявить его общенациональные признаки, которые

трансформируются и расширяются под воздействием личного опыта носителя и его индивидуального опыта. Поэтому концепт закономерно изучается как национальный образ, идея, символ, репрезентированные с помощью средств языка, но осложненные индивидуальными представлениями [См.: Пименова, 2004].

В когнитивную структуру концепта входит образность в качестве обязательного компонента, что обнаруживает связи этого феномена как с лингвокультурными, так и когнитивными категориями, например, с оценочно-ассоциативными представлениями, что, в свою очередь, вовлекает в концептуальное значение компоненты индивидуального знания как определенной конфигурации коллективного знания с позиций «его объема, содержания и интерпретации» [Болдырев, 2006: 6].

Очевидно, что лингвокультурные концепты и художественные концепты с тем же именем могут не совпадать в своем семантическом наполнении и в составе ценностных компонентов. Такое расхождение семантического и аксиологического содержания обуславливается, прежде всего, дискурсивным варьированием лингвокультурных концептов. Основной механизм такого различия – актуализация в художественном дискурсе признаков, не входящих в ядро лингвокультурного концепта, и / или индивидуально-авторская интерпретация оценочного компонента ядерных признаков.

Охарактеризованный в п.1.2 ракурс изучения концептов как единиц культуры и коллективного сознания этноса, позволяющий также трактовать их как индивидуально-авторские психические образования, непротиворечиво устанавливает корреляции художественного концепта и художественного образа. Сознание творческого субъекта оперирует как образами, так и концептами, что характеризует их как взаимодополняющие когнитивные структуры. Обоснование данного тезиса усиливается при привлечении гипотезы многоуровневого кодирования информации, выдвинутой Р. Солсо [Солсо, 1996]. Исследователь указывает, что образное кодирование

информации происходит на одном уровне, а концептуальное кодирование – на другом, вероятно, более глубинном. При таком допущении возможно рассматривать ментальный образ как стадию развертывания концепта.

В.Ф. Переверзев понимает образ как внерациональный, интуитивный феномен, имеющий органический характер. Образ противоположен идее и понятию как единицам логического мышления, что обусловлено его эмоциональностью, ведь практически невозможно выразить образ идей: «содержание художественных образов не укладывается в логические формы, не передается языком идей» [Переверзев, 1982: 444]. Сближение образа и концепта возможно с позиций выявления в структуре образа идеологического компонента, что свидетельствует о его определенной интеллектуализации. Отметим, что образ и концепт имеют радикальные отличия в плане зависимости визуальных по природе репрезентаций от контекста. Именно поэтому образ следует трактовать как синтетическую аналоговую репрезентацию, в то время как концепт – как аналитическую.

Необходимое для развития нашей исследовательской концепции понятие художественного концепта включает в себя как его понимание с позиций индивидуально-авторской картины мира (индивидуальная психическая структура), так и в координатах национальной эстетической традиции (элемент национальной картины мира). Концепт, понимаемый как индивидуально значимая психическая структура, представлен в работах лингвостилистического и коммуникативно-стилистического направлений [Болотнова, 2008; Тарасова, 2004]. О.В. Беспалова трактует художественный концепт как единицу творческого сознания, «которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [Беспалова, 2002: 6].

Особенности художественных концептов детерминированы спецификой литературы как вида искусства, кроме того, они подвержены влиянию процессов суггестии художественного текста и его восприятия.

С.А.Аскольдов отмечал, что изучение проблематики природы концептов усложняется при обращении исследователя к художественному тексту, т.к. слово и переживание, непосредственно связанное с ним, образуют тесное единство: «Слова в одном случае, не вызывая никакого познавательного «представления», понимаются и создают нечто, могущее быть объектом точной логической обработки. В другом случае слово, не вызывая никаких художественных «образов», создает художественное впечатление, имеющее своим результатом какие-то духовные обогащения» [Аскольдов, 1997: 275]. Когнитивистика именуется это «нечто» концептом; применительно к художественным текстам С.А. Аскольдов предлагает использовать термин «художественный концепт», четко отграничивая его от познавательного на основании наличия «чуждой логики и реальной прагматике художественной ассоциативности» [Там же: 276]. Художественные и познавательные концепты имеют целый ряд различий:

1. В противоположность познавательным концептам как общим сущностям художественные концепты, как правило, имеют индивидуальный характер.

2. Часто художественный концепт представляет собой синтез представлений и эмоций, причем иррационального в нем больше, чем в других видах концептов.

3. Потенциал познавательных концептов подчинен законам логики и требованиям реальности, тогда как художественные концепты обладают более широкими возможностями, которые, однако, и более «расплывчаты».

4. Познавательные концепты репрезентируют конкретные представления, соответствующие их логическому объему, в противоположность художественным, направленным на выражение потенциально возможных образов.

Новые концепты постоянно пополняют национальную концептосферу, обогащая ее смыслы, в особенности, благодаря художественным текстам и культурному опыту. Семиозис концептоферы языка во многом реализуется в

функционировании художественной словесности, которая творчески расширяет границы языковой картины мира, внося компоненты личностного мировосприятия в общенациональное. Художественные тексты изобилуют такими индивидуальными концептами (*хлестаковщина* Н.В. Гоголя, *Циннобер* Э.Т.А. Гофмана, *обломовщина* И.А. Гончарова, *шагреновая кожа* О. Бальзака). Появление устойчивых номинаций обусловлено ограниченными возможностями вербализации на национальном языке. И именно эти фиксированные наименования в ходе осмысления художественного текста оформляются со временем в художественные концепты.

Вошедшие в концептосферу русской лингвокультуры художественные концепты зачастую представлены уже в заглавиях художественных текстов: в этом случае имя концепта совпадает с именем произведения. Заглавие как «сильная» позиция текста направлено на акцентирование значимости данной лексемы – имени концепта в концептосфере художественного текста, что одновременно позволяет адекватно интерпретировать произведение как отдельный текст и как составную значимую часть творчества писателя. Таковы, например, следующие художественные концепты: *анчар* А.С. Пушкина, *Демон* М.Ю. Лермонтова, *крыжовник* А.П. Чехова, *На дне* М. Горького, *Обломов* И.А. Гончарова. Анна В. Кузнецова подчеркивает, что «литература как художественно-социальное явление существует на границе двух миров – действительного и воображаемого. Всякое произведение в той или иной степени является специфическим суждением о жизни, воплощенным при помощи выразительных средств, «образом» самой действительности, пропущенной сквозь призму авторского восприятия» [Кузнецова, 2003: 35], поэтому моделирование художественной концептосферы на основании анализа художественных концептов закономерно обращает исследователя и к специфике использования общеязыковых единиц конкретной личностью, и к проблеме коммуникативного репертуара языковой личности.

И.А. Тарасова предлагает определение художественного концепта, трактуя его как единицу *индивидуального* сознания, «авторской

концептосферы, вербализованной в едином тексте творчества писателя (что не исключает возможности эволюции концептуального содержания от одного периода творчества к другому)» [Тарасова, 2003: 77]. Л.В. Миллер предлагает изучать художественные концепты как «специфические когнитивные структуры («идеальные смысловые конгломераты»), представленные в той или иной форме в индивидуальном сознании и коллективном бессознательном». Такой ракурс исследования акцентирует внимание на диалектике *узуального* и *индивидуального*: художественный концепт – «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве интенциональной составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества», <...> универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [Миллер, 2000: 41-42]. Н.В. Фоминых также акцентирует внимание на диалектике *узуального* и *индивидуального* в концепте: «литературные тексты конкретного автора, взятые в совокупности, позволяют дать определённые выводы о концептосфере того народа, представителем которого выступает автор, чьи тексты являются материалом исследования» [Фоминых, 2001: 177]. Н.С. Болотнова отмечает ассоциативную природу художественного концепта, который характеризуется эстетической сущностью и образными средствами выражения, выбор которых определяется авторским замыслом [Болотнова, 2005: 18].

Нам близко понимание художественного концепта О.Ю. Шишкиной, которая рассматривает его как ментально-языковую единицу, имеющую имя, она «изначально формируется в сознании поэта / писателя и репрезентируется в художественном произведении (или совокупности произведений) с помощью языковых средств и стилистических приемов. Художественный концепт реконструируется исследователем, вмещая в себя как

общекультурный, так и индивидуально-авторский пласты» [Шишкина, 2003: 11].

Репрезентация художественных концептов представляет собой взаимодействие узуальных и индивидуально-авторских средств. Н.С.Болотнова предлагает отнести к узуальным средствам репрезентации художественных концептов различные «беллетризмы» в широком смысле этого слова, включая известные тропы и фигуры, а также весь набор традиционных стилистических приемов, который имеется в эстетической практике отдельного художника, течения, направления, литературной эпохи [Болотнова, 2005: 19]. Исследователь рассматривает в качестве индивидуально-авторских средств оригинальные «регулятивные средства, репрезентирующие концепты, и свойственные автору закономерности словесно-художественного структурирования текста: эстетически обусловленная образная трансформация лексических единиц; оригинальные новообразования разных типов; необычная текстовая парадигматика и синтагматика и т.д.» [Болотнова, 2005: 19].

Выбор средств репрезентации художественных концептов зависит от того, к какому типу такой концепт может быть отнесен. Подчеркнем в этой связи, что единая классификация художественных концептов пока не выработана, в основание существующих типологий положены различные критерии:

- эстетическая значимость (*концепты-локативы, формируемые в пределах высказывания на основе словосочетания, и идейно значимые, ключевые концепты*);
- степень оригинальности (*узуальные (типовые) и индивидуально-авторские художественные концепты*);
- структура (*отдельные художественные концепты, концептуальные пары – оппозиции; концептуальные структуры и гиперконцепты, являющиеся результатом обобщения иерархически организованных концептуальных структур*);

- средства выражения (*словные, сверхсловные и текстовые концепты*).

Концептуальный анализ должен учитывать наличие в художественном тексте эксплицитной и имплицитной информации, авторской субъективности, экспрессивности и эмоциональности. Авторская позиция может быть вынесена в подтекст, в соответствии с авторским замыслом, это те скрытые смыслы, которые могут быть декодированы только в процессе активной рецептивно-интерпретативной деятельности читателя.

Л.Г. Бабенко подчеркивает, что концептуальный анализ включает обнаружение и интерпретацию базовых концептов (или концепта) литературного произведения. Художественный концепт синтагматичен, он имеет внутритекстовый характер, а формирование концептуального пространства текста происходит на высоком уровне абстракции – его составляет сближение, слияние общих признаков концептов, которые представлены посредством лексем, лексических сочетаний и целостных высказываний, принадлежащих к одной семантической сфере, что и обеспечивает цельность текстовой концептосферы. Ядро авторской картины мира составляет ключевой концепт, который репрезентирован повторяющимися словами (т.н. «ключевыми») либо лексическими доминантами. Интерпретация концептов и концептосферы в целом становится возможным на основе сопоставления существенных семантических признаков близких по смыслу слов, принадлежащих к одной тематической группе [Бабенко, 2004: 101-108]. Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев и Ю.В. Казарин предлагают методику концептуального анализа, которая строится как ряд последовательных действий, включающий «выявление набора ключевых слов текста; описание обозначаемого ими концептуального пространства; определение базового концепта (концептов) описанного концептуального пространства» [Бабенко, Васильев, Казарин, 2000: 83], т.к. «изучение концептосферы текста (или совокупности текстов одного автора) предусматривает обобщение всех контекстов, в которых употребляются

ключевые слова – носители концептуального смысла, с целью выявления характерных свойств концепта» [Там же: 85]. Когнитивно-пропозициональные структуры, как отмечают авторы, необходимо учитывать при проведении концептуального анализа, поскольку пропозиция – «особая структура представления знаний» [Там же], формирование которой происходит на основе различных совокупностей однородных элементов, позволяющих интерпретировать концепты, - «предикатных слов» (глаголов, наречий, прилагательных и пр.).

Комплексный концептуальный анализ, применяемый в настоящем исследовании, является синтезом результативных методик лингвокогнитивного и лингвокультурологического направлений в изучении концепта. В основу реконструкции художественного концепта положены следующие постулаты:

1) Концепт обуславливает возможно более адекватное восприятие смысла художественного текста и заложенной в нем эмоционально-оценочной информации, что обеспечено эстетико-смысловым кодом, лингвокультурно обусловленным и содержащимся в концепте. Поэтому декодирование смыслов происходит на основе анализа ассоциативного и коннотативного компонентов концепта.

2) Способы репрезентации этноспецифического и универсального концепта в художественном тексте обуславливают специфику его индивидуально-авторской концептосферы.

Как мы уже отмечали, художественный концепт может быть рассмотрен как частный случай реализации лингвокультурного концепта. Мы согласны с Л.В. Миллер, которая трактует концепт как «ментальное образование, принадлежащее «не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества» [Миллер, 2000: 42], как репрезентант «универсального художественного опыта, зафиксированного в культурной памяти и способного выступать в качестве строительного материала при

формировании новых художественных смыслов» [Там же]. Типология, предложенная исследователем, включает концепты чувств, детерминированные этнокультурно лишь отчасти (*тоска, вера*); концепты, которые определены системой общественных отношений и социальных норм (*дом, семья*); ценностные и художественно-эмотивные концепты, интерпретации концептов, которые этнокультурно детерминированы (*лишний человек, тургеневская девушка*).

Новая эстетическая информация накапливается в художественном тексте и транслируется с его помощью. Художественный текст имеет внутреннюю (система художественных образов) и внешнюю (особенности художественной речи) форму, значительное место в нем всегда отводится подтексту. Художественный образ в научной парадигме литературоведения предстает не только как способ оценки (авторской / персонажной или их синтеза) реальной действительности как некоего объекта, но и как реальность, которая преобразована в авторском сознании и авторской системе ценностей. Внешний предметный план позволяет передать внутренний образный, что позволяет сделать художественный текст многоплановым.

Образность и художественный образ как ее единица представляют собой основные признаки художественного текста. Специфика образности изучается лингвистикой на основе категории внутренней формы, понимаемой В. фон Гумбольдтом как способ передачи мироощущения, миропонимания конкретной нации [См.: Гумбольдт, 1985]. Развивая гумбольдтианскую теорию, А. Потебня различает внешнюю (членораздельный звук) и внутреннюю форму слова (содержание, объективируемое посредством звука), под которой к тому же понимает «отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль. Этим только можно объяснить, почему в одном и том же языке может быть много слов для обозначения одного и того же предмета, и наоборот, одно слово совершенно согласно с требованиями языка может обозначать предметы разнородные» [Потебня, 1976: 114].

Изучение образности осуществляется в двух направлениях: образность единиц языка и образность, представленная на разных уровнях текстов с учетом их различных типов. Всесторонняя реализация образно-ассоциативных свойств речи представляет собой основной конститутивный признак художественного текста, обуславливающий особое положение образа в нем. В художественном тексте образ – конечная цель творчества, а «в нехудожественном тексте словесная образность принципиально не необходима и при наличии является лишь средством передачи (объяснения) информации. В художественном тексте средства образности подчинены эстетическому идеалу художника (художественная литература – вид искусства); второстепенная роль словесного образа в нехудожественной литературе (например, научно-популярной) освобождает автора от такой подчиненности: он озабочен другим – с помощью образа (сравнения, метафоры) передать информационную сущность понятия, явления [Валгина, 2003: 115]. Любое явление, исследуемое наукой, закономерно подвергается типологизации, и художественный образ – не исключение. Художественные образы обычно классифицируют в соответствии их моделирования по принципу метонимии (признак / часть вместо целого) либо по принципу метафоры (сопоставление различных объектов на основе сходства и / или многоуровневых ассоциаций). Идеино-смысловой уровень художественного текста обнаруживает поэтому два вида эстетического обобщения: метонимии соответствует тип, метафоре – символ.

Исследования в этой проблемной сфере сложны хотя бы по причине сложных соотношений художественного концепта и художественного образа. Современная лингвистика располагает тремя основными подходами к изучению художественного образа и художественного концепта в их коррелятивных связях [Бабарыкина, 2010: 39]:

1) художественный концепт и художественный образ имеют единую природу, что зачастую диктует употребление терминов в качестве синонимов, поэтому постулируется возможность представления универсальных и

индивидуальных представлений с помощью художественного концепта, что «сближает его с художественным образом, заключающим в себе обобщающие и конкретно-чувственные моменты» [Зусман, 2003: URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html>].

2) художественный образ отличается от художественного концепта: «художественный концепт – это не образ, но он тяготеет к потенциальным образам. Именно потенциальность становится основной ценностью художественных концептов и определяет отношения между словообразом и художественным концептом» [Туктангулова, 2007: 44]. Опираясь на онтологию художественного сознания, И.А. Тарасова отмечает противоположность художественного концепта и образа, что обуславливается «различием двух типов мышления – образного и логического, или, говоря языком современной когнитологии, различием двух типов ментальных репрезентаций – образных и пропозициональных, картино-подобных и языко-подобных» [Тарасова, 2009: URL: <http://acta-linguistica-etpoetica.blogspot.ru/2009/10/blog-post.html>]. Различение художественного образа и художественного концепта исследователь проводит по признаку «мироформирующей способности» [Там же], которая позволяет образу продуцировать содержание и форму;

3) художественный образ трактуется как один из способов реализации художественного концепта [Григорьева, 2006: 81; Лошаков, 2007: 83-84] по причине включения в структуру художественного концепта как образных представлений, так и различных аспектов «специального знания, связанного с литературно-критическим, литературоведческим аспектом осмысления текстов» [Лошаков, 2007: 83-84].

Изучение художественного концепта «героиня» как когнитивного и лингвокультурного феномена, на наш взгляд, становится в наибольшей степени доказательным при применении последнего подхода, т.к. такой ракурс рассмотрения художественного концепта и художественного образа позволяет

выявить гиперо-гипонимические отношения между ними: концепт, способный сформировать образ, выступает в качестве гиперонима.

Изучение концепта «героиня» должно проводиться при учете наличия нескольких значений данного термина. Практически все толковые словари дают отсылку к термину «герой», определяя термин «героиня» как существительное женского рода к *герою*. Например: «1. Человек, совершающий подвиги, необычный по своей храбрости, доблести, самоотверженности. 2. Главное действующее лицо литературного произведения. 3. Человек, воплощающий в себе черты эпохи, среды. 4. Тот, кто привлек к себе внимание (чаще о том, кто вызывает восхищение, подражание, удивление)» [СОШ, 1999: 125].

Рассмотрим возможные репрезентации концепта «героиня» в художественном дискурсе при привлечении данных русской лингвокультуры. Концепт «героиня» включает в себя как специфические аксиологические составляющие, так и отсылки к отдельным художественным образам, представленным и развитым в текстах русской классической литературы. Ядро концепта составляют качества женского характера, которые к началу XIX в. оформляются как идеал русской женщины. Такой комплекс признаков отражен в образах, представленных в русской литературе этого и последующих периодов, однако он подвержен определенным изменениям под воздействием как социокультурных факторов, так и индивидуального понимания конкретными авторами роли и места женщины в обществе, её функций и отношений с мужчиной в разных сферах.

Основные черты женского образа мыслятся писателями XIX в. в координатах самоотверженности и покорности, что обуславливает также непротиворечивое включение в ядро концепта доброты, нежности и верности. Концепт «героиня» расширяется за счет формирования поведенческого канона женщины в семье: героиня в русской литературе этого периода полностью растворяется в судьбе мужа / жениха, погружена в быт и заботу о семье (Фенечка в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети», Кити и Долли в романе

Л.Н.Толстого «Анна Каренина»). Исключительно положительные качества героинь в комплексе представляют «невыносимое совершенство» [Барабан, URL: <http://www.rl-critic.ru/new/femin.html>], а сами героини практически лишены жизнеподобия, поэтому можно говорить об определенной доле идеализации в структурировании концепта «героиня». Такое «идеальное» ядро, однако, дает совершенно неожиданные результаты, когда мы обращаемся к периферии концепта.

Социокультурные факторы оказывают определяющее воздействие на формирование поля концепта, поэтому можно говорить о расширении периферии за счет аксиологических признаков, обусловленных возрастающей самостоятельностью женщины. Героиня всё меньше зависит от мужа и семьи, а русская литература, в свою очередь, отражает обесценивание ценностей семьи и брака, изменяя аксиологические ориентации женских характеров и типов.

В.Г. Белинским в статьях о творчестве А.С. Пушкина предложена классификация женских образов, которые критик разделяет на «активных» и «пассивных». Впоследствии И.А. Гончаров поддерживает эту типологию: «Один – безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой – с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности. <...> Это два господствующие характера, на которые в основных чертах, с разными оттенками, более или менее делятся почти все женщины» [Гончаров, 1955: 78]. Ю.М. Лотман указывает, что завершение развития романтизма отмечено появлением трех типов героинь русской литературы: девушка-ангел, демоническая женщина и собственно героиня, чей героизм противопоставлен мужской слабости [Лотман, 1994]. Для литературы 1830-60-х гг. типология была предложена А. Белецким: он выделяет идеальную героиню и «высшую» женщину «жоржсандовского склада», при этом в 40-е годы и позднее второй тип часто иронически оценивается автором и, как следствие, читателем [См.: Белецкий, 1923; также: Лотман, 1994].

Периферия концепта «героиня» расширяется за счет признаков, которые относимы, в соответствии с типологией Е. Весельницкой, к типам хозяйки, воина, приза, музы [Весельницкая, 2008]. Хозяйка все свои силы и творческий потенциал направляет на обустройство дома, быта и благополучие семьи; профессия, активная деятельность в целом становится средоточием усилий женщины-воина; максимальная женственность, все достоинства, поданные наиболее выигрышно, - цель и средства женщины-приза; женщина-муза выступает вдохновительницей творчества, любой профессиональной деятельности мужчины. Таким образом, основной критерий классификации, предложенной Е. Весельницкой, – способ социализации женщины, ее взаимодействие с миром. Этот аспект способен непротиворечиво отразить и особенности реализации русской лингвокультуры в общественном развитии разных исторических периодов.

Классификация Ю.М. Лотмана составляет основу типологии героинь В.Н. Кардапольцевой [Кардапольцева, 2000]: исследователь выделяет следующие типы: традиционный, женщина-героиня, демоническая женщина. Ценностные характеристики, входящие в поле концепта «героиня» для традиционного типа, включают заботу об уюте, о доме, воспитание детей, жертвенность и самоотверженность, любовь, долготерпение. Яркими представителями этого типа являются Татьяна Ларина («Евгений Онегин» А.С. Пушкина), Соня Мармеладова («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского), Катюша Маслова («Воскресение» Л.Н. Толстого), Грушенька у Н.С. Лескова, Лиза Калитина и Елена Стахова в романах И.С. Тургенева. Ценностные характеристики зоны концепта «женщина-героиня» включают разрушение привычных норм, неукротимое стремление к свободе, к воле, самоутверждение, страстность и эмоциональность. Это может быть, по мнению В. Кардапольцевой, и женщина-воительница, и женщина-ученый. К такому типу может быть отнесен подтип «горячих сердец», глубоко исследованный А.Н. Островским (Катерина Кабанова из пьесы «Гроза» и Лариса Огудалова из «Бесприданницы»). Наименее описан тип демонической

женщины, которая может выступать как вдохновительницей, так и разрушительницей (что чаще) судеб мужчин (таковы Настасья Филипповна из романа «Идиот» Ф.М. Достоевского, Ольга Ивановна из рассказа А.П. Чехова «Попрыгунья»). Ценностные характеристики концепта «героиня» в различных зонах периферии полностью детерминированы критериями, избираемыми исследователями для типологизации героинь, причем ведущим оказывается критерий включенности женщины в определенную сферу отношений: социальную, любовную, семейную.

Т.Н. Иванова предлагает классификацию героинь, включающую два типа – «традиционный тип» и «новый тип», первый представлен женщинами, способными к смирению, состраданию, самопожертвованию, сочувствию, второй состоит из двух подтипов – женщины-героини и роковой женщины [Иванова, 2002]. Собственно героини преодолевают трудности, стремятся к достижению свободы, самоутверждению, что зачастую влечет за собой разрушение привычных для социума норм женского поведения. Роковые женщины отличаются от женщин-героинь тем, что могут разрушать семьи, кардинально изменять судьбы людей, с которыми они соприкасаются (такова Ирина, героиня романа И.С. Тургенева «Дым»).

«Новый» женский тип расширяет периферию концепта «героиня» благодаря изменению отношения к жизни, появлению новых жизненных ценностей, которые фиксируются не только и не столько в доме и семье, заключаются, прежде всего, в общественном служении. Таких героинь отличает только что пробудившееся сознание, заставляющее их отстаивать личную свободу (например, героини романов И.С. Тургенева («Накануне» и «Новь»), Н.С. Лескова («Некуда» и «На ножах»), Н.Г. Чернышевского («Что делать?»)). Новый тип героини, характеризующейся прогрессивными социальными установками, возникает вследствие новых социальных условий. Устремления такой героини воплощаются в служении добру и справедливости.

Критерий религиозно-нравственного опыта и степени приверженности христианскому вероучению определяет другую типологию, проецируемую на эстетическую практику схожих по своим этическим установкам авторов. Например, Н.Н. Старыгина на основе анализа антинигилистических романов («Обрыв» И.А. Гончарова, «На ножах» Н.С. Лескова, «Бесы» Ф.М. Достоевского) выделяет тип героини «на перепутье», находящейся «в состоянии перехода от противоестественного к естественному душевному складу» [Старыгина, URL: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/sim/sim-196.htm>]. Тот же критерий позволяет Е.П. Березкиной выделить два типа героинь – «новая женщина» и «женщина на перепутье» [Березкина, 2004]. Ценностный слой концепта «героиня» в зоне, характеризующей «новую женщину», включает идею служения народу, поиск новых путей преобразования жизни и человека. «Женщина на перепутье» – такой тип, который характеризуется противоречием рефлектирующего сознания, углубленным самоанализом, привязанности к прежним идеалам и новым жизненным обстоятельствам, которые и определяют цель переустройства собственной жизни [См.: Березкина, 2004]. Драматизм душевного состояния таких героинь обусловлен духовной слабостью и «расколотостью» их сознания, а это в свою очередь, зачастую заставляет их сводить счеты с жизнью.

Ценностные компоненты периферии концепта «героиня» становятся основой типологии героинь: на этом основании выделяются «верные супруги и добродетельные матери» (Долли и Кити из романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», Наташа Ростова в романе «Война и мир»), демонические красавицы (Настасья Филипповна из романа «Идиот» Ф.М. Достоевского, Ася из одноименной повести И.С. Тургенева), общественные деятельницы, в своей жизни руководствующиеся служением справедливости и добру (Лиза Волчанинова из рассказа А.П. Чехова «Дом с мезонином»).

Семантическое наполнение концепта «героиня» и его когнитивная структура заметно трансформируется в соответствии с той эволюцией, которую проходят художественные образы женщин в русской литературе XIX

в.: от первоначально вспомогательной роли к постепенно приобретаемому центральному положению в художественном мире, сопровождающемуся его легитимацией, воплощением авторского идеала, что способствует расширению периферии концепта в этическом, философском и социальном планах. Так появляются героини, которые не могут быть отнесены к описанным выше типам: их мировоззрение не исчерпывается идеологией либо матримониальной проблематикой (таковы Ольга Ильинская из романа И.А. Обломова, Анна Каренина из одноименного романа Л.Н. Толстого и мн. др.). Героини, обладающие такими чертами, не могут быть определены в соответствии с критерием «сфера реализации», и поэтому они могут быть названы «ищущими»: такие героини стремятся понять метафизические основы бытия, постоянно стремятся к абсолюту, однако ясное представление об идеале у них отсутствует, и его невозможно воплотить в реальности. Самым важным качеством, вписываемым в данную зону ценностных компонентов концепта «героиня», теперь является их стремление разомкнуть круг обязанностей, которые навязаны обществом, они противостоят миру в поисках абсолютного идеала. Именно поэтому для таких героинь роли жены, матери, общественного деятеля становятся сдерживающим началом в их развитии, и они ощущают недостаточность такого существования в плане воплощения всех своих способностей и возможностей.

Таким образом, говоря об онтологическом статусе концепта «героиня» в художественном тексте, необходимо, прежде всего, принимать во внимание определенность ядра данного концепта, включающего константный набор качеств (верность, доброта, самоотверженность), которые, однако, в разной степени проявляются в зонах периферии в тесной взаимосвязи и облигаторной зависимости от ценностных характеристик, соответствующих типам героинь русской литературы в соответствии с охарактеризованными в данном параграфе классификациями.

## Выводы

Для современной науки доказанным является постулат о формировании языковой картины мира как глобального образа мира как в сознании народов и отдельных групп, так и в индивидуальном сознании. Языковая картина мира репрезентирована во всех видах человеческой деятельности и преломляется в его духовной активности.

Исходным тезисом для построения концепции языковой картины мира служит утверждение о возможности выявления особенностей когнитивных (мыслительных) моделей на основе семантики знаков и знаковых композиций. Как компонент концептуальной картины мира, языковая картина мира воплощается в языке и преломляется через него. Фундамент языковой картины мира составляет языковое сознание, посредством которого в ней обобщается весь исторический и социокультурный опыт народа, его образ жизни, его знания о мире, зафиксированные в лексико-грамматической системе языка и его фразеологии.

Языковая картина мира и языковое сознание отражены в текстах как компонентах лингвокультуры, которые сохраняют этноспецифику текстопорождения. Текст представляет собой сферу функционирования языковых единиц и первичен по отношению к ним. Текст – сложное семиотическое образование, характеризующееся комплексом признаков – цельностью, связностью – формальной (части текста имеют соотносящиеся между собой языковые единицы различного уровня) и семантической (части текста имеют общие компоненты значений), функциональной направленностью, эмотивностью (текст всегда отражает отношение автора к излагаемому в нем). Особое место в пространстве культуры, признаваемое по отношению к художественным текстам, обуславливается, в том числе, и их основными признаками – полифункциональностью, содержательной и структурной завершенностью, авторской интенциональностью, оценкой с позиций его реципиента. Как единое целое объективного и субъективного,

художественный текст обнаруживает мировоззрение автора, которое может быть интерпретировано поливариативно.

Речевой акт и художественный текст в некоторой степени соотносимы, что определяет основные постулаты теории художественной коммуникации. Эстетический знак, имеющий двухъярусную структуру, преобразуя узуальный смысл, который закреплен в языке (первичной моделирующей системе), в художественный текст (вторичную моделирующую систему), актуализирует диалогическую функцию языка. Тем не менее, речевой акт отличается акта художественной коммуникации: человек сообщает собеседнику о событиях, собственных мыслях и чувствах посредством речи, тогда как автор воспроизводит свои переживания или эмоции героя в художественном тексте, актуализируя значимые лично для него смыслы, которые, в конечном счете, трансформируют образы в представления, а затем в понятия.

Изучение художественного текста в современной научной парадигме лингвистики диктует и обращение к сложному исследовательскому конструкту – художественному концепту. Концепт рассматривается современной лингвистикой как результат «столкновения» словарного значения слова с индивидуальным и этноспецифическим опытом человека, что, в конечном счете, обуславливает наличие у него эмоционально-экспрессивного и оценочного ореола. В настоящее время наиболее доказательна позиция, в соответствии с которой концепты трактуются как единицы сознания, которые отражают опыт человека в форме той или иной информационной структуры. Такая информационная структура обнаруживает связь культуры и языка.

Представитель конкретного этноса характеризуется таким языковым сознанием, в формировании которого, в том числе, участвуют культурные стереотипы, приобретаемые индивидом в процессе его социализации. Такие культурные стереотипы обусловлены традициями, обычаями, мифологическим сознанием этноса. В число их когнитивных функций входит схематизация и упрощение информации об окружающей действительности, в

том числе, в форме устойчивых представлений о моральных, умственных, физических качествах, которые присущи представителям различных этнических общностей. Концепты обнаруживают значимые корреляции не только со стереотипами, но также с лингвокультурными типажам и образами.

Лингвокультурные концепты и художественные концепты с одним и тем же именем могут обнаруживать несовпадение по составу ценностных компонентов и семантическому наполнению. Такие различия в аксиологическом и семантическом плане определяются дискурсивным варьированием лингвокультурных концептов, которое в художественном дискурсе актуализирует признаки, не входящие в ядро лингвокультурного концепта, и / или обеспечено индивидуально-авторской интерпретацией оценочного компонента ядерных признаков. Исследовательская концепция настоящей диссертации основана на понимании художественного концепта с позиций индивидуально-авторской картины мира (индивидуальная психическая структура), а также в рамках национальной эстетической традиции (элемент национальной картины мира).

Концепт «героиня» включает в себя как специфические аксиологические составляющие, так и отсылки к отдельным художественным образам, представленным и развитым в текстах русской классической литературы. Качества женского характера, осознаваемые лингвокультурным коллективом к началу XIX в. как идеал русской женщины, составляют ядро концепта. Этот комплекс признаков изменчив в художественных текстах, что обусловлено социокультурными факторами и индивидуальным пониманием конкретными авторами роли и места женщины в обществе, её функций и отношений с мужчиной в разных сферах.

Основные черты женского образа для писателей XIX в. – самоотверженность и покорность, что определяет и вхождение в состав ядра концепта понятий *доброты, нежности и верности*. Приядерная зона концепта и его периферия расширена в своем составе за счет признаков поведения женщины в семье: героиня в русской литературе этого периода полностью

растворяется в судьбе мужа или жениха, погружена в быт и заботу о семье. Героини XIX в. во многом идеализированы; идеализация характеризуется в основном ядро концепта, которое, в свою очередь, оказывает неоднозначное влияние на периферию поля концепта, расширяемую, прежде всего, за счет аксиологических признаков, обусловленных возрастающей самостоятельностью женщины под воздействием социокультурных факторов. Уменьшающаяся степень зависимости героини от мужа и семьи в русских классических текстах фиксируется как девальвация семейных и брачных ценностей, а также как трансформация типов героини и отдельных характеров, иллюстрирующих их.

## **Глава 2. Индивидуально-авторские и национально-специфические характеристики художественного концепта «героиня» в текстовом пространстве русской классики XIX в.**

### **2.1. Реализация «традиционной героини» в авторском языковом сознании**

Образ женщины, реальной или созданной авторской творческой фантазией, представляет собой обязательный компонент произведений словесности, от фольклора до современной литературы. Женщина представлена в русском устном народном поэтическом творчестве в самых разных ролях – она может выступать в роли тотема, древнего языческого божества, как воительница, мстительница, носительница зла и добрая волшебница. В фольклоре представлены образы Богородицы, Царь-девицы, сестры, подруги, соперницы, невесты, жены, матери и т.д. Образ женщины может быть очень разным: прекрасным и безобразным, очаровательным и отталкивающим. Влияние фольклорных мотивов и образов ощутимо на всех этапах развития литературы и искусства, культуры в целом.

Женский идеал прошлого, равно как и женские роли, стереотипы поведения для значительного числа наших современниц архаичны. И это неслучайно: меняется общество, меняются требования к его членам, в конце концов, меняются экономические условия, которые личность не может не принимать во внимание хотя бы ради своего выживания в мире. Прежде всего, изменения касаются таких исконно присущих русской женщине черт, как самопожертвование и способность к состраданию. Социологические опросы позволяют выявить доминантные свойства личности современной женщины: она независима, активна, часто имеет завышенную самооценку, честолюбива, стремится к доминированию, к самоутверждению за счет других, прагматична, имеет развитое чувство соперничества [См.: Авдулова, 2012; Ковалев, 2013; Хохлова 2011]. Независимо от социального статуса и профессии подавляющее большинство респондентов-женщин считает, что в собственных действиях в большей степени руководствуется мужской поведенческой моделью, при этом полагая, что наиболее ценной в женщине остается женственность, что

подтверждено и в рамках проведения социолингвистических исследований [См., напр.: Адонина, 2007; Коногорова, 2012].

Большинство обращавшихся к проблематике характера женщины, ее образа в общественном сознании и искусству говорят о соотношении зла и добра в ее облике, внешнем и внутреннем. Целый ряд мыслителей, в частности, принадлежащих к эпохе Средних веков, утверждает, что женщина – «сосуд» зла. О. Вейнингер, известный австрийский психолог XX в., работой «Пол и характер» (1903) снискал славу классика концепции женоненавистничества [См.: Вейнингер, 2012]. Публикация этого труда вызвала массу разнообразных оценок его отношения к женщинам, и значительная часть этих откликов нелюбезна. Отечественные философы и писатели не обнаруживают явного негативного отношения к женщине и женскому началу, как О. Вейнингер: напротив, в целом для них характерна идея, выраженная наиболее емко Ф.М. Достоевским – в женщине сочетаются «идеал мадоннский» и «идеал содомский».

Ни в коей мере не отклоняясь в сторону анализа споров о феминизме и эмансипации, чему должны быть посвящены отдельные исследования, прежде всего, философского и социологического толка, равно как и не преследуя цель охарактеризовать творчество русских классиков XIX в. с позиций их симпатии или антипатии к женщинам и к «женскому вопросу», отметим, однако, что состояние общественного сознания, бесспорно, оказывает влияние на формирование авторской позиции, а значит, мы не в праве полностью абстрагироваться от понимания статуса женщины в семье и в социуме, приоритетного для конкретного периода истории русской литературы, и, как следствие, от того фундамента, на котором строится художественный концепт «героиня» в художественных текстах XIX в.

Прежде чем обратиться к анализу репрезентации героини в художественных текстах русской классики, охарактеризуем методологию нашей исследовательской концепции. Мы исходим из того, что художественный концепт «героиня» является синкретичным феноменом,

соединяющим в себе свойства лингвокультурного типажа и художественного образа. «Героиня» - отчасти лингвокультурный типаж, прежде всего, потому, что героиня русской литературы, разумеется, имеет национальную специфику и кардинальные отличия от героинь западноевропейской литературы того же исторического периода (в нашем случае – XIX в.). Такое положение дел обусловлено принадлежностью автора к определенному социокультурному и лингвокультурному сообществам, его общественной позицией, принадлежностью к конкретной социальной группе, эстетическому направлению и / или течению, а также тем личным опытом, который отчасти обусловлен и указанными выше факторами. Разумеется, этот комплекс условий оказывает влияние и на формирование мировоззренческих координат языковой личности автора по отношению к женщине, ее месту в обществе, роли в семье и пр. Кроме того, на автора художественного текста не могут не оказывать влияния те настроения в обществе, которые преобладают в нем в конкретную эпоху: так называемый «женский вопрос» - один из центральных во второй половине XIX в., однако, несомненно, его истоки мы должны искать уже в XVIII в. Образность как основа создания характера героини также не подлежит сомнению ввиду того, что литература – один из видов искусства, единицей творческого мышления в рамках которого и выступает художественный образ как феномен, обусловленный не только и не столько социокультурными факторами, сколько мировоззренческой позицией автора, а также логикой творческого процесса, причем эта логика не всегда подчиняется изначально поставленным автором и рационально осмысленным им эстетическим задачам.

Моделирование лингвокультурного типажа в отечественной лингвистике строится при опоре на изучение этого феномена в понятийных, оценочных и образных координатах. Такое рассмотрение лингвокультурного типажа обосновано в работах В.И. Карасика [Карасик, 2005] и О.А.Дмитриевой [Дмитриева, 2007], а процесс моделирования, по В.И.Карасику, включает три этапа:

I этап – описание понятийного содержания лингвокультурного типажа на основе анализа его важнейших признаков;

II этап – выявление ассоциативных и образно-перцептивных признаков рассматриваемого типажа в языковом сознании личности как носителя языка;

III этап – установление оценочных характеристик данного типажа в самопрезентации и репрезентации в языковом сознании других представителей лингвокультурного коллектива.

Указанные этапы моделирования представляют собой самую обобщенную схему, т.к. каждый исследователь волен выстроить собственную методику моделирования лингвокультурного типажа, его анализа и интерпретации. Так, О.А. Дмитриева предлагает дополнить этапы моделирования социокультурной справкой, которая должна содержать дополнительную информацию о лингвокультурном типаже, включая указание на типичную внешность, одежду, атрибуты, среду обитания; описание речевых особенностей, манеры поведения; ритуальные действия; сферу деятельности; круг общения, досуг; материальное положение, происхождение, возраст. На наш взгляд, предложенная О.А. Дмитриевой социокультурная справка представляет собой ценное дополнение для первого этапа моделирования лингвокультурного типажа – описания его понятийных характеристик.

Подчеркнем, что предложенные процедурные этапы моделирования лингвокультурного типажа должны быть скорректированы применительно к художественному концепту «героиня». Отметим, что в предложенном В.И.Карасиком алгоритме моделирования лингвокультурного типажа применительно к рассматриваемому нами художественному концепту первые два этапа в большей степени соотносят этот феномен с лингвокультурным типажом, третий этап актуализирует признаки собственно художественного образа как индивидуально-авторского видения героини в художественном тексте, хотя поскольку мы исследуем и моделируем в настоящей работе художественный концепт, все его три аспекта с необходимостью сопряжены с

оценочной деятельностью авторского сознания и репрезентацией результатов этой деятельности в художественном тексте.

Социокультурная справка, предложенная О.А. Дмитриевой, привлекается нами в несколько измененном виде, что обусловлено спецификой художественного текста: на наш взгляд, нецелесообразно особо акцентировать возраст и материальное положение героини, хотя несомненна определенная значимость этих аспектов, характеризующих художественный концепт. Так, значительная часть героинь русской классической литературы XIX в. – незамужние девушки, редко – молодые женщины, недавно вышедшие замуж (Катерина Кабанова А.Н. Островского, Татьяна Ларина А.С. Пушкина), либо молодые вдовы (Анна Сергеевна Одинцова И.С. Тургенева). Безусловно, связано это с тем, что повествование в эпических жанрах развивается только благодаря конфликту, являющемуся «двигателем» сюжета. Такое повествование получается захватывающим только в случае, если конфликт сопряжен с периодом становления характера, с некой переломной эпохой в жизни персонажа. Наиболее важным этапом в жизни героини является, безусловно, ее молодость, когда не определена ее судьба, связанная для женщины XIX в., прежде всего, с замужеством, она стоит перед принципиальным выбором и пр. Разумеется, такие ситуации выбора могут присутствовать в судьбе героинь и тогда, когда они переходят в возраст зрелости, но это единичные случаи. Обычно даже если героиня связана узами брака, она все еще молода, мировоззрение ее неустойчиво, лабильно. В противном случае, если речь идет о зрелой женщине, длительно находящейся в браке, имеющей детей, процесс становления или мучительного выбора, по мысли русских классиков, не может быть соотнесен с героиней, он квалифицируется не только самим писателем, но и общественным сознанием как «аномалия», нечто неестественное. Что касается происхождения, то закономерна принадлежность к дворянскому сословию, т.к. эта часть русского общества сохраняет свою элитарность, исключительное право на формирование круга чтения эпохи, интересов читающей публики и пр.

Разумеется, русские писатели, особенно на этапе становления критического реализма, не могут не интересоваться жизнью других сословий – купечества (Катерина Кабанова А.Н. Островского) или так называемых дворовых, имеющих крестьянское происхождение (Катюша Маслова Л.Н. Толстого), но все же именно дворянское воспитание и образ мышления составляют предмет художественного исследования. Кроме того, отметим, что происхождение и материальное положение практически не оказывают определяющего влияния на внутренний мир героинь. В изученных нами художественных текстах присутствует определенное влияние, которое оказывают материальное положение, происхождение и возраст на судьбу героинь, однако они лишь изредка становятся сюжетообразующими факторами. В целом русские писатели выдвигают на первый план другие аспекты, характеризующие героинь – внешность, среду, круг общения и особенности досуга, формирующие характер героинь, а также описывают их действия, которые также являются воплощением их личностных особенностей и специфики русского национального характера. Таким образом, художественный концепт «героиня» в целом репрезентирован посредством:

- указания на типичную внешность, в том числе, описание одежды, атрибутов;
- среды обитания;
- описания речевых особенностей и манеры поведения;
- сферы деятельности (поступков и действий);
- круга общения и досуга.

И, как следствие, факторы, напрямую обуславливающие благосостояние героини (происхождение и материальное положение) русская классическая литература считает несущественными, т.к. важно удачное замужество, которое и повлияет на это благосостояние, а самостоятельность героини ограничивается в этой сфере выбором достойного жениха из ряда возможных кандидатов, опять-таки найденных и предложенных ей родителями, свахой и пр.

Таким образом, основные процедурные шаги моделирования художественного концепта «героиня», предпринятого нами в настоящем исследовании, мы соотносим с методологией, предложенной В.И. Карасиком, и социокультурной справкой, по О.А. Дмитриевой. Предварим моделирование исследуемого концепта по данным текстов русской классики XIX в. некоторыми замечаниями относительно тех типов героинь, которые могут быть условно в них выделены и на материале художественных текстов описаны.

На наш взгляд, классификация типов героинь русской классической литературы наиболее убедительна и подтверждена анализом особенностей каждого типа у В.Н. Кардапольцевой [Кардапольцева, 2000]. Кроме того, именно благодаря опоре на данную классификацию осмысление художественного концепта «героиня» приобретает необходимую доказательность и обоснованность, что определяет и перспективность изучения воплощения женского начала в художественных текстах в различных аспектах современной гуманитарной научной парадигмы. Действительно, и в реальной действительности, и в художественных текстах представлены самые разные типы женщин, причем, разумеется, такая типология имеет как в жизни, так и в искусстве весьма схематический характер, что в целом обусловлено необходимостью систематизации эмпирического материала. В этой связи С. Кайдаш отмечает: «Вглядываясь в прошлое, мы видим русскую женщину не только наклонённую над колыбелью – перед нами воительницы, собеседницы, революционерки, созидательницы и хранительницы благородной морали, аккумулировавшие в себе нравственную энергию общества» [Кайдаш, 1989: URL: [https://royallib.com/read/kaydash\\_svetlana/sila\\_slabih\\_\\_\\_genshchini\\_v\\_istorii\\_rossii\\_XI\\_XIX\\_vv.html#0](https://royallib.com/read/kaydash_svetlana/sila_slabih___genshchini_v_istorii_rossii_XI_XIX_vv.html#0)]. Ценности общества изменчивы во времени, оценка реальности, ее восприятие меняются, как и стереотипы женского поведения, что обуславливает, в конечном счете, эволюционное развитие женского характера как в реальной действительности, так и в мире культуры.

В.Н. Кардапольцева выделяет три основных типа женщин: «в зависимости от ценностных ориентации женщин (российских в частности), в зависимости от их отношения к участию в общественно полезном труде, от их ориентации по отношению к дому, семье, от их социальной роли жены и матери, от их воззрений на возрождение традиционных патриархатных отношений, можно выделить три основных типа: ТРАДИЦИОННЫЕ, ГЕРОИНИ, ДЕМОНИЧЕСКИЕ» [Кардапольцева, 2000: 55].

Схематичность характеристик конкретного женского типа вовсе не является свидетельством исчерпанности классификаций: не существует системы, которая могла в полной мере манифестировать и способствовать описанию индивидуальной специфики конкретной личности. Разумеется, любой из выделяемых типов характеризуется определенными особенностями, однако применительно к художественным текстам существуют определяющие качества, которые и будем в дальнейшем считать доминантными в моделировании типов, характеризующих художественный концепт «героиня».

Отечественная философская традиция и русская литература не дают четкого и устойчивого описания женского идеала. Суждения о воплощении идеала в женском характере, нравственном облике, внешности, разумеется, различны, противоречивы, часто тяготеют к антиномиям, никогда не бывают однотипны, что, конечно, является следствием индивидуальных предпочтений, общественных и личностных установок философов и писателей. Однако необходимо отметить, что некоторые основополагающие аспекты, восходящие, прежде всего, к архетипическим представлениям о женском начале, все же сохраняют свою популярность не только в XIX в., но и XX – XXI вв. Поэтому традиционный тип героини в русской классической литературе имеет различные репрезентанты, при этом ядро концепта «героиня» в данном случае составляют следующие качества характера: самоотверженность, терпение и смирение, скромность и кротость.

Роль и предназначение женщины, рассматриваемые в научных источниках и художественной словесности разных эпох и народов с

традиционно патриархальных позиций, зачастую приводят авторов к выводу о том, что женщина не имеет свойств субъекта, не может выступать как активная действующая сила, у нее отсутствует инициатива, деятельностные интенции ей не знакомы. Зачастую такие суждения еще и поддержаны самими женщинами, воспринимающими эту установку как естественную, что влечет за собой постоянно функционирующую в общественном сознании мысль о возможности восприятия женщины только относительно мужчины, о ее неспособности найти опору в самой себе, незащитности и т.п. Ю.М. Лотман указывает, что «вхождение женщин в мир мужчин началось с литературы», но только Петровская эпоха «вовлекла женщин в мир словесности» [Лотман, 1994: 48]. С этим трудно не согласиться: в XVIII в. императрица Елизавета стала первой русской женщиной, выразившей собственные эмоции в поэтических произведениях. Ее называют «царицей балов», за императрицей закрепляется характеристика легкомысленной, недостаточно занимающейся делами государства, однако именно в елизаветинский период основан Московский университет, с именем Елизаветы Петровны связан первый подъем науки в России и рождение русской литературы Нового времени. Во время царствования Елизаветы Россия добилась небывалых успехов – экономических и военных. Необходимо также помнить, что она была единственным русским монархом, в чье царствование не было вынесено ни одного смертного приговора. К сожалению, этот урок гуманизма был забыт правителями следующих эпох.

Тем не менее, традиционный тип героини сохраняет свою популярность ввиду того, что писатели XVIII – XIX вв. в преобладающем количестве – мужчины, апеллирующие к традиционным ценностям. Именно поэтому можно с уверенностью утверждать, что именно традиционный тип репрезентирует доминанты лингвокультурного компонента художественного концепта «героиня». Женский идеал, утверждаемый А.С. Пушкиным, Л.Н.Толстым, Ф.М. Достоевским, был, конечно, освящен православием. В этой связи весьма показательна позиция В. Розанова: «Как героизм в мужчине,

конечно, есть добродетель, - так главная добродетель в женщине, «семьянинке и домоводке», матери и жене, есть изящество манер, миловидность (другое, чем красота) лица, рост небольшой, но округлый, сложение тела нежное, не угловатое, ум проникновенно-сладкий, душа добрая и ласковая. Это те, которых помнят; те, которые нужны человеку, обществу, нации; те, которые угодны Богу и которых Бог избрал для продолжения и поддержания любимого своего рода человеческого» [Розанов, 2018: 37]. Именно таковы основные признаки традиционного типа героини, который мы встречаем в художественных текстах исследуемого периода.

Идеал русской женщины, складывавшийся в течение многовековой истории России, был закреплён «Домостроем», памятником древнерусской литературы XVI в.: доминантные черты составляли преданность мужу, самозабвенная забота о «чадах своих», домовитость, бессловесное исполнение «мужней воли»: «Жена добрая, трудолюбивая, молчаливая – венец своему мужу». Внешние показатели были достаточно длительное время неизменны: в XVIII в. русская красавица все еще должна быть, прежде всего, здорова, румяна, пышнотела. Такие представления, разумеется, архаичны, т.к. соответствуют аналогии «тело – душа»: если женщина дородна, «богата телом», значит, она и духовно богата. мода на здоровье заканчивается в эпоху романтизма: бледность, меланхоличность предстают как бесспорный признак глубины чувств. Этот идеал будет характерен и для рубежа XIX – XX вв., эпохи модерна и Серебряного века русской литературы.

Художественные тексты XIX в. обнаруживают достаточно много примеров обращения авторов к традиционному типу героини. Как мы уже отмечали, такой интерес обусловлен глубоко укорененным в национальном сознании стереотипом, который к тому же закрепляется и в языковом сознании в различного типа устойчивых выражениях: *Выбирай жену не в хороводе, а в огороде. Доброй жене домоседство не мука. Красна пава перьем, а жена мужем* [См.: Жуков, 2000].

Опираясь на методику социокультурной справки, предложенную О.А. Дмитриевой, проведем концептуальный анализ характеристик героинь, относимых нами к так называемому традиционному типу.

**Внешность, описание одежды, атрибутов.** Несмотря на то, что героиня данного типа является едва ли не самым архаическим типом в русской художественной словесности, довольно часто русские писатели XIX в. отступают от канонов, предписанных предшествующими веками. Другими словами, их героини вовсе необязательно должны быть отражением привычного облика русской женщины, основным акцентом во внешности которой должна быть не броская красота, а, прежде всего, здоровье и готовность служить мужчине. На наш взгляд, лишь И.А. Гончаров, описывая Агафью Пшеницыну как носительницу традиционных взглядов на мир и семью, не отходит от такого канонического описания: «Ей было лет тридцать. Она *была очень бела* и полна в лице, так что румянец, кажется, не мог пробиться сквозь щеки. Бровей у нее почти совсем не было, а были на их местах две немного будто припухлые, лоснящиеся полосы, с редкими светлыми волосами. Глаза серовато-простодушные, как и все выражение лица, *руки белые*, но жесткие, с выступившими наружу крупными узлами синих жил.

Платье сидело на ней в обтяжку: видно, что она не прибегала ни к какому искусству, даже к лишней юбке, чтоб увеличить объем бедр и уменьшить талию. От этого даже и закрытый бюст ее, когда она была без платка, мог бы послужить живописцу или скульптору моделью крепкой, здоровой груди, не нарушая ее скромности. Платье ее, в отношении к нарядной шали и парадному чепцу, казалось старо и поношено.

Она не ожидала гостей, и когда Обломов пожелал ее видеть, она на домашнее будничное платье накинула воскресную свою шаль, а голову прикрыла чепцом. Она *вошла робко и остановилась, глядя застенчиво на Обломова*» [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>]. В приведенном фрагменте ключевым словом выступает именно прилагательное *белый* и его производные (*была очень бела, руки белые*). Тем самым, автор

постоянно акцентирует внимание читателя на том, что его героиня – носительница одной из важных черт женской красоты в ее традиционном представлении (белизны). Особое внимание также обращает робость и застенчивость Пшеницыной, не ожидавшей гостей, но постаравшейся все же преобразиться для первой встречи с Обломовым (*вошла робко и остановилась, глядя застенчиво*).

Отметим, что застенчивость, необщительность, часто нежелание общаться с совершенно чужими людьми, доходящее до замкнутости и странности, - это качества, свойственные всем «традиционным» героиням русской классической литературы. Ср. у А.С. Пушкина (репрезентанты художественного концепта выделены курсивом):

Итак, она звалась Татьяной.

Ни красотой сестры своей,

Ни свежестью ее румяной

Не привлекла б она очей.

*Дика, печальна, молчалива,*

*Как лань лесная, боязлива,*

*Она в семье своей родной*

*Казалась девочкой чужой.*

Она ласкаться не умела

К отцу, ни к матери своей;

Дитя сама, в толпе детей

*Играть и прыгать не хотела*

*И часто целый день одна*

*Сидела молча у окна* [Пушкин, 1960: URL:

<https://ilibrary.ru/text/436/index.html>].

Внутренний мир «традиционных» героинь, склонных к проявлению душевности а, самое главное, следующих принципам строгой морали, запечатлевается в их внешнем облике и, прежде всего, в глазах, в их выражении. Отметим при этом, что даже совершая поступки против

нравственности – изменяя ли мужу (Вера в романе «Герой нашего времени»), оказываясь ли в доме терпимости (Катюша Маслова в «Воскресении»), эти персонажи сохраняют внутреннее благородство и чистоту помыслов. Кроме того, авторы часто акцентируют внимание читателя на том, что такие проступки – результат несчастливой судьбы и негативно сложившихся обстоятельств. М.Ю. Лермонтов так описывает внешность Веры: «Я сел возле нее и взял ее за руку. Давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса; она посмотрела мне в глаза своими *глубокими и спокойными глазами*: в них выражалась *недоверчивость* и что-то похожее на *упрек*» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>]. В приведенном фрагменте основным маркером художественного концепта «героиня» выступают лексическое сочетание *глубокими и спокойным глазами*, а также лексемы *недоверчивость* и *упрек*. Неслучайно Печорин, от имени которого ведется повествование, пишет в своем «Журнале» *что-то похожее на упрек*: он действительно не уверен в том, что видит, потому что в глубины души Веры проникнуть не может, каким бы «тонким психологом» он себя ни считал. Кроме того, М.Ю. Лермонтов обращает внимание читателя и на то, что на лице Веры нетрудно прочесть все те эмоции, которые она переживает. Именно они меняют ее внешность, делая образ этой героини более ярким и запоминающимся: «– Довольна ль ты моим послушанием, Вера? – сказал я, проходя мимо ее.

Она мне кинула взгляд, исполненный любви и благодарности. Я привык к этим взглядам; но некогда они составляли мое блаженство» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>]. Отметим также, что, как и Татьяна Ларина, Вера в романе «Герой нашего времени» довольно часто выглядит отчужденной и меланхоличной (маркеры выделены курсивом): «Вера все это заметила: на ее болезненном лице изображалась *глубокая грусть*; она *сидела в тени* у окна, погружаясь в широкие кресла... Мне стало жаль ее...» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>].

Внешность героини традиционного типа может быть описана и довольно лаконично, прежде всего, с тем, чтобы дать возможность дополнить характеристики образа, а, следовательно, и художественного концепта в процессе рецептивно-интерпретативной деятельности. Так, у И.С. Тургенева в романе «Дворянское гнездо» Лиза Калитина, типичная «традиционная» героиня при своем первом появлении не является носителем никаких особенных внешних примет: «на пороге другой двери показалась стройная, высокая, черноволосая девушка лет девятнадцати – старшая дочь Марьи Дмитриевны, Лиза» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/1647/index.html>]. У А.С. Пушкина в романе «Капитанская дочка» описание Маши Мироновой на протяжении всего текста не содержит никаких особенностей, никаких необычных внешних примет: «Тут вошла *девушка лет осьмнадцати, круглолицая, румяная, с светло-русыми волосами, гладко зачесанными за уши, которые у ней так и горели*. С первого взгляда она не очень мне понравилась. Я смотрел на нее с предубеждением: Швабрин описал мне Машу, капитанскую дочь, совершенную дурочкою» [Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/107/index.html>]. Из приведенного фрагмента становится ясно, что Маша Миронова – девушка стеснительная, скромная, юная, а внешние показатели *круглолицая, румяная, с светло-русыми волосами, гладко зачесанными за уши* вообще соответствуют фольклорным представлениям о том, какой должна быть спутница героя. Такая неброская внешность в целом соответствует описанным выше представлениям о преимуществе внутренней красоты перед внешней. Ниже мы обратимся к так называемому «демоническому» типу героини (см. п. 2.3), которая является полной противоположностью «традиционному», и покажем, насколько полно внешняя красота, запоминающаяся, нетривиальная внешность ассоциирована в русском языковом сознании и индивидуально-авторских картинах мира с представлением о зле, дьяволе и пр.

Следующим компонентом, характеризующим традиционную героиню, выступает описание **среды**, в которой этот тип формируется. Необходимо

отметить, что, несмотря на соответствие традиционной героини практически всем требованиям, предъявляемым к идеалу русской девушки, она в большинстве случаев обладает такими личностными свойствами, которые не позволяют ей найти понимание в той среде, которая является для нее родной. На наш взгляд, это закономерно: норма никогда не сможет стать сюжетообразующим фактором художественного текста, необходимо определенное отступление от нее, некая аномалия. Эта аномалия и становится основой развития характера героини, способствует свершению ее судьбы: это некий «сюжет жизни», который присутствует в героине в «свернутом» виде, это то, что формирует весь ее жизненный путь, значит, традиционная героиня не должна принимать свою среду во всех ее проявлениях. Именно такой ракурс позволяет моделировать художественный концепт «героиня» во всем многообразии репрезентаций в семантическом пространстве художественного текста.

Так, Татьяна Ларина, являясь носителем традиционных ценностей, заметно отличается от своего окружения, от той среды, которая, по большей части, и сделала ее характер именно таким – сдержанным, отчасти замкнутым. Татьяна, как известно, девушка задумчивая, мечтательная, отстраненно держащаяся в обществе, что, разумеется, оказывает определяющее влияние на выбор возлюбленного: она пылко влюбляется не в соседа по имению, а в петербургского франта, в человека абсолютно незнакомого, таинственного. А.С. Пушкин описывает провинциальное усадебное дворянство с иронией, доходящей зачастую до сарказма. Позволим себе здесь довольно обширную цитату с тем, чтобы контекст был наиболее репрезентателен и содержал наибольшее количество маркеров, свойственных для обозначения среды формирования личности традиционной героини:

*Меж тем Онегина явленье  
У Лариных произвело  
На всех большое впечатленье  
И всех соседей развлекло.*

Пошла догадка за догадкой.  
Все стали толковать украдкой,  
Шутить, судить не без греха,  
Татьяне прочить жениха;  
*Иные даже утверждали,*  
*Что свадьба слажена совсем,*  
*Но остановлена затем,*  
*Что модных колец не достали.*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Отметим, что в приведенном контексте автор указывает на постоянно циркулирующие в среде провинциального дворянства сплетни, доходящие порой до абсурда, досужие разговоры, которые вызваны не только праздностью, но и низким уровнем общей культуры, свойственным для дворянского сословия первой половины XIX в. Так, высказывание *Онегина* *явленье ... произвело / На всех большое впечатленье / И всех соседей развлекло* становится свидетельством ограниченности дворян, которые дальше выгодного замужества своих дочерей и желания видеть новые лица в своих усадьбах ничего не видят. Кроме того, среда формирования Татьяны такова, что из визита вежливости в ней готовы сделать уже «слаженную свадьбу», которая никак не может состояться только из-за отсутствия «модных колец» (*Иные даже утверждали, / Что свадьба слажена совсем, / Но остановлена затем, / Что модных колец не достали*).

На наш взгляд, описание торжественного приема в доме Лариных также иронично, на что указывают высказывания *теснятся барышни к Татьяне, толпа жужжит, покорствуя природе, дружатся с ней*:

Но кушать подали. Четой  
Идут за стол рука с рукой.  
*Теснятся барышни к Татьяне;*  
Мужчины против; и, крестясь,  
*Толпа жужжит, за стол садясь.*

Потом, *покорствуя природе,*  
*Дружатся с ней,* к себе ведут,  
Целуют, нежно руки жмут,  
Взбивают кудри ей по моде  
И поверяют нараспев  
Сердечны тайны, тайны дев.

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Особую роль в данном фрагменте играет вторая его часть, в котором автор акцентирует внимание читателя на отчужденности Татьяны, а главное, на том, что и она сама понимает эту отчужденность.

В такой отстраненности от своей среды мы видим и влияние того круга чтения, который свойственен Татьяне, и некую моду на все романтическое, которая характерна для первых десятилетий XIX в. Здесь мы можем также с полной уверенностью утверждать, что Татьяна сама романтична, она инстинктивно отталкивается от «пошлой» среды, которая ее окружает:

*Татьяна вслушаться желает*  
*В беседы, в общий разговор;*  
*Но всех в гостиной занимает*  
*Такой бессвязный, пошлый вздор;*  
Всё в них так бледно, равнодушно;  
Они клеветают даже скучно;  
В бесплодной сухости речей,  
Расспросов, сплетен и вестей  
Не вспыхнет мысли в целы сутки,  
*Хоть невзначай, хоть наобум*  
*Не улыбнется томный ум,*  
*Не дрогнет сердце, хоть для шутки.*  
*И даже глупости смешной*  
*В тебе не встретишь, свет пустой.*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Отметим, что в этом контексте точка зрения автора и «традиционной героини» представляют собой единое целое, причем первые строки *Татьяна вслушаться / В беседы, в общий разговор, / Но всех в гостиной занимает / Такой бессвязный, пошлый вздор* эксплицирует отношение к среде самой героини, тогда как вторая смысловая часть фрагмента репрезентирует авторское отношение к ее окружению: *Хоть невзначай, хоть наобум / Не улыбнется томный ум, / Не дрогнет сердце, хоть для шутки. / И даже глупости смешной / В тебе не встретишь, свет пустой.*

Также вполне достоверное и точное описание нравов света находим и у И.С. Тургенева в романе «Дворянское гнездо». Лиза Калитина по секрету делится с Паншиным тем, что Лемм посвятил ей духовную кантату, однако Паншин тут же забывает о том, что должен держать данное Лизе слово сохранить этот факт в тайне. Мало того, он даже обращается к немцу Лемму на его родном языке, которым владеет плохо. Таким образом, автор акцентирует внимание на том, что «традиционная героиня» никоим образом не вписывается в ту среду, которая сформировала её: «– Не уходите после урока, Христофор Федорыч, – сказал он, – мы с Лизаветой Михайловной сыграем бетговенскую сонату в четыре руки.

Старик проворчал себе что-то под нос, а Паншин продолжал по-немецки, плохо выговаривая слова:

– *Мне Лизавета Михайловна показала духовную кантату, которую вы ей поднесли, – прекрасная вещь! Вы, пожалуйста, не думайте, что я не умею ценить серьезную музыку, – напротив: она иногда скучна, но зато очень полезна.*

Старик покраснел до ушей, бросил косвенный взгляд на Лизу и торопливо вышел из комнаты» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/1647/index.html>]. Представляется также, что замечание Паншина о том, что *серьезная музыка ... иногда скучна* обнаруживает пустоту света и поверхностность образования этого героя. Разумеется, Лиза Калитина при всей традиционности, правильности представлений о взрослой жизни

никак не могла найти общий язык с таким героем и, по большей части, со своим окружением. Отметим также, что та среда, которая формирует «традиционную героиню» в русской литературе XIX в., уже далека от религиозности и патриархальности, ей чужды идеалы Домостроя, что, однако, не отменяет их наличия в рамках личностных особенностей самих таких героинь. Например, И.С. Тургенев описывает такой эпизод: «Ему <Лаврецкому> навстречу вышла Лиза в шляпке и в перчатках.

– Куда вы? – спросил он ее.

– К обедне. Сегодня воскресенье.

– *А разве вы ходите к обедне?* Лиза молча, с изумлением посмотрела на него.

– Извините, пожалуйста, – проговорил Лаврецкий, – я... я не то хотел сказать» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/1647/index.html>]. Высказывание Лаврецкого *А разве вы ходите к обедне?* отражает то удивление, которое испытывает герой по отношению к обнаружившейся искренней религиозности Лизы.

Вера из романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова также может быть отнесена к «традиционному» типу героинь русской литературы, при этом среда, которая ее сформировала, отчасти изменила естественные движения ее души, лишив ее искренности. Именно над манерностью и фальшивым кокетством, которые свойственны даже такой неординарной женщине, как Вера, и иронизирует Печорин: «Вера ревнует меня к княжне: добился же я этого благополучия! Чего женщина не сделает, чтоб огорчить соперницу? Я помню, одна меня полюбила за то, что я любил другую. *Нет ничего парадоксальнее женского ума: женщин трудно убедить в чем-нибудь, надо их довести до того, чтоб они убедили себя сами; порядок доказательств, которыми они уничтожают свои предупреждения, очень оригинален; чтоб выучиться их диалектике, надо опрокинуть в уме своем все школьные правила логики.* Например, способ обыкновенный:

Этот человек любит меня; но я замужем: следовательно, не должна его любить.

Способ женский:

Я не должна его любить, ибо я замужем; но он меня любит, – следовательно...» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>]. Выделенный курсивом фрагмент представляет собой развернутую характеристику не столько так называемой «женской» логики, женского ума, сколько светского общества, которое навязывает определенные поведенческие стереотипы всем его представителям без исключения. Неслучайно поэтому и сопоставление «обыкновенного» и «женского» способов мышления. Именно поэтому героини «традиционного типа», выделяемые нами при анализе языкового материала, представляют собой некий «слепок», более или менее отчетливый, с той социальной группы, к которой они принадлежат.

Особое место в галерее художественных образов, образующих художественный концепт «героиня» в ее «традиционном» представлении в русской литературе, занимают образы Сонечки Мармеладовой («Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского) и Катюши Масловой («Воскресение» Л.Н. Толстого). Среда, сформировавшая этих героинь, весьма различна: Мармеладова – дочь бедного чиновника, у Масловой крестьянское происхождение. Однако среда, в которую они волею судьбы попадают, одна и та же: это городское «дно», это жизнь людей, от которых общество отворачивается. Обе героини – представительницы древнейшей профессии, однако совершенно парадоксально то, что и одна, и другая сохраняют чистоту души и помыслов, просветленность, обусловленную, прежде всего, приверженностью к христианским идеям. Приведем наиболее яркие фрагменты, подтверждающие выдвинутые тезисы: «Но он <Мармеладов> с неестественным усилием успел опереться на руке. Он дико и неподвижно смотрел некоторое время на дочь, как бы не узнавая ее. Да и ни разу еще он не видал ее в таком костюме. *Вдруг он узнал ее, приниженную, убитую, расфранченную и стыдящуюся*, смиренно ожидающую своей очереди

проститься с умирающим отцом. *Бесконечное страдание* изобразилось в лице его.

— Соня! Дочь! *Прости!* — крикнул он и хотел было протянуть к ней руку, но, потеряв опору, сорвался и грохнулся с дивана, прямо лицом наземь» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/69/index.html>]. Идея страдания и прощения (*Бесконечное страдание, Прости!*), а также великодушия традиционной героини является ключевой для решения художественного образа Сони, что подтверждается и данными контекста – как приведенного здесь, так и макроконтекста романа.

Также и в следующем фрагменте отметим необходимую для реализации авторской эстетической задачи отсылку к тексту Евангелия, которая предваряется точным и полным описанием среды, в которой формируется героиня Достоевского (маркеры выделены курсивом): «Раскольников понимал отчасти, почему Соня не решалась ему читать, и чем более понимал это, тем как бы грубее и раздражительнее настаивал на чтении. Он слишком хорошо понимал, как тяжело было ей теперь выдавать и обличать всё *свое*. Он понял, что чувства эти действительно как бы составляли настоящую и уже давнишнюю, может быть, *тайну* ее, может быть еще с самого отрочества, *еще в семье, подле несчастного отца и сумасшедшей от горя мачехи среди голодных детей, безобразных криков и попреков*. Но в то же время он узнал теперь, и узнал наверно, что хоть и тосковала она и боялась чего-то ужасно, принимаясь теперь читать, но что вместе с тем ей мучительно самой хотелось прочесть, несмотря на всю тоску и на все опасения, и именно *ему*, чтоб он слышал, и непременно *теперь* – «что бы там ни вышло потом!»... Он прочел это в ее глазах, понял из ее восторженного волнения... Она пересилила себя, подавила горловую спазму, пресекающую в начале стиха ее голос, и продолжала чтение одиннадцатой главы Евангелия Иоаннова» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/69/index.html>].

Судьба Катюши Масловой в романе «Воскресение» Л.Н. Толстого трагична: автор описывает ее скупой, однако эта лаконичность стиля

усугубляет трагизм. Приведем здесь лишь один фрагмент, содержащий маркеры художественного образа героини «традиционного типа» в части обозначения среды, формирующий изучаемый художественный концепт: «Всех денег у Катюши, когда она поселилась у повитухи, было сто двадцать семь рублей: двадцать семь – зажитых и сто рублей, которые дал ей ее соблазнитель. Когда же она вышла от нее, у нее осталось всего шесть рублей. Она не умела беречь деньги и на себя тратила и давала всем, кто просил. Повитуха взяла у нее за прожитье – за корм и за чай – за два месяца сорок рублей, двадцать пять рублей пошли за отправку ребенка, сорок рублей повитуха выпросила себе займы на корову, рублей двадцать разошлись так – на платья, на гостинцы, так что, когда Катюша выздоровела, денег у нее не было, и надо было искать места» [Толстой, 1996: URL: <https://ilibrary.ru/text/1462/index.html>]. Л.Н. Толстой, как и Ф.М. Достоевский, описывает безвыходное положение героини, те обстоятельства, которые стали причиной ее падения.

Следующий важный аспект моделирования художественного концепта «героиня» составляет **описание речевых особенностей и манеры поведения** героини «традиционного типа». Прежде всего, необходимо отметить самоотверженность таких героинь, их скрытность по причине нежелания беспокоить дорогих им людей. Например: «Вера больна, очень больна, хотя в этом и не признается; я боюсь, чтобы не было у нее чахотки или той болезни, которую называют *fièvre lente* [19 - *Fievre lente* – медленная, изнурительная лихорадка.] – болезнь не русская вовсе, и ей на нашем языке нет названия» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>]. Неслучайно автор вводит лексический повтор в высказывание Печорина (*больна, очень больна*): это стилистическое средство позволяет усилить прагматический эффект речи персонажа. К тому же контекст *хотя в этом и не признается* подтверждает выдвинутый выше тезис о самоотверженности «традиционных» героинь.

Также у Лермонтова находим и контекст, который указывает на кротость героини, на ее смирение перед судьбой, на нежелание быть излишне

требовательной к любимому (*Она не заставляла меня клясться в верности, не спрашивала, любил ли я других с тех пор, как мы расстались*): «Гроза застала нас в гроте и удержала лишних полчаса. *Она не заставляла меня клясться в верности, не спрашивала, любил ли я других с тех пор, как мы расстались...* Она вверилась мне снова с прежней беспечностью, – я ее не обману: *она единственная женщина в мире, которую я не в силах был бы обмануть*. Я знаю, мы скоро разлучимся опять и, может быть, навеки: оба пойдем разными путями до гроба; но *воспоминание о ней останется неприкосновенным в душе моей*; я ей это повторял всегда, и она мне верит, хотя говорит противное.

Наконец мы расстались; я долго следил за нею взором, пока ее шляпка не скрылась за кустарниками и скалами» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>]. Мы полностью приводим здесь контекст, описывающий целостный эпизод, с тем, чтобы иметь возможность показать и отношение к такой женской самоотверженности героя. Печорин впервые признается, что он не может обманывать Веру (*она единственная женщина в мире, которую я не в силах был бы обмануть*), только ею он дорожит (*воспоминание о ней останется неприкосновенным в душе моей*).

Необходимо особо подчеркнуть, что именно героиня «традиционного» типа способна вызвать стыд и смятение в самой циничной душе, поэтому и Печорин у Лермонтова, и Паншин у Тургенева так остро реагируют на проявление лучших черт женского характера в Вере и Лизе. Ср.: «Паншин громко и решительно взял первые аккорды сонаты (он играл вторую руку), но Лиза не начинала своей партии. Он остановился и посмотрел на нее. *Глаза Лизы, прямо на него устремленные, выражали неудовольствие; губы ее не улыбались, все лицо было строго, почти печально.*

– Что с вами? – опросил он.

– Зачем вы не сдержали своего слова? – сказала она. – Я вам показала кантату Христофора Федорыча под тем условием, чтоб вы не говорили ему о ней.

– Виноват, Лизавета Михайловна, – к слову пришлось.

– Вы его огорчили – и меня тоже. Теперь он и мне доверять не будет.

– Что прикажете делать, Лизавета Михайловна? От молодых ногтей не могу видеть равнодушно немца: так и подмывает меня его подразнить.

– Что вы это говорите, Владимир Николаич! Этот немец – бедный, одинокий, убитый человек – и вам его не жаль? Вам хочется дразнить его?

*Паншин смутился»* [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/1647/index.html>]. В приведенном фрагменте особое внимание обращает на себя не только реакция Паншина (последнее высказывание, выделенное курсивом), но и портретная характеристика героини, введенная автором, которая также выделена нами в контексте курсивом (*Глаза Лизы, прямо на него устремленные, выражали неудовольствие; губы ее не улыбались, все лицо было строго, почти печально*).

Героини «традиционного» типа открыто говорят о тех эмоциях, которые они переживают. Мало того, они недоумевают, когда окружающие не испытывают таких же чувств, например: «... Тут же в лавке так и заплакала, при купцах-то, что не достало... Ах, как было жалко смотреть.

— Ну и понятно после того, что вы... так живете, — сказал с горькою усмешкой Раскольников.

— А вам разве не жалко? Не жалко? — вскинулась опять Соня, — ведь вы, я знаю, вы последнее сами отдали, еще ничего не видя. А если бы вы всё-то видели, о господи! А сколько, сколько раз я ее в слезы вводила! Да на прошлой еще неделе! Ох, я! Всего за неделю до его смерти. Я жестоко поступила! И сколько, сколько раз я это делала. *Ах как теперь целый день вспоминать было больно!*» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/69/index.html>]. В данном фрагменте для речи Сони ключевым словом выступает лексема *жалко*: именно жалость представляет собой один из доминантных признаков в этом типе, входящем в состав художественного концепта «героиня». Также особо следует выделить и высказывание героини *Ах как теперь целый день вспоминать было больно!*, весьма точно характеризующее ее эмоциональный мир.

Речь и манеры героини «традиционного» типа часто свидетельствуют и о том, что это персонажи, обладающие обостренным чувством вины (см. контекст выше и приводимый далее), а также уверенные в порядочности других людей, например: «Лиза *побежала вслед за ним. Она догнала его на крыльце.*

– Христофор Федорыч, послушайте, – сказала она ему по-немецки, провожая его до ворот по зеленой короткой травке двора, – *я виновата перед вами – простите меня.* Лемм ничего не отвечал.

– Я показала Владимиру Николаевичу вашу кантату; *я была уверена, что он ее оценит,* – и она, точно, очень ему понравилась. Лемм остановился.

– Это ничего, – оказал он по-русски и потом прибавил на родном своем языке: – *но он не может ничего понимать; как вы этого не видите? Он дилетант – и все тут!*» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/1647/index.html>]. В приведенном фрагменте героиня чувствует вину (маркерами выступают лексические сочетания *побежала вслед за ним, догнала его на крыльце, высказывание я виновата перед вами – простите меня*), но она также уверена в порядочности Паншина, в том, что он будет держать данное ей слово (*я была уверена, что он ее оценит*). Разумеется, эта наивность героинь «традиционного» типа не может не развенчиваться другими персонажами, даже Лемм пытается разубедить Лизу (*он не может ничего понимать; как вы этого не видите? Он дилетант – и все тут!*).

Безусловно, характеристика описания речевых особенностей и манеры поведения была бы неполной без рассмотрения образа Татьяны Лариной. С этих позиций героиня представляется также весьма интересной хотя бы потому, что особенности ее речи и поведения претерпевают в романе значительные изменения. Знакомство Онегина с Татьяной сопровождается описанием эпизода, который отражает самобытность героини, ее непохожесть на тех барышень, которых герой встречал в петербургском свете. Неслучайно он говорит Ленскому:

«Скажи: которая Татьяна?» –

«Да та, которая грустна  
И молчалива, как Светлана,  
Вошла и села у окна». –  
«Неужто ты влюблен в меньшую?» –  
«А что?» – «*Я выбрал бы другую,  
Когда б я был, как ты, поэт.*  
В чертах у Ольги жизни нет,  
Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне:  
Кругла, красна лицом она,  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне».

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Особое значение здесь приобретает и отсылка к балладе В.А.Жуковского «Светлана» (1808-1812), и сравнение Татьяны с героиней канонического романтического текста, и высказывание, выделенное нами в контексте курсивом *Я выбрал бы другую, / Когда б я был, как ты, поэт.* Действительно, как мы указывали выше, Татьяна отличается индивидуальной манерой поведения, что, к тому же, способствует обнаружению исключительных свойств характера и ума.

Особый интерес с точки зрения репрезентации речи и манер Татьяны в художественном тексте А.С. Пушкина представляет намеренное сравнение, которое проводит автор между Татьяной в начале своего повествования и в его финале. Общеизвестно, что при первом знакомстве читателя с героиней становится ясно, что личность Татьяны – плод ее круга чтения и склонности к фантазиям, переживаниям, эмоциональности в целом (репрезентанты выделены курсивом):

«Ах, няня, няня, я *тоскую,*  
Мне *тошно,* милая моя:  
Я *плакать, я рыдать* готова!..» –

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

На наш взгляд, авторский комментарий (лирическое отступление) представляет собой объяснение многих настоящих и будущих поступков героини, т.к. основные признаки, свойственные «традиционной героине», мотивированы в следующем фрагменте

За что ж виновнее Татьяна?  
За то ль, что *в милой простоте*  
Она *не ведает обмана*  
И *верит* избранной мечте?  
За то ль, что *любит без искусства,*  
*Послушная влеченью чувства,*  
Что так *доверчива* она,  
Что от небес *одарена*  
*Воображением мятежным,*  
*Умом и волею живой,*  
*И своенравной головой,*  
*И сердцем пламенным и нежным?*  
Ужели не простите ей  
Вы *легкомыслия страстей?*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Отметим в приведенном контексте следующие лексемы и лексические сочетания, позволяющие создать достаточно целостный облик героини, тем самым, дополняя данный фрагмент художественного концепта *героиня*, репрезентированном в его традиционном типе: *в милой простоте; не ведает обмана; верит мечте; послушная влеченью чувства; доверчива; одарена воображением мятежным; умом и волею живой; своенравной головой; сердцем пламенным и нежным; легкомыслия страстей*. Отметим, что автор прибегает к антитезе для репрезентации контраста между поведением обычной представительницы светского общества и Татьяны:

Кокетка судит хладнокровно,  
Татьяна любит не шутя

И предается безусловно

Любви, как милое дитя.

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Безусловно, наиболее ярко эмоциональность Татьяны, явленная в манере ее поведения, представлена в художественном тексте в эпизоде, который предшествует знаменитому объяснению с Онегиным (репрезентанты выделены курсивом):

Татьяна пред *окном стояла,*  
*На стекла хладные дыша,*  
*Задумавшись, моя душа,*  
*Прелестным пальчиком писала*  
*На отуманенном стекле*  
Заветный вензель *О да Е.*

Вдруг топот!.. кровь ее застыла.  
Вот ближе! скачут... и на двор  
Евгений! «Ах!» – и легче тени  
Татьяна *прыг* в другие сени,  
С крыльца на двор, и прямо в сад,  
*Летит, летит; взглянуть назад*  
*Не смеет; мигом обежала*  
*Куртины, мостики, лужок,*  
*Аллею к озеру, лесок,*  
*Кусты сирен переломала,*  
*По цветникам летя к ручью,*  
*И, задыхаясь, на скамью*

*Упала...*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Разумеется, в финале романа – это уже совсем другая героиня, величавая, спокойная, прекрасно владеющая собой (репрезентанты выделены курсивом):

*Княгиня смотрит на него ...  
И что ей душу ни смутило,  
Как сильно ни была она  
Удивлена, поражена,  
Но ей ничто не изменило:  
В ней сохранился тот же тон,  
Был так же тих ее поклон.*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Необходимо особо отметить, что и здесь автор отражает в речи своей героини основные качества ее личности: благородство, честь, достоинство («Я вас люблю (к чему лукавить?) / Но я другому отдана; / Я буду век ему верна»). Это, впрочем, то, что она приписывает Онегину – *гордость, прямая честь* (и здесь вновь отражен психологизм, присущий лиро-эпосу Пушкина в целом: известно, что люди склонны приписывать собственные качества характера другим участникам коммуникации), отчасти эти качества действительно свойственны характеру героя:

*Вы должны,  
Я вас прошу, меня оставить;  
Я знаю: в вашем сердце есть  
И гордость, и прямая честь.  
Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна».*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Особую роль в процессе репрезентации речевых особенностей героинь традиционного типа играют их письма. Обратимся в качестве примеров к двум из них – Татьяне Лариной («Евгений Онегин») и Вере («Герой нашего

времени»). Татьяна первой пишет письмо человеку, с которым едва знакома, тем самым, нарушая все правила этикета. Она об этом знает, свидетельством чему ее письмо, однако скрывать свои чувства она не может и признается Онегину в любви. Несмотря на то, что ее письмо выдержано в духе тех сентиментальных романов, которые она прочла и которые отчасти сформировали ее мировоззрение, в приведенном ниже фрагменте отчетливы и репрезентанты внутренней речи самой героини, личностная специфика ее высказываний, ее тезаурус и синтаксис:

Сначала я молчать хотела;  
Поверьте: *моего стыда*  
*Вы не* узнали б никогда,  
Когда б *надежду* я имела  
*Хоть редко, хоть в неделю раз*  
*В деревне нашей видеть вас,*  
*Чтоб только слышать* ваши речи,  
Вам *слово молвить*, и потом  
*Всё думать, думать об одном*  
*И день и ночь до новой встречи...*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

В приведенном фрагменте репрезентантами особенностей внутренней речи героини, на наш взгляд, выступают следующие лексемы и лексические сочетания: *стыда не узнали, надежду имела, хоть редко, хоть в неделю раз видеть вас, только слышать ваши речи, слово молвить*. Подчеркнем, что, хотя автор и предваряет письмо героини уточнением, что оно написано по-французски, тем не менее, этот «перевод» вполне достоверно передает «русскость» души Татьяны. Кроме того, лексическое сочетание *в деревне нашей*, а также строки «*Всё думать, думать об одном/ И день и ночь до новой встречи*» также транслирует особенности русского национального характера, который Татьяна воплощает.

Героиня высказывает предположения о своей будущей судьбе в духе представлений именно традиционного типа:

Души неопытной волненья  
Смирив со временем (как знать?),  
По сердцу я нашла бы друга,  
Была бы верная супруга  
И добродетельная мать.

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Ключевым словом выступает *смирив*, которое создает условия для воплощения традиционных идеалов (*верная супруга, добродетельная мать*).

Эмоциональность героини, любовь с первого взгляда, которая возникает в ее душе, также очень верно передана в ее письме:

Ты чуть вошел, я вмиг узнала,  
Вся обомлела, запылала  
И в мыслях молвила: вот он!

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Такие же верные характеристики она дает и собственной жизни в кругу родных, которые абсолютно не понимают движений ее души:

Вообрази: я здесь одна,  
Никто меня не понимает,  
Рассудок мой изнемогает,  
И молча гибнуть я должна.

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

На наш взгляд, наиболее репрезентативен следующий контекст, в котором сочетаются клише переписки, свойственные эпохе сентиментализма (первые четыре строки фрагмента), и присущие самой героине эмоции, выраженные во внутренней речи:

Я жду тебя: единым взором  
Надежды сердца оживи  
Иль сон тяжелый перерви,

Увы, заслуженным укором!  
Кончаю! Страшно перечесть...  
Стыдом и страхом замираю...  
Но мне порукой ваша честь,  
И смело ей себя вверяю...

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

В первой части данного фрагмента заметно употребление клишированных сочетаний *единым взором, надежды сердца оживи, сон тяжелый перерви*, в то время как вторая часть отмечена, кроме значимых для отражения внутреннего мира Татьяны сочетаний *стыдом и страхом замираю, смело себя вверяю, порукой ваша честь*, применением графических средств – восклицательного знака и многоточий.

Если в письме Татьяны ее внутренний мир раскрывается как бы помимо ее воли, преодолевая рамки существующих правил переписки, «прорываясь» сквозь них достаточно часто, но, не преобладая в целом в тексте, то в письме Веры представлен достаточно целостный самоанализ и анализ характера Печорина. Например: «Мы расстаемся навеки; однако ты можешь быть уверен, что я *никогда не буду любить другого: моя душа истощила на тебя все свои сокровища, свои слезы и надежды. Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин*» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>]. Курсивом выделены репрезентанты речевых особенностей героини, характеризующие ее собственные свойства. В следующем фрагменте представлен анализ характера Печорина: «<...> не потому, чтоб ты был лучше их, о нет! но в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно; ничей взор не обещает столько блаженства; никто не умеет лучше пользоваться своими преимуществами и никто не может быть так истинно

несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>].

Значимым представляется также следующий макроконтекст: «Я пишу к тебе в полной уверенности, что мы никогда более не увидимся. Несколько лет тому назад, расставаясь с тобою, я думала то же самое; но небу было угодно *испытать меня* вторично; я не вынесла этого испытания, мое *слабое сердце* *покорилось снова* знакомому голосу... *ты не будешь презирать меня за это, не правда ли?* Это письмо будет вместе прощанием и исповедью: я обязана сказать тебе все, что накопилось на моем *сердце* с тех пор, как оно тебя *любит*. Я не стану обвинять тебя – ты поступил со мною, как поступил бы всякий другой мужчина: *ты любил меня как собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна*. Я это поняла сначала... Но ты был несчастлив, и я *пожертвовала* собою, надеясь, что *когда-нибудь ты оценишь мою жертву, что когда-нибудь ты поймешь мою глубокую нежность, не зависящую ни от каких условий*. Прошло с тех пор много времени: я проникла во все тайны души твоей... и убедилась, что то была надежда напрасная. *Горько мне было!* Но моя *любовь* срослась с *душой* моей: *она потемнела, но не угасла*» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>]. Репрезентанты эмоционального состояния героини выделены курсивом (см. выше), обратим особое внимание также на графические средства представления эмотивности в тексте – вопросительные и восклицательные предложения ... *ты не будешь презирать меня за это, не правда ли?*; *Горько мне было!*, а также частотные случаи употребления многоточий для обозначения пауз во внутренней речи героини, ее тревожного, подавленного состояния, ее сомнений и печали. На наш взгляд, ключевой фразой для понимания Веры как героини традиционного типа является следующее высказывание: я *пожертвовала* собою, надеясь, что *когда-нибудь ты оценишь мою жертву, что когда-нибудь ты поймешь мою глубокую нежность, не зависящую ни от каких условий*. Именно жертвенность является доминантой ее личности, что принципиально

не противоречит представлению о традиционной роли женщины в семье и обществе. Нельзя не подчеркнуть особо и емкие метафоры, созданные Лермонтовым: *моя любовь срослась с душой моей: она потемнела, но не угасла*. В приведенном высказывании таких метафорических контекста три – *любовь срослась с душой, любовь потемнела, любовь не угасла*, причем последняя является метафорой языковой, закрепленной в узусе, продуцируемой по принципу соотнесения чувств, эмоций со стихиями, что весьма частотно для русского языка (*чувство вспыхнуло (как огонь) – любовь не угасла (как огонь)*)

Значимыми аспектами моделирования художественного концепта «героиня» выступают также **сфера деятельности (поступки и действия)**, а также **круг общения и досуга**. Неслучайно приводим здесь данные аспекты в единстве: в художественных текстах они часто представляют синтез, в котором подчас невозможно выделить отдельные компоненты, составляющие их. И это закономерно: для героинь традиционного типа поступки и действия органично обуславливаются кругом общения и досуга, которым, собственно, и ограничивается их жизнь. Ранее мы акцентировали внимание на фиксации таких героинь на жизни семьи и/или на жизни возлюбленного, который составляет центр мироздания. Именно поэтому об отделении досуга и круга общения от сферы деятельности применительно к героиням традиционного типа говорить не приходится (что, кстати, и отличает их от двух других типов, анализируемых ниже). Так, Татьяна Ларина в романе «Евгений Онегин» хотя и чувствует себя чужой в своем кругу (*слушала с досадой, сплетни*), не отделяет свое существование от него (*тайком, с неизъяснимою отрадой думала*), и все ее поступки и действия являются следствием воздействия этой среды (*в сердце дума заронила*):

Татьяна слушала с досадой  
Такие сплетни; но тайком  
С неизъяснимою отрадой  
Невольню думала о том;

И в сердце дума заронилась;  
Пора пришла, она влюбилась.  
Так в землю падшее зерно  
Весны огнем оживлено.

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Особое внимание обращает на себя сочетание лексем, оксюморонное по своему наполнению – *дума в сердце*. Сочетание несочетаемого объективировано здесь в том, что разум (дума) традиционно противопоставляется в русской национальной традиции эмоциям (сердце). Однако для Татьяны, как и для ее окружения, воспитанного сентименталистской литературой, напротив, происходит отталкивание от исконного в сторону заимствованного извне.

Как мы уже отмечали выше, эмоциональность Татьяны репрезентирована в разных аспектах моделируемого концепта. Приведем еще один контекст:

*Давно ее воображенье,  
Сгорая негой и тоской,  
Алкало пищи роковой;  
Давно сердечное томленье  
Теснило ей младую грудь;  
Душа ждала... кого-нибудь,*

И дождалась... Открылись очи;  
Она сказала: это он!

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Автор, описывая ожидание любви, которое томит молодую девушку, прибегает вновь к клишированным выражениям, свойственным для современной ему словесности (выделено курсивом). Особого внимания заслуживает, разумеется, высказывание «*Душа ждала... кого-нибудь, / И дождалась... Открылись очи; / Она сказала: это он!*». Отметим, что

доминантную позицию здесь занимает неопределенное местоимение *кого-нибудь*, которое иронически снижает пафос целостного поэтического высказывания, углубляя его смысл и уточняя авторскую позицию. Эмоциональность традиционных героинь, доходящая до экзальтации и не ограничиваемая строгим рациональным анализом, часто играет с ними дурную шутку.

Именно эта влюбленность, в определенной степени «подогреваемая» культом любви и флирта в окружении героини, оказывает влияние на ее поведение, описываемое в дальнейшем повествовании (репрезентанты выделены курсивом):

Увы! теперь и дни, и ночи,  
И жаркий одинокий сон,  
Всё полно им; всё дева милой  
*Без умолку волшебной силой*  
*Твердит о нем.* Докучны ей  
И звуки ласковых речей,  
И взор заботливой прислуги.  
В уныние погружена,  
*Гостей не слушает она*  
*И проклиняет их досуги,*  
Их неожиданный приезд  
И продолжительный присест.

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Чтение как одно из главных занятий героини становится основой для развития чувства (значимые компоненты выделены курсивом):

Воображаясь героиней  
Своих возлюбленных творцов,  
Кларисой, Юлией, Дельфиной,  
Татьяна в тишине лесов  
*Одна с опасной книгой бродит,*

*Она в ней ищет и находит  
Свой тайный жар, свои мечты,  
Плоды сердечной полноты,  
Вздыхает и, себе присвоя  
Чужой восторг, чужую грусть,  
В забвенье шепчет наизусть  
Письмо для милого героя...*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Ключевыми фразами в приведенном поэтическом контексте считаем *опасной книгой* и *себе присвоя чужой восторг, чужую грусть*. Нельзя не согласиться с авторской оценкой в том, что книги, читаемые Татьяной, действительно становятся опасными в плане «достраивания» реальности, создания иллюзии (*чужой восторг, чужая грусть*). И вновь Пушкин ироничен по отношению к переживаниям Татьяны:

*Но наш герой, кто б ни был он,  
Уж верно был не Грандисон.*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Для автора «Евгения Онегина» важно также и то, что его героиня по-детски наивна, что весьма ценится в героинях традиционного типа:

*Татьяна верила преданьям  
Простонародной старины,  
И снам, и карточным гаданьям,  
И предсказаниям луны.*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

Отметим также, что образ этой героини весьма последовательно развивается в плане проявления ее чувств и после объяснения с Онегиным, после его отъезда:

*Татьяна взором умиленным  
Вокруг себя на всё глядит,  
И всё ей кажется бесценным,*

*Всё душу томную живит  
Полумучительной отрадой:  
И стол с померкшею лампадой,  
И груда книг, и под окном  
Кровать, покрытая ковром,  
И вид в окно сквозь сумрак лунный,  
И этот бледный полусвет,  
И лорда Байрона портрет,  
И столбик с куклою чугунной  
Под шляпой с пасмурным челом,  
С руками, сжатыми крестом.*

[Пушкин, 1960: URL: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html>]

В приведенном контексте ключевыми фразами считаем *взором умиленным, кажется бесценным, полумучительной отрадой*, поскольку те чувства, которые Татьяна испытывает, намеренно ею акцентированы, она прислушивается к «правильности» их переживания. И действительно, «полумучительная отрада», как и у героинь прочитанных ею романов, живет в ее душе как следствие, в том числе, и «умиленного взора»!

Представляется важным также и описание интерьера, в котором кровать, покрытая ковром, груда книг, - дань моде, впрочем, как и портрет Байрона, и скульптурное изображение Наполеона («*И столбик с куклою чугунной / Под шляпой с пасмурным челом, / С руками, сжатыми крестом*»). Как видим, поступки, действия, круг общения и досуга героини традиционного типа позволяет воспринимать целостно и образ героя. Так происходит не только потому, что автор намеренно вводит в свое повествование восприятие героя героиней, но и, прежде всего, потому, что традиционная героиня «растворена» в жизни мужчины, она – его дополнение, «ребро Адама».

И по той же причине герой романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» с нескрываемым удовольствием пишет в своем «Журнале» о том, что Вера ревнует его к княжне Мери, а это так тешит его самолюбие

(вербальные маркеры выделены курсивом): «Нынче я видел Веру. Она *замучила меня своею ревностью*. Княжна вздумала, кажется, ей поверять свои сердечные тайны: *надо признаться, удачный выбор!*» [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>]. В диалоге героев, следующем ниже, проявляется и благородство Веры, которая, испытывая ревность, все же имеет силы защищать княжну: «– Я отгадываю, к чему все это клонится, – говорила мне Вера, – лучше скажи мне просто теперь, что ты ее любишь.

– Но если я ее не люблю?

– То зачем же ее преследовать, тревожить, волновать ее воображение?..»

[Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>].

Вера в описании Печорина поступает в соответствии с теми моделями, которые приняты в светском обществе: «Послушай, если ты хочешь, чтоб я тебе верила, то приезжай через неделю в Кисловодск; послезавтра мы переезжаем туда. Княгиня остается здесь дольше. Найми квартиру рядом; мы будем жить в большом доме близ источника, в мезонине; внизу княгиня Лиговская, а рядом есть дом того же хозяина, который еще не занят... Приедешь?..

*Я обещал – и тот же день послал занять эту квартиру»* [Лермонтов, 1958: URL: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>]. И дело здесь вовсе не в данном обещании (выделено курсивом), а в том, что героиня традиционного типа, как никакая другая, призвана всей своей жизнью создавать только удобство в жизни героя, делать ее максимально комфортной («*Найми квартиру рядом; мы будем жить в большом доме близ источника, в мезонине; внизу княгиня Лиговская, а рядом есть дом того же хозяина, который еще не занят... Приедешь?..*») и составлять его счастье, поскольку такова ее социальная роль.

В завершение анализа концептуальных признаков, свойственных героине традиционного типа приведем также контекст из текста романа И.С.Тургенева «Дворянское гнездо»: «Он давно ничего не сочинял; но, видно, Лиза, *лучшая его ученица, умела его расшевелить*: он написал для нее кантату, о которой упомянул Паншин» [Тургенев, 1981: URL:

<https://ilibrary.ru/text/1647/index.html>]. Выделенные курсивом лексемы позволяют подтвердить тезис о том, что героини изучаемого в данном параграфе типа вдохновляют героев на великие дела, а в том, что Лиза – лучшая ученица, читатель, вслед за автором, не сомневается: героиня традиционного типа всегда наделяется добродетелями и талантами, она отдается какому-либо избранному ею занятию всем своим существом.

## **2.2. Специфика вербализации «женщины-героини» в пространстве художественных текстов русской классики**

Особой значимостью для развития русской лингвокультуры ввиду определенных социокультурных и исторических факторов, обуславливающих ее развитие, обладает «женщина-героиня». При том, что женщина в русском обществе традиционно в течение достаточно длительного исторического времени не обладала не только какими-либо правами (причем это отсутствие прав распространялось на все сословия), но и какими-либо возможностями развития личности вне семейно-бытовых отношений, героическое начало присутствовало в осмыслении роли женщины всегда. Выскажем предположение, что данный факт связан, бесспорно, с тем, что Древняя Русь, а затем и Россия на протяжении всего своего исторического развития постоянно вела кровопролитные войны, то иницируя их сама, то защищая собственную территорию от завоевателей. Естественным итогом военных событий становился дефицит мужского населения сознательного возраста, что подталкивало женщину к необходимости принятия решений, важных для нее самой, ее детей и престарелых родителей. Благодаря такому многовековому процессу и сформировались «женщины-героини», постоянно преодолевающие трудности, сталкивающиеся с непреодолимыми препятствиями и выходящие с честью из сложных ситуаций, а зачастую способные пожертвовать собой не только ради собственной семьи, но и ради общественного блага. Конечно, именно «женщины-героини» становятся наиболее востребованными в русской литературе советского периода. В настоящем параграфе мы рассмотрим те доминанты, на которые в дальнейшем

будет опираться советская литература в создании характеров женщин – соратниц в революционной борьбе. Иначе говоря, рассмотрение основных аспектов моделирования художественного концепта «героиня» применительно к «женщине-героине» в текстах русской классической литературы XIX в. должно привести нас к пониманию того, что стало, в конечном счете, фундаментом образа «новой женщины» в XX в.

Нельзя не согласиться с В.Н. Кардапольцевой в том, что к «женщине-героине» близка «женщина-воин, неумная активистка, для которой основной формой деятельности является общественная работа. Домашняя работа, семья для нее – далеко не главное в жизни. К этому типу мы также причисляем советизированных женщин, русофеминисток, феминисток по западному типу <...> В этот тип нами включены также «горячие сердца» (термин впервые употребил А.Н. Островский) и так называемые «пифагоры в юбках», «учёные дамы»» [Кардапольцева, 2000: 55]. Итак, в классификации В.Н.Кардапольцевой в рамках типа «женщины-героини» выделены следующие подтипы: «горячие сердца», «пифагоры в юбках», женщина-воин, феминистки. В нашей работе мы остановимся подробно на подтипе «горячие сердца», поскольку, на наш взгляд, в текстах русской литературы XIX в. именно такие героини репрезентированы с позитивной авторской интенцией и оценкой. Кроме того, именно «горячие сердца» позволяют с большей отчетливостью выделить те когнитивные признаки, которые облигаторны для героизации как аксиологической доминанты художественного концепта «героиня».

Не только для филологии, но и для гуманитарной научной парадигмы в целом особый интерес представляют «женский голос» и «женское слово». Значения этих терминов в достаточной степени близки, но не идентичны: «женский голос» рассматривается как роль женщины в жизни общества, не ведущая, тем не менее, к революционным преобразованиям, тогда как «женское слово» – общественная роль женщины, обеспечивающая изменения социальных структур, культуры, экономики, просвещения и других

важнейших сфер, значимых для отдельных личностей и/или для целой нации. Русская философия XIX – начала XX вв., впрочем, как и западноевропейская, зачастую стоит на позициях отрицания свойства быть субъектом у женщины, отсутствия деятельного начала, инициативы, интенциональности как таковой. Так, В. Розанов считает, что «Я»-мужчина с гору величиной, «Я» женское <...> просто прислонено к мужскому «Я» [Розанов, 1995: 167]. Философ склонен соглашаться с утверждением о способности женщины на подвиг, о ее заслугах перед обществом и отечеством, но, тем не менее, указывает, что гораздо более удачны ее воплощения в роли «хозяйки» и «домоводки». Н. Бердяеву свойственны схожие тезисы: «Есть женский вопрос, идущий из тенденции не «сравниваться» с мужчиною, но из тенденции твердо и выпукло поставить именно свое желание и особое «я» и потребовать, чтобы цивилизация, грубая и слишком «обще»-человеческая, несколько остановилась и задумалась, прежде чем сломить и окончательно загрязнить это хрупкое и нежное «я». Есть и не умер женский вопрос в смысле именно «домашнего очага», сохранения «женственности», соблюдения вечных в природе, но и в искусственной цивилизации могущих быть разрушенными черт «материнства», «семьянинки», «хозяйки дома»» [Бердяев, URL: [http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov\\_jenchina\\_pered\\_velikoy\\_zadachey.html](http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_jenchina_pered_velikoy_zadachey.html) ].

П.А. Флоренский утверждает: «Женская деятельность в значительной мере, в более значительной, чем мужская, есть деятельность не самой женщины, а других сил в женщине» [Флоренский, 2007: 149]. Разделяет эту точку зрения и Н.А. Бердяев, по мнению которого, «у женщин очень слабо развито чувство истории, их очень трудно довести до сознания исторической задачи и исторической ценности <...> Если бы в мире господствовало исключительно женское начало, то истории не было бы, мир бы остался «в частном» состоянии, в «семейном» кругу» [Бердяев, URL: [http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov\\_jenchina\\_pered\\_velikoy\\_zadachey.html](http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_jenchina_pered_velikoy_zadachey.html) ]. Разумеется, эти суждения в известной степени односторонни, однако мы

должны принимать во внимание и ту социокультурную и историческую обстановку, в рамках которой возникают охарактеризованные выше концепции, а также субъективность выдвигаемых философами постулатов.

«Женщина-героиня» в русской классической литературе появляется как цельный образ, как один из главных персонажей тогда, когда с необходимостью осознается так называемый «женский вопрос» и начинает разрабатываться тема женской эмансипации. Такая ориентированность содержательного пласта художественного текста диктует настоятельную потребность в критике современных его автору общественных устоев, отражает социальную значимость активной общественной деятельности женщины. В наибольшей степени такая направленность текстов выражена в творчестве писателей второй половины XIX в. – А.Н. Островского, И.А. Гончарова, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. Именно в это время настойчиво будет повторен вечный русский вопрос «Что делать?», в том числе, и применительно к вопросу о самой возможности для женщины самостоятельного выбора жизненного пути и собственной судьбы.

Резко противоположные друг другу общественно-политические позиции западников и славянофилов распространялись и на «женский вопрос». Так, западники выступали за эмансипацию женщин в чувственной и эмоциональной сфере, ориентируясь во многом на творчество и мировоззрение Ж. Санд. Наиболее ярко это направление решения «женского вопроса» воплощено в произведениях А. Герцена, А. Дружинина, А. Писемского. Славянофилы, напротив, осуждают «вольность» проявления чувств у женщины. Однако и те, и другие сходятся во мнении, что в отношениях между полами счастье возможно только тогда, когда есть взаимопонимание между мужчиной и женщиной, при этом женщина должна быть осознана как личность, равная мужчине.

Уже в 1840-е годы одной из центральных проблем русской литературы становится проблема семейной пары, которая не может достичь гармонии в семейной жизни. Именно здесь стоит искать доминантные признаки

«женщины-героини»: такова, например, Катерина в драме А.Н. Островского «Гроза», Наташа из романа И.С. Тургенева «Рудин». К «женщинам-героиням» можно отнести и Елену из тургеневского романа «Накануне». Этот женский образ поражает своим решительным характером, уверенностью в правоте пути, избранного героиней. И.С. Тургенев создает поистине новый тип женщины в своих произведениях, но это новаторство основано отнюдь не на художественном вымысле: например, после ранней смерти Инсарова Елена становится сестрой милосердия и принимает участие в войне на Балканах. Такая стратегия развития героини позволяет Тургеневу типизировать судьбы многих русских женщин, участвовавших в Крымской войне. Писатель впервые обращается к своему читателю с вопросом о том, что важнее: традиционный путь предназначения женщины или путь свободы, независимости и равенства полов.

В русской литературе значимы также художественные образы, созданные А.Н. Островским, - это так называемые «горячие сердца» (Катерина из драмы «Гроза», Лариса Огудалова из пьесы «Бесприданница»). Это героини, которых отличает неукротимое стремление к свободе, самоутверждению. Отметим, что «женщина-героиня» русской литературы не представляет зачастую тип, который строго отделен от так называемой «традиционной героини». Самоотверженность русской женщины может быть замкнута на служении семье, родным. Такая тесная связь рассматриваемых типов, позволяющих моделировать художественный концепт «героиня», обусловлена отчасти единым источником поведения «традиционной героини» и «женщины-героини» - ее жертвенностью во имя чего бы то ни было: ребенка, мужа, возлюбленного или абстрактной идеи.

В середине XIX в. русская литература характеризуется заметной эволюцией женских характеров: от вспомогательной функции, свойственной им ранее, героини постепенно движутся в своем развитии к центральной роли, воплощая идеал автора. Безусловно, именно поэтому художественные образы женщин отражают философскую и нравственную, а также социальную

проблематику. Зачастую героиня не может быть однозначно отнесена к какому-либо из рассматриваемых нами типов в соответствии с критерием сферы ее реализации: женщин могут волновать не только политические и не только матримониальные устремления. Наглядным примером служит здесь Ольга Ильинская у И.А. Гончарова в романе «Обломов», Анна Каренина Л.Н.Толстого. Таких героинь можно назвать «ищущими»: они жаждут понимания метафизических основ бытия, стремятся к какому-то неясному идеалу, который невозможно воплотить в реальности, к лучшему, которое не представляют отчетливо. Устремления таких героинь при всем внешнем различии в их направленности едины – «женщины-героини» пытаются преодолеть привычный круг обязанностей, стремясь противостоять в своих поисках абсолюта всему миру. Поэтому как социальная роль жены и матери, так и путь общественного деятеля узки для них, не дают возможности реализации всех исключительных способностей таких женщин.

Особую проблемную сферу русской литературы составляет привязанность женщины к мужчине в плане «растворенности» в нем, в желании создать семью. По словам А.И. Герцена, «женщина больше сосредоточена на одном половом отношении, больше загнана в любовь. Она больше сведена с ума и меньше нас доведена до него» [Герцен, 1956: 209]. Как это ни странно, все сильные женщины русской классической литературы, «женщины-героини» связывают свою личностную реализацию с любовью к мужчине, с жертвенностью во имя его интересов, во имя семьи и детей. Отметим в этой связи, что для «женщины-героини» в матримониальной сфере уже намечен конфликт между общественным и личным: «женщины-героини» русской классики часто несчастливы в браке, не реализуются в материнстве. Тем самым, русские писатели, вольно или невольно, пытаются доказать несовместимость в одной героине этих двух противоположенных, как им кажется, сил.

Охарактеризуем «женщину-героиню» с позиций концептуального анализа с тем, чтобы осуществить моделирование данного типа.

**Внешность, описание одежды, атрибутов.** Ввиду определенных условностей драмы как рода литературы, в котором драматург ограничен в средствах представления художественного образа вне его речевых характеристик (в его распоряжении остаются лишь ремарки, из которых внешности отведены лишь начальные, вводящие действующих лиц) остановимся на этом этапе проводимой аналитической процедуры только на данных эпических текстов. Наиболее репрезентателен в этом отношении роман И.А. Гончарова «Обломов», в котором находим развернутое описание внешности Ольги Ильинской: «Он <Обломов> сначала пристально занялся ее наружностью, все рисовал в памяти ее портрет.

Ольга в строгом смысле не была красавица, то есть не было ни *белизны* в ней, ни *яркого колорита щек и губ*, и *глаза* не горели лучами *внутреннего огня*, ни *кораллов на губах*, ни *жемчугу во рту* не было, ни *миньютюрных рук*, как у пятилетнего ребенка, с *пальцами в виде винограда*.

Но *если б ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии. Несколько высокому росту строго отвечала величина головы, величине головы — овал и размеры лица, все это, в свою очередь, гармонировало с плечами, плечи — с станом...*

*Кто ни встречал ее, даже рассеянный, и тот на мгновение останавливался перед этим так строго и обдуманно, артистически созданным существом»* [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>]. Во втором абзаце приведенного фрагмента особое внимание следует обратить на ироническое отношение автора (и самого Обломова) к тем канонам красоты, которые отчасти продиктованы эпохой классицизма (ни *миньютюрных рук*, как у пятилетнего ребенка, с *пальцами в виде винограда*), отчасти отсылают к фольклорным традициям (ни *белизны*, ни *кораллов на губах*, ни *жемчугу во рту*) или эпохе романтизма (*глаза* не горели лучами *внутреннего огня*). В любом случае, для современника Гончарова с развитым эстетическим вкусом все эти требования давно превратились в пошлые, избитые клише. Этому макроконтексту

писатель противопоставляет портрет героини, в полной мере отражающий ее внутренний мир, его соразмерность (*Несколько высокому росту строго отвечала величина головы, величине головы — овал и размеры лица, все это, в свою очередь, гармонировало с плечами, плечи — с станом*) и гармоничность (*если б ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии*), его согласованность с жизнью внешней (*Кто ни встречал ее, даже рассеянный, и тот на мгновение останавливался перед этим так строго и обдуманно, артистически созданным существом*).

И.А. Гончаров уделяет особое внимание походке героини, в которой чувствуется, несмотря на легкость, и решительность, и сила воли, и непреклонность в реализации желаний: «*Ходила Ольга с наклоненной немного вперед головой, так стройно, благородно покоившейся на тонкой, гордой, шее, двигалась всем телом ровно, шагая легко, почти неуловимо...*» [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>]. Приведем здесь также следующий макроконтекст (из него читатель может сделать вывод о необыкновенной наблюдательности Обломова, с одной стороны, и о безошибочности его оценок): «*Нос образовал чуть заметно выпуклую, грациозную линию, губы тонкие и большею частью сжатые: признак непрерывно устремленной на что-нибудь мысли. То же присутствие говорящей мысли светилось в зорком, всегда бодром, ничего не пропускающем взгляде темных, серо-голубых глаз. Брови придавали особенную красоту глазам: они не были дугообразны, не округляли глаз двумя тоненькими, нащипанными пальцем ниточками — нет, это были две русые, пушистые, почти прямые полоски, которые редко лежали симметрично: одна на линию была выше другой, от этого над бровью лежала маленькая складка, в которой как будто что-то говорило, будто там покоилась мысль*» [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>]. Представляется, что в приведенном фрагменте ключевой является лексема *мысль*, повторенная трижды, и именно мыслительная деятельность, неординарная черта Ольги,

необычная в эту эпоху для представительниц ее круга общения, становится отличительным признаком этой героини.

«Женщина-героиня» в повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» - цыганка Грушенька, внешность которой при первом ее появлении в тексте даже не описывается. Иван Северьяныч говорит о ней так: «вижу я разных знакомых господ ремонтеров и заводчиков и так просто богатых купцов и помещиков узнаю, которые до коней охотники, и промежду всей этой публики *цыганка ходит такая... даже нельзя ее описать как женщину, а точно будто как яркая змея, на хвосте движет и вся станом гнется, а из черных глаз так и жжет огнем. Любопытная фигура!*» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. На наш взгляд, ключевой фразой в описании этой героини является в этом макроконтексте *Любопытная фигура*. В художественном тексте в дальнейшем описании портрета находим и указание на своенравный характер Груши (*гневом дунуло*): «Она взмахнула на него ресничками... ей-богу, вот такие ресницы, длинные-предлинные, черные, и точно они сами по себе живые и, как птицы какие, шевелятся, а в глазах я заметил у нее, как старик на нее повелел, то во всей в ней точно *гневом дунуло*» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. Магическое воздействие красоты Грушеньки на героя вписывается в рамки осмысления «женщины-героини», ее исключительности: «А я ей даже и отвечать не могу: такое она со мною сразу сделала! Сразу, то есть, как она передо мною над подносом нагнулась и я увидал, как это у нее промеж черных волос на голове, будто серебро, пробор вьется и за спину падает, так я и осатанел, и весь ум у меня отняло. Пью ее угощенье, а сам через стакан ей в лицо смотрю и никак не разберу: смугла она или бела она, а меж тем вижу, как у нее *под тонкою кожею, точно в слове на солнце, краска рдеет и на нежном виске жилка бьет...* "Вот она, - думаю, - где настоящая-то красота, что природы совершенство называется» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. Особенно примечательно сравнение у нее *под тонкою кожею, точно в слове на солнце, краска рдеет и на нежном виске*

*жилка бьет*, которое отсылает читателя к фольклорной символике и образности. Герой называет ее *язвинкой*, ясно отражая свое отношение к такой внешности – она манит и губит одновременно.

Внешность Грушеньки изменяется при резком повороте ее судьбы: «Вижу, вся женщина *в расстройстве и в исступлении ума*: я ее взял за руки и держу, а сам вглядываюсь и дивлюсь, как страшно она переменялась и где вся ее красота делась? тела даже на ней как нет, а только *одни глаза среди темного лица как в ночи у волка горят и еще будто против прежнего вдвое больше стали*, да недра разнесло, потому что тягость ее тогда к концу приходила, а личико в кулачок сжало, и по щекам черные космы трепятыся. Гляжу на платьице, какое на ней надето, а платьице темное, ситцевенькое, как есть все в клочочках, а башмачки на босу ногу» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. Представляется, что особое значение здесь придается глазам героини (*одни глаза среди темного лица как в ночи у волка горят и еще будто против прежнего вдвое больше стали*), важное значение приобретает и оценка героини другим персонажем (вся женщина *в расстройстве и в исступлении ума*).

Важным компонентом художественного концепта «героиня» в его репрезентации «женщины-героини» является также **среда**, которая ее формирует и определяет как манеру поведения и речевые особенности, так и досуг, круг общения, а также во многом ее поступки и действия. Для героини И.А. Гончарова такой средой, разумеется, является дворянское сословие, петербургское общество, которое, при всем своем довольно сложном составе и психологии, не оказывает на Ольгу Ильинскую того губительного воздействия, которое заметно, например, в русских классических текстах 1810 – 1830-х гг. Нам представляется это вполне закономерным, т.к. основной эстетической задачей писателя в романе «Обломов» становится, прежде всего, диалектики взаимодействия героя и среды, а не прямая обусловленность поведения и жизненного пути персонажа теми общественными условиями, которые его формируют. Например: «Штольц тоже любовался ею

бескорыстно, как чудесным созданием, с благоухающею свежестью ума и чувств. Она была в глазах его только прелестный, подающий большие надежды ребенок.

Штольц, однакож, говорил с ней охотнее и чаще, нежели с другими женщинами, потому что она, хотя бессознательно, но шла простым, природным путем жизни и по счастливой натуре, по здравому, не перехитренному воспитанию не уклонялась от естественного проявления мысли, чувства, воли, даже до малейшего, едва заметного движения глаз, губ, руки.

Не оттого ли, может быть, шагала она так уверенно по этому пути, что по временам слышала рядом другие, еще более уверенные шаги «друга», которому верила, и с ними соразмеряла свои шаг.

Как бы то ни было, но в редкой девице встретишь такую простоту и естественную свободу взгляда, слова, поступка. У ней никогда не прочтешь в глазах: *«теперь я подожду немного губу и задумаюсь — я так недурна. Взгляну туда и испугаюсь, слегка вскрикну, сейчас подбегут ко мне. Сяду у фортепьяно и выставлю чуть-чуть кончик ноги»...*

*Ни жеманства, ни кокетства, никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла!* Зато ее и ценил почти один Штольц, *зато не одну мазурку просидела она одна, не скрывая скуки, зато, глядя на нее, самые любезные из молодых людей были неразговорчивы, не зная, что и как сказать ей...»* [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>]. В приведенном фрагменте особо важным считаем противопоставление героини той среде, в которой она сформировалась. Несмотря на то, что окружающее ее общество продолжает сохранять сложившийся стереотип того, как должна вести себя девушка на выданье (*«теперь я подожду немного губу и задумаюсь — я так недурна. Взгляну туда и испугаюсь, слегка вскрикну, сейчас подбегут ко мне. Сяду у фортепьяно и выставлю чуть-чуть кончик ноги»*), Ольга совершенно естественна, что свидетельствует о ее глубоком уме, критическом и ироничном отношении к самой себе, что и ценит в ней Штольц так высоко (*Ни*

*жеманства, ни кокетства, никакой лжи, никакой мишуры, ни умысла).* Отметим здесь также, что именно поэтому Ольга одинока, ее обычное окружение не понимает ее (*зато не одну мазурку просидела она одна, не скрывая скуки, зато, глядя на нее, самые любезные из молодых людей были неразговорчивы, не зная, что и как сказать ей*).

Подробное описание среды, сформировавшей Грушеньку из повести Н.С. Лескова «Очарованный странник», в художественном тексте отсутствует, однако писатель дает возможность «достроить» эту часть характеристики «женщины-героини» благодаря вербальным маркерам, содержащимся в речи рассказчика – Ивана Северьяныча (выделены курсивом): «Куда ни метнусь, нет никакого следа, да и полно: погубил он ее, что ли, злодей, ножом, или пистолетом застрелил и где-нибудь в лесу во рву бросил да сухою листвою призасыпал, или в воде утопил... От страстного человека ведь все это легко может случиться; а она ему помеха была, чтобы жениться, потому что ведь Евгенья Семеновна правду говорила: Груша любила его, злодея, всею страстной своею любовью *цыганскою*, каторжной и ей было то не снести и не покориться, как Евгенья Семеновна сделала, русская христианка, которая жизнь свою перед ним как лампаду истеплила. В этой *цыганское пламище-то*, я думаю, *дымным костром вспыхнуло*, как он ей насчет свадьбы сказал, и она тут небось неведомо что зачертила, вот он ее и покончил» [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>].

Катерина в драме А.Н. Островского «Гроза» принадлежит к купеческой среде; драматург описывает ее формирование в монологе героини: «Такая ли я была! Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле. Маменька во мне души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю. Знаешь, как я жила в девушках? Вот я тебе сейчас расскажу. Встану я, бывало, рано; коли летом, так схожу на ключок, умоюсь, принесу с собой водицы и все, все цветы в доме полью. У меня *цветов было много-много*. Потом пойдем с маменькой в *церковь*, все и странницы, – у нас полон дом был странниц; да богомолки. А придем из церкви, сядем за какую-

нибудь работу, больше по бархату золотом, а странницы станут рассказывать: где они были, что видели, *жития разные, либо стихи поют*. Так до обеда время и пройдет. Тут старухи уснуть лягут, а я по *саду* гуляю. Потом к *вечерне*, а вечером опять рассказы да пение. Таково хорошо было!» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html>]. В приведенном макроконтексте заметна патриархальность среды, в которой героиня жила до замужества, что, однако, не только не смогло избавить ее от страстей, но, наоборот, многократно усилило их, сделав Катерину борцом против косности и ханжества в доме свекрови. Маркерами патриархальной среды в приведенном фрагменте считаем следующие: *души не чаяла, наряжала меня, как куклу, работать не принуждала; что хочу, бывало, то и делаю, церковь, жития, стихи, вечерня, сад*.

Необходимо особо подчеркнуть, что такая патриархальная среда лишь усиливает экзальтированность Катерины, которая впоследствии станет основой реализации этого «горячего сердца», не нашедшего, к сожалению, пути к счастью: «И до *смерти* я любила в церковь ходить! Точно, бывало, я в рай войду и не вижу никого, и время не помню, и не слышу, когда служба кончится. Точно как все это в одну секунду было. Маменька говорила, что все, бывало, смотрят на меня, что со мной делается. А знаешь: в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облако, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют. *А то, бывало, девушка, ночью встану – у нас тоже везде лампадки горели – да где-нибудь в уголке и молюсь до утра. Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молюсь и о чем плачу; так меня и найдут*» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html>]. Отмеченная нами экзальтированность маркирована в следующих высказываниях: *А то, бывало, девушка, ночью встану – у нас тоже везде лампадки горели – да где-нибудь в уголке и молюсь до утра. Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена, молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молюсь и о чем плачу; так меня*

*и найдут.* Особого внимания заслуживает и ключевое слово *смерть*, которое и предвещает трагический жизненный финал Катерины, и обнаруживает страстность ее натуры, доходящую до исступления.

Описание среды находим также и в драме «Бесприданница» (маркеры выделены курсивом):

«Кнуров. Ну, думаю, не одни женихи платятся, а и вам, например, частое посещение этого семейства недешево обходится.

Вожеватов. Не разорюсь, Мокий Парменыч. Что делать! За удовольствия платить надо, они даром достаются, а бывать у них в доме – большое удовольствие

Кнуров. Действительно удовольствие – это в правду говорите.

Вожеватов. А сами почти никогда не бываете.

Кнуров. Да неловко; *много у них всякого сброду бывает*; потом встречаются, кланяются, разговаривать лезут! Вот, например, Карандышев – ну что за знакомство для меня!

Вожеватов. *Да, у них в доме на базар похоже.*

Кнуров. Ну, что хорошего! Тот лезет к Ларисе Дмитриевне с комплиментами, другой с нежностями, так и жужжат, не дают с ней слово сказать. Приятно с ней одной почаще видеться, без помехи» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/1202/index.html>].

Также особую значимость в характеристике «женщины-героини» играет **описание речевых особенностей и манеры поведения**. Так, Ольга ведет себя совершенно иначе, чем другие барышни, что подмечает и Обломов, правда, несколько акцентируя внимание на том, как героиня смотрит на него, что, конечно, обуславливается его стеснительностью и тем, что он отвык быть в гостях. Приведем макроконтекст, в котором дана достаточно полная характеристика поведения героини: «Оставались только два сухаря, он вздохнул свободно и решился взглянуть туда, куда пошла Ольга...

Боже! Она стоит у бюста, опершись на пьедестал, и следит за ним. Она ушла из своего угла, кажется, затем, чтоб свободнее смотреть на него: она заметила его неловкость с сухарями.

За ужином она сидела на другом конце стола, говорила, ела и, казалось, вовсе не занималась им. Но едва только Обломов боязливо оборачивался в ее сторону, с надеждой, авось она не смотрит, как встречал ее взгляд, *исполненный любопытства, но вместе такой добрый...*» [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>]. Подчеркнем, что Обломову, конечно, кажется, что Ольга обратила на него особое внимание (*Она стоит у бюста, опершись на пьедестал, и следит за ним. Она ушла из своего угла, кажется, затем, чтоб свободнее смотреть на него: она заметила его неловкость с сухарями*), но характеристика взгляда героини (*исполненный любопытства, но вместе такой добрый*) является, тем не менее, свидетельством ее великодушия и доброты.

Как мы указывали выше, «женщине-героине» свойственна самоотверженность и желание сделать счастливым своего избранника. Например: «— Хотите, я вам покажу коллекцию рисунков, которую Андрей Иваныч привез мне из Одессы? — спросила Ольга. — Он вам не показывал?

— Вы, кажется, стараетесь по обязанности хозяйки занять меня? — спросил Обломов. — Напрасно!

— Отчего напрасно? *Я хочу, чтоб вам не было скучно, чтоб вы были здесь как дома, чтоб вам было ловко, свободно, легко и чтоб не уехали... лежать.*

«Она — злое, насмешливое создание!» — подумал Обломов, любуясь против воли каждым ее движением.

— Вы хотите, чтоб мне было легко, свободно и не было скучно? — повторил он.

— Да, — отвечала она, глядя на него по-вчерашнему, но *еще с большим выражением любопытства и доброты.*

Ольга Ильинская достаточно скоро начинает проявлять все свои лучшие качества (*еще с большим выражением любопытства и доброты*) по

отношению к Обломову, хотя он и подозревает ее в неискренности (*Она – злое, насмешливое создание*). Речевые особенности героини маркированы здесь также весьма отчетливо: они демонстрируют, насколько Ольга как «женщина-героиня» готова идти против правил (*Я хочу, чтоб вам не было скучно, чтоб вы были здесь как дома, чтоб вам было ловко, свободно, легко и чтоб не уехали... лежать*). Если первая часть приведенного высказывания выражает, по сути, требования этикета по отношению к роли хозяйки, то заключительная его часть (*чтоб не уехали... лежать*) свидетельствует как раз о нарушении правил этикета, однако героиня руководствуется здесь не приличиями, а движениями собственной души, искренностью проявления чувств.

Столь же искренна и Лариса Огудалова, героиня драмы А.Н.Островского «Бесприданница»:

«Кнуров. Я все удивляюсь, неужели у Ларисы Дмитриевны, кроме Карандышева, совсем женихов не было?

Вожеватов. Были, да ведь она простовата.

Кнуров. Как простовата? То есть глупа?

Вожеватов. Не глупа, а хитрости нет, не в матушку. У той все хитрость да лесть, а эта вдруг, ни с того ни с сего, и скажет, что не надо.

Кнуров. То есть правду?

Вожеватов. Да, правду; а бесприданницам так нельзя. К кому расположена, нисколько этого не скрывает» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/1202/index.html>].

«Женщину-героиню» в романе «Обломов» характеризует гордость, достоинство, а также ирония по отношению к герою, который заведомо слабее ее в плане проявления духовности (репрезентанты выделены курсивом): «Долго после того, как у него вырвалось признание, не видались они наедине. Он прятался, как школьник, лишь только завидит Ольгу. *Она переменялась с ним, но не бегала, не была холодна, а стала только задумчивее.*

*Ей, казалось, было жаль, что случилось что-то такое, что помешало ей мучить Обломова устремленным на него любопытным взглядом и*

*добродушно уязвлять его насмешками над лежаньем, над ленью, над его неловкостью...*

В ней разыгрывался комизм, но это был комизм матери, которая не может не улыбнуться, глядя на смешной наряд сына. Штольц уехал, и ей скучно было, что некому петь, рояль ее был закрыт — словом, на них обоих легло принуждение, оковы, *обоим было неловко*» [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>].

Безусловно, в повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» «женщина-героиня» дана в восприятии рассказчика, что обуславливает и особое, отличное от авторского, отношение к ней. Ивана Северьяныча именуют «артистом» за его трепетное отношение и безоглядную любовь к Красоте. Именно поэтому речевые особенности и манеры поведения Грушеньки зачастую описаны в контексте ее пения или танца. Приведем некоторые примеры (репрезентанты выделены курсивом). Рассказчик описывает исполнение цыганской песни: «... я как услышал этот самый ее *голос*, на который мне еще из-за двери манилось, *расчувствовался*. Ужасно мне как понравилось! Начала она так как будто грубовато, мужественно, эдак: "Мо-о-ре во-оо-о-ет, мо-ре сто-нет". Точно в действительности слышно, как и море стонет и в нем челночок поглощенный бьется. А потом вдруг в голосе совсем другая *перемена*, обращение к звезде: "Золотая, дорогая, предвещательница дня, при тебе беда земная недоступна до меня". И опять новая обратность, *чего не ждешь*. У них все с этими с обращениями: *то плачет, томит, просто душу из тела вынимает, а потом вдруг как хватит совсем в другом роде, и точно сразу опять сердце вставит...*» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. Также в повести представлено и восприятие рассказчиком цыганского танца: «Эта же краля как пошла, так как фараон плывет – не колыхнется, а в самой, в *змее*, слышно, как и хрящ хрустит и из кости в кость мозжечок идет, а станет, повыгнется, плечом ведет и *бровь с носком ножки на одну линию строит...*

Она на меня плывет, глаза вниз спустила, *как змеища-горынище*, ажно гневом землю жжет, а я перед ней просто в подобии беса скачу, да все, что раз прыгну, то под ножку ей мечу лебедея... Сам ее так уважаю, что думаю: *не ты ли, проклятая, и землю и небо сделала?* а сам на нее с дерзостью кричу: "ходи шибче"» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>].

Сказовая манера Н.С. Лескова позволяет ввести в художественный текст индивидуальный голос каждого персонажа, передать специфику их речи. Речь Грушеньки – простонародная, имеет признаки просторечия и особые приметы речи цыганки, что соотносит ее речевую манеру с фольклорной, песенной (репрезентанты выделены курсивом): «- Перед кем я стану петь? Ты, - говорит, - холодный стал, а я хочу, чтобы от моей песни чья-нибудь *душа горела и мучилась*» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. Или: «- Любил, – говорит, – любил, злодей, любил, ничего не жалел, пока не был сам мне по сердцу, а полюбила его – он покинул. А за что?.. Что она, моя *разлучница*, лучше меня, что ли, или больше меня любить его станет... Глупый он, глупый!. *Не греть солнцу зимой против летнего, не видать ему век любви против того, как я любила; так ты и скажи ему: мол, Груша, умирая, так тебе ворожила и на рок положила*» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>].

Речевые особенности героини драмы А.Н. Островского «Гроза» также отличаются фольклорными элементами, что позволяет говорить о песенной, народной основе не только ее речевого репертуара, но и о традиционнo-национальной основе ее личности и нравственности: «Еще кабы с ним жить, может быть, радость бы какую я и видела... Что ж: уж все равно, уж душу свою я ведь погубила. Как мне по нем скучно! Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали! Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно! (*Подходит к берегу и громко, во весь голос.*) Радость моя, жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись!» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html>]. На наш взгляд, Островский не только акцентирует внимание зрителя на

купеческом происхождении героини, но гораздо в большей степени отражает исконную русскую культуру в характере Катерины.

Безусловно, **поступки и действия, сфера деятельности** характеризуют «женщину-героиню» гораздо в большей степени, чем героиню традиционную, что подтверждается языковым материалом, проанализированным в п. 2.1. И это неслучайно: «женщина-героиня» в большей степени активна, она предпринимает определенные действия против сковывающей ее действительности, что закономерно отражается и на развитии сюжета в таком художественном тексте. Так, Ольга Ильинская показана И.А. Гончаровым разносторонне – с позиций тех переживаний, эмоций, которые сопутствуют ее поступкам и/или являются их мотивами, а также в координатах собственно активной деятельности. Например: *«Но она знала, отчего у него такое лицо, и внутренне скромно торжествовала, любуясь этим выражением своей силы.*

— Посмотрите в зеркало, — продолжала она, с улыбкой указывая ему его же лицо в зеркале, — глаза блестят, боже мой, слезы в них! Как глубоко вы чувствуете музыку!..

— Нет, я чувствую... не музыку... а... любовь! — тихо сказал Обломов.

*Она мгновенно оставила его руку и изменилась в лице. Ее взгляд встретился с его взглядом, устремленным на нее: взгляд этот был неподвижный, почти безумный, им глядел не Обломов, а страсть.*

Ольга поняла, что у него слово вырвалось, что он не властен в нем и что оно — истина.

Он опомнился, взял шляпу и, не оглядываясь, выбежал из комнаты. *Она уже не провожала его любопытным взглядом, она долго, не шевелясь, стояла у фортепьяно, как статуя, и упорно глядела вниз, только усиленно поднималась и опускалась грудь...»* [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>]. Необходимо подчеркнуть, что в приведенном макроконтексте поступки и действия неотделимы от тех переживаний, которые свойственны героине: писатель описывает их в нерасторжимом единстве. Так, осознание героиней того, что она внушила

Обломову любовь к ней, восторг от ее пения стремительно перешел в страсть (она знала, отчего у него такое лицо, и внутренне скромно торжествовала, любуясь этим выражением своей силы), дает ей право весьма вольно, хотя и вполне искренне, обращаться с ним (*Посмотрите в зеркало, — продолжала она, с улыбкой указывая ему его же лицо в зеркале, — глаза блестят, боже мой, слезы в них!*). Внешние действия отражают и внутренний мир героини во всех многообразных его проявлениях: чувствуя глубокое волнение и смятение, *«она мгновенно оставила его руку и изменилась в лице», «стояла у фортепьяно, как статуя, и упорно глядела вниз, только усиленно поднималась и опускалась грудь».*

Поступки героини Н.С. Лескова также позволяют понять суть ее характера, ее необычность, деятельную и страстную натуру: *«А цыганочка сейчас поднос в одну ручку переняла, а другою мне белым платком губы вытерла и своими устами так слегка даже как и не поцеловала, а только будто тронула устами, а вместо того точно будто ядом каким провела, и прочь отошла»* [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. Приведенный контекст позволяет создать в сознании читателя целостный образ грациозной (*поднос в одну ручку переняла, а другою мне белым платком губы вытерла*) и обольстительной женщины (*только будто тронула устами, а вместо того точно будто ядом каким провела*).

Грушенька в повести «Очарованный странник» поступает в соответствии со своим моральным законом. Она не хочет нанести вред ни в чем не повинной избраннице князя (*я могу неповинную душу загубить; она - молодая душа, ни в чем не повинная*), но считает для себя приемлемым единственный выход – умереть: «– Нет, Иван Северьяныч, нет, мой ласковый, мил-сердечный друг, прими ты от меня, сироты, на том твоём слове вечный поклон, а мне, горькой цыганке, больше жить нельзя, потому что *я могу неповинную душу загубить.*

Пытаю ее:

– Про кого же ты это говоришь? про чью душу жалеешь?

А она отвечает:

– Про ее, про лиходея моего жену молодую, потому что *она - молодая душа, ни в чем не повинная*, а мое ревнивое сердце ее все равно стерпеть не может, и я ее и себя погублю.

– Что ты, мол, перекрестись: ведь ты крещеная, а что душе твоей будет?

– Не-е-е-т, – отвечает, – я и души не пожалею, пускай в ад идет. Здесь хуже ад!» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. Особо отметим, что для лесковской героини в большей степени характерно в повествовании описание внешних действий и речевых поступков, нежели ее эмоций. Именно поэтому писатель создает диалог героев, а не описывает чувства героев. Тем не менее, ключевым словом в приведенном макроконтексте выступает лексема *душа*, которая становится доминантой «женщины-героини» в целом. Повествование ведется от лица рассказчика, который может повествовать о том, что видел сам, но проникнуть во внутренний мир героини ему дано лишь отчасти, что вербализовано в художественном тексте в виде лексем и лексических сочетаний, обозначающих мимику и жесты (*улыбнулась, как захочет и молвит с гневностью*): «А она вдруг *улыбнулась* и говорит:

- Что?.. чем я нехороша?.. Хороша! Это меня так убрал мил-сердечный друг за любовь к нему за верную: за то, что того, которого больше его любила, для него позабыла и вся ему предалась, без ума и без разума, а он меня зато в крепкое место упрятал и сторожей настановил, чтобы строго мою красоту стеречь...

И с этим вдруг-с *как захохочет и молвит с гневностью*:

- Ах ты, глупая твоя голова княженецкая: разве цыганка барышня, что ее запоры удержат? Да я захочу, я сейчас брошусь и твоей молодой жене горло переем» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. Приведем также еще один фрагмент, в котором репрезентабельно представлены все доминантные качества «женщины-героини» - стремление к нарушению запретов (*стань поскорее душе моей за спасителя; Если я еще день проживу,*

*я и его и ее порешу, а если их пожалею, себя решу, то навек убью свою душеньку...; Пожалей меня, ударь меня раз ножом против сердца), страстность натуры (больше сил нет так жить да мучиться, видючи его измену и надо мной надругательство), отчаянность (обвила ручками мои колени, а сама плачет, сама в ноги кланяется и увещает), стремление во что бы то ни стало осуществить свои желания, целеустремленность: «- Ну, так послушай же, - говорит, - теперь же стань поскорее душе моей за спасителя; моих, - говорит, - больше сил нет так жить да мучиться, видючи его измену и надо мной надругательство. Если я еще день проживу, я и его и ее порешу, а если их пожалею, себя решу, то навек убью свою душеньку... Пожалей меня, родной мой, мой миленький брат; ударь меня раз ножом против сердца.*

Я от нее в сторону да крещу ее, а сам пачуся, а она *обвила ручками мои колени, а сама плачет, сама в ноги кланяется и увещает:*

- Ты, - говорит, - поживешь, ты богу отмолишь и за мою душу и за свою, не погуби же меня, чтобы я на себя руку подняла... - Н... н... н... у...

Иван Северьяныч страшно наморщил брови и, покусав усы, словно выдохнул из глубины расходившейся груди:

- Нож у меня из кармана достала... разняла... из ручки лезвие выправила... и в руки мне сует... *А сама... стала такое несть, что терпеть нельзя...*

*"Не убьешь, - говорит, - меня, я всем вам в отместку стану самой стыдной женщиной".*

Я весь задрожал, и велел ей молиться, и колоть ее не стал, а взял да так с крутизны в реку и спихнул...» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. В случае с Грушенькой эта цель – желание свести счеты с жизнью, осуществления которой она добивается в конце концов с помощью Ивана Северьяныча. Герой не может ее убить, но она провоцирует его (*А сама... стала такое несть, что терпеть нельзя... "Не убьешь, - говорит, - меня, я всем вам в отместку стану самой стыдной женщиной"*).

Знаменитый монолог Катерины из драмы А.Н. Островского «Гроза» также манифестирует доминантные признаки «женщины-героини»: этот персонаж способен нарушить все запреты ради своей «мечты», осуществления несбыточных надежд на лучшую, счастливую жизнь: «Лучше бы я больна была, а то нехорошо. Лезет мне в голову мечта какая-то. И никуда я от нее не уйду. Думать стану – мыслей никак не соберу, молиться – не отмолюсь никак. Языком лепечу слова, а на уме совсем не то: точно мне лукавый в уши шепчет, да все про такие дела нехорошие. И то мне представляется, что мне самое себе совестно сделается. *Что со мной? Перед бедой перед какой-нибудь это!* Ночью, Варя, не спится мне, все мерещится шепот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубь воркует. *Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы, а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду...*» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html>].

Героиня Островского осознает свою греховность (*Лучше бы я больна была, а то нехорошо*), она и о своей мечте говорит в сниженном стиле (*Лезет мне в голову мечта какая-то*). Катерина знает, что счастливой ей не быть, что все ее мечты приведут к беде (*Что со мной? Перед бедой перед какой-нибудь это!*), и это закономерно, т.к., изменяя мужу, она нарушает клятву в верности, данную ею во время совершения венчания перед алтарем

(*Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы, а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду*). Катерине присуща решительность как один из основных признаков «женщины-героини» (репрезентанты выделены курсивом): «Если я с ним хоть раз увижусь, я убегу из дому, я уж не пойду домой ни за что на свете» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html>]. «Женщине-героине» также свойственна искренность, и Катерина говорит о себе: «*Обманывать-то я не умею, скрывать-то ничего не могу*» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html>]. Катерина – «женщина-героиня», репрезентанты которой близки к традиционному типу героини: «Ночи, ночи

мне тяжелы! Все пойдут спать, и я пойду; всем ничего, а мне – как в могилу. Так страшно в потемках! Шум какой-то делается, и поют, точно кого хоронят; только так тихо, чуть слышно, далеко-далеко от меня... Свету-то так рада сделаешься! А вставать не хочется: опять те же люди, те же разговоры, та же мука. Зачем они так смотрят на меня? Отчего это нынче не убивают? Зачем так сделали? Прежде, говорят, убивали. *Взяли бы да и бросили меня в Волгу; я бы рада была.* «Казнить-то тебя, – говорят, – так с тебя грех снимется, а ты живи да мучайся своим грехом» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html>]. В приведенном фрагменте ключевой лексемой является лексема *грех*, которая маркирует прямое соответствие аксиологической системы персонажа с христианскими традиционными ценностями. Но все же неспособность бесстрастно относиться к несправедливости мира, к несчастью своему и чужому толкают такую «женщину-героиню» на нетривиальные поступки. Именно поэтому, несмотря на то, что христианство расценивает убийство как страшный грех, Катерина готова расстаться с жизнью после признания в своей неверности мужу (*Взяли бы да и бросили меня в Волгу; я бы рада была*). И она идет на самоубийство, зная, что это преступление по отношению к своей бессмертной душе: самоубийц не отпевают и могут похоронить только вне кладбища. Но и здесь Катерина идет в рассуждениях о собственной судьбе против принятых правил и норм (репрезентанты выделены курсивом): «Все равно, что смерть придет, что сама... а жить нельзя! Грех! *Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...* Руки крест-накрест складывают... в гробу? Да, так... я вспомнила. А поймают меня да воротят домой насильно... Ах, скорей, скорей!» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html>].

Значимым аспектом моделирования типа «женщина-героиня» является также **круг общения и досуга**. Разумеется, в характеристике героинь, относимых к данному типу, значительную роль в организации досуга и особенностях круга общения играет их происхождение, которое входит в моделируемую зону в качестве ее облигаторного компонента. Так, Ольга

Ильинская реализует себя в музицировании и пении (репрезентанты выделены курсивом): «Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флёровое покрывало, лицо было в тени: *слышался только мягкий, но сильный голос, с нервной дрожью чувства.*

Она пела много арий и романсов, по указанию Штольца, *в одних выражалось страдание с неясным предчувствием счастья, в других — радость, но в звуках этих таилась уже зародыши грусти.*

От слов, от звуков, от этого *чистого, сильного девического голоса* билось сердце, дрожали нервы, глаза искрились и заплывали слезами. В один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни...» [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>]. Этот талант тонкого переживания музыки отражает, конечно, и чувствительную душу героини, что впоследствии скажется в ее восприятии Обломова и его любви: «Ольга затруднялась только тем, как она встретится с ним, как пройдет это событие: молчанием ли, как будто ничего не было, или надо сказать ему что-нибудь?

А что сказать? Сделать суровую мину, посмотреть на него гордо или даже вовсе не посмотреть, а надменно и сухо заметить, что она «никак не ожидала от него такого поступка: за кого он ее считает, что позволил себе такую дерзость?..» *Так Сонечка в мазурке отвечала какому-то корнету, хотя сама из всех сил хлопотала, чтоб вскружить ему голову.*

«Да что же тут дерзкого? — спросила она себя. — Ну, если он в самом деле чувствует, почему же не сказать?.. Однако как же это, вдруг, едва познакомился... Этого никто другой ни за что не сказал бы, увидя во второй, в третий раз женщину, да никто и не почувствовал бы так скоро любви. Это только Обломов мог...»

Но она вспомнила, что *она слышала и читала, как любовь приходит иногда внезапно*» [Гончаров, 1953: URL: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>]. Обращает на себя внимание в этом макроконтексте и то, как писатель дает

понять, что Ольга совершенно неопытна в любви: она как бы примеривает на себя ситуацию из «Войны и мира» Л. Толстого (*Так Сонечка в мазурке отвечала какому-то корнету, хотя сама из всех сил хлопотала, чтоб вскружить ему голову*), однако отменяет сразу этот вариант, т.к. чувствует некую неискренность и кокетство в заученно оформленной фразе, в их готовых, предписываемых приличным барышням формах. С другой стороны, такая неопытность Ольги раскрыта и в высказывании *«она слышала и читала, как любовь приходит иногда внезапно»*.

Круг общения и досуга Грушеньки в повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» определяется ее принадлежностью к цыганскому национальному сообществу и ее талантом певицы и танцовщицы. Вновь мы здесь встречаем точное описание воздействия музыки, пения и танца на героя: «Она на меня плывет, глаза вниз спустила, как змеища-горынище, ажно гневом землю жжет, а я перед ней просто в подобии беса скачу, да все, что раз прыгну, то под ножку ей мечу лебеда... Сам ее так уважаю, что думаю: не ты ли, проклятая, и землю и небо сделала? а сам на нее с дерзостью кричу: "ходи шибче"» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>]. Важным аспектом, характеризующим «женщину-героиню», практически всегда является неприятие ею установленных в том сообществе, к которому она принадлежит, определенных законов и требований. Так, Лариса Огудалова, несмотря на незавидное положение бесприданницы, не может подчиниться тем нормам, которые ей предписывают социальное положение и представление матери о ее будущем (микроконтекст, содержащий репрезентанты, выделен курсивом):

«Кнуров. А после Паратова были женихи?

Вожеватов. Набегали двое: старик какой-то с подагрой да разбогатевший управляющий какого-то князя, вечно пьяный. Уж Ларисе не до них, а любезничать надо было, маменька приказывает.

Кнуров. Однако положение ее незавидное.

Вожеватов. Да, смешно даже. У ней иногда слезенки на глазах, видно, поплакать задумала, а маменька улыбаться велит. Потом вдруг проявился этот кассир... Вот бросал деньгами-то, так и засыпал Хариту Игнатьевну. Отбил всех, да недолго покуражился: у них в доме его и арестовали. Скандалище здоровый! (Смеется.) С месяц Огудаловым никуда глаз показать было нельзя. Тут уж Лариса наотрез матери объявила: «Довольно, – говорит, – с нас сраму-то; за первого пойду, кто посвадается, богат ли, беден ли – разбирать не буду». А Карандышев и тут как тут с предложением» [Островский, 1950: URL: <https://ilibrary.ru/text/1202/index.html>].

Похожую ситуацию, свидетельствующую о непокорности «женщины-героини», ее независимом нраве и желании противостоять устаревшим нормам и традициям находим и у Н.С. Лескова (репрезентанты выделены курсивом: «Кому она подаст стакан, тот сейчас вино выпьет и на поднос, сколько чувствует усердия, денег мечет, золото или ассигнации; а она его тогда в уста поцелует и поклонится. И обошла она первый ряд и второй гости вроде как полукругом сидели - и потом проходит и самый последний ряд, за которым я сзади за стулом на ногах стоял, и было уже назад повернула, не хотела мне подносить, но старый цыган, что сзади ее шел, вдруг как крикнет:

- Грушка! - и глазами на меня кажет. Она взмахнула на него ресничками... ей-богу, вот такие ресницы, длинные-предлинные, черные, и точно они сами по себе живые и, как птицы какие, шевелятся, а в глазах я заметил у нее, как старик на нее повелел, то во всей в ней точно гневом дунуло. Рассердилась, значит, что велят ей меня потчевать, но, однако, свою должность исполняет: заходит ко мне за задний ряд, кланяется и говорит:

- Выкушай, гость дорогой, про мое здоровье!» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html>].

Итак, признаки, определяющие основные компоненты художественного концепта «героиня» в его типе «женщина-героиня» могут быть охарактеризованы с позиций нарушения запрета со стороны такого персонажа, ее целеустремленности, самоотверженности, страстности характера и ее

желания быть счастливой во что бы то ни стало. Если такой героине не удастся стать счастливой и ее мечты не сбываются, она готова умереть, только бы не жить по-старому, как и раньше.

### **2.3. «Демоническая женщина»: прагматика вербализации в художественном тексте**

В.Н. Кардапольцева пишет о «демонической женщине» как о смело нарушающей все условности, созданные мужчинами [См.: Кардапольцева, 2000: 55], и относит к таким героиням женщину-музу, женщину-приз, роковых женщин, а также «бесстыжих» и «попрыгуний». В любом случае, каждый из этих подтипов, на наш взгляд, обладает определенным элементом такой оценки, авторской и/или персонажной, которая позволяет соотнести «демоническую женщину» с архетипом грешницы. На наш взгляд, для этого соотнесения есть определенные экстралингвистические и лингвистические основания. К экстралингвистическим факторам в данном случае необходимо отнести те аспекты социального бытия в России, которые напрямую связаны с христианским пониманием внешней красоты, необычной, броской привлекающей к себе внимание как явления, имеющего дьявольскую природу, ведь такая красота отвлекает от внутреннего мира, от его совершенствования. И отвлекает она именно мужчин, а, как известно, среди великих и вообще более или менее значимых авторов XIX в. в отечественном литературном процессе женщин нет. Грешница и соотносимая с ней «демоническая женщина» зачастую обладает незаурядной внешностью, которая закономерно обращает на себя внимание окружающих.

Женщина в русской классической литературе представлена преимущественно с позиций мужчины, который постоянно акцентирует внимание читателя на невинности своих героинь. Писатели зачастую спорят со своими героями-мужчинами в этом, которые осмеливаются винить героинь в их участии, что, безусловно, происходит только по причине их легкомыслия или слабости духа. Так, уже Н.М. Карамзин художественно оправдывает бедную Лизу, вынося саму авторскую оценку в заглавие своей

сентиментальной повести. Ф.М. Достоевский говорит о невинности в собственной судьбе безумной Настасьи Филипповны и торгующей собой Сони Мармеладовой. В русской классической прозе проститутка или содержанка всегда торгует не только телом, но и душой, что становится глубоким упреком мужчинам. Именно так русская культура XIX в. формирует весьма специфическую мифологию женщины, в которой героиня предстает идеальным объектом мужской заботы и попечительства. Разумеется, в таком ориентировании авторской мифологии кроется имплицитное согласие с тем, что женщина не равна в своих правах с мужчиной, и частичное оправдание такой социальной несправедливости.

Русская литература более интенсивно обращается к архетипу грешницы во второй половине XIX в., что в целом обусловлено формированием «натуральной школы» и бурным развитием критического реализма. Это литературное направление определяет свою основную эстетическую задачу как воссоздание действительности во всем ее многообразии, что создает практически безграничные возможности для художников: теперь нет никаких ограничений, искусство имеет право обращаться к любым жизненным явлениям, в том числе, и к самым постыдным и безобразным, что закономерно усиливает обличительный пафос таких произведений. Гуманитарная научная парадигма последних десятилетий демонстрирует все возрастающий интерес к изучению феноменологии греха в его взаимосвязях с понятиями вины, покаяния, спасения, святости, возрождения, преступления, стыда и т.п. в координатах религиозно-этической системы.

Не только религиоведение и теософия исследуют категорию греха: закономерен интерес к ней филологии, прежде всего, лингвокультурологии, поскольку грех рассматривается в рамках культурного кода нации [Семухина, 2008]. Интересно, что этот феномен исследуется также в его «криминологических характеристиках» [Тер-Акопов, Толкаченко, 2002; Харабет, 2008].

Как отмечают исследователи, понятие греха получает актуализацию «при осмыслении судьбы индивида, народа, человека» [Брилёва, 2007: 3], подразумевая нечто такое, что «противоречит норме и влечет за собой карающую реакцию природы (или высшей силы)» [Толстая, 2000: 374].

Важно четко разграничить грех и порок как «качество, свойство человека, предрасполагающее его к совершению греха» [Гак, 2000: 90]. В языковой картине мира добродетель противопоставлена греху, при этом русское языковое сознание связывает концепты «добродетель» и «грех» «с глобальной оппозицией *добра* и *зла*; они осмыслялись им в большей степени через соотношение с божественным порядком жизни, тех ее Вечных законов, которые раз и навсегда установлены Богом» [Вендина, 2002: 204].

Концепт «грех» включен Ю.С. Степановым в число значимых констант русской культуры [Степанов, 2001], эту позицию поддерживают другие исследователи [См.: Бушакова, 2005, 2006, 2008; Карижская, 2002]. Н.О.Козина правомерно подчеркивает, что «понятие *грех* было и остается одним из важнейших для обыденного сознания человека. Это понятие регламентирует поведение и регулирует отношения индивида и социума, задавая нравственные ориентиры. Оно личностно и социально, применимо к отдельному этносу и к человечеству в целом. Это понятие выступает одновременно как морально-этическая и социо-оценочная категория, которая осмысливается в разных культурах и имеет вербальное воплощение в разных языках. Мы можем говорить о том, что понятие *грех* является одним из ключевых в русской культуре и в сознании русского человека» [Козина, 2003: 8]. Отметим, что большинство исследователей говорят о несомненной лингвокультурной специфике концепта «грех» в русской языковой картине мира и языковом сознании.

Поскольку цель нашего исследования состоит в моделировании художественного концепта «героиня» в разных трансформациях, вербализованных в подтипах, в том числе и в рамках функционирования подтипа «демоническая женщина», мы не ставим перед собой задачи

останавливаться подробно на рассмотрении воплощения образа грешницы в русской классической литературе, тем более, что этот образ многократно реализован русскими писателями («Некуда», «Прекрасная Аза» Н.С. Лескова, «Отец Сергей», «Крейцера соната» Л.Н. Толстого, «Слова, слова и слова», «Моя жизнь», «Загадочная натура» А.П. Чехова и мн. др.). Наша цель мыслится нами иначе – особый интерес, на наш взгляд, представляет выяснение тех компонентов художественного концепта «героиня», реализованного в подтипе «демоническая женщина», которые и делают ее неодолимо влекущей, прекрасной в своей греховности, вдохновляющей своего избранника или человека, безоглядно любящего ее, подчас безответно, на смелые поступки, на радикальное изменение собственной жизни. Другими словами, нам представляется более широким эвристический потенциал проблематики женщины-музы, роковой женщины, женщины-приза, нежели грешницы, к которой у самой русской литературы отношение все же весьма однообразное ввиду его обусловленности христианским отношением к миру. По всей видимости, некой кульминации эта парадигма осмысления греха и греховности достигает своей высшей точки у позднего Л.Н. Толстого, для которого грех – всегда нарушение «принципов добродетели, норм добропорядочного поведения» [Карижская, 2010: 90], а также некая ментальная оценка «плотской любви, связанной с изменой девственной чистоте идеалов, помыслов, отношений» [Там же].

Описание данного подтипа начнем с компонента **внешность, описание одежды, атрибутов**. Ф.М. Достоевский, описывая одну из наиболее известных «демонических женщин» – Настасью Филипповну, дает характеристику ее внешности с точки зрения нескольких персонажей: князя Мышкина, Тоцкого, сестер Епанчиных, их матери Лизаветы Прокофьевны. Представлен в тексте и портрет героини с авторской точки зрения, однако он как бы «растворен» в позиции князя Мышкина (репрезентанты выделены курсивом): «- Так это Настасья Филипповна? - промолвил он, внимательно и любопытно поглядев на портрет: - *удивительно хороша!* - прибавил он тотчас же *с жаром*. На

портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>]. Характеристика с точки зрения персонажа вербализована посредством следующих лексических сочетаний и лексем: *удивительно хороша, с жаром*. Авторская точка зрения представлена следующим макроконтэкстом: *в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...* Приведенный фрагмент манифестирует неординарную внешность героини, ее броскую внешнюю красоту, в которой один князь Мышкин видит следы страдания (но намек на это страдание есть и в авторской оценке из контекста выше): «- Удивительное лицо! - ответил князь, - и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. - Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено!» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>]. Или: «- В этом лице... страдания много... - проговорил князь, как бы невольно, как бы сам с собою говоря, а не на вопрос отвечая» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>]. Также особое внимание следует уделить здесь и акцентированию внимания читателя на том, что лицо Настасьи Филипповны «гордое, ужасно гордое», князь Мышкин уверен, «что судьба ее не из обыкновенных». В приведенном выше контексте также представлена идея Достоевского, выраженная в формуле «Красота спасет мир», действие

которой в сознании Мышкина обуславливается добротой («и вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено»).

Тоцкий все более убеждается в незаурядности натуры Настасьи Филипповны, в ее необычности (удивлялся изменению цвета лица, она становилась ужасно бледна и - странно - даже хорошела от этого): «В последние два года он часто удивлялся изменению цвета лица Настасьи Филипповны; она становилась ужасно бледна и - странно - даже хорошела от этого. Тоцкий, который, как все погулявшие на своем веку джентльмены, с презрением смотрел вначале, как дешево досталась ему эта нежившая душа, в последнее время несколько усомнился в своем взгляде» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>]. Многие проявившиеся аспекты личности этой «демонической женщины» не позволяют считать ее «легкой добычей» (с презрением смотрел вначале, как дешево досталась ему эта нежившая душа, в последнее время несколько усомнился в своем взгляде).

Безусловно, одной из самых точных характеристик «демонической женщины» становится отношение к ней других женщин: чем более она незаурядна, чем более ощущается в ней непреодолимая сила красоты, тем более негативно относятся к ней неуверенные в себе и/или стремительно стареющие женщины, осознающие безвозвратность собственной молодости и красоты. Таково, например, отношение к внешности Настасьи Филипповны Лизаветы Прокофьевны Епанчиной, матери трех взрослых дочерей, в то время как Аделаида, одна из них, с восторгом рассматривает портрет героини: «- Вы, впрочем, может быть, бредите, - решила генеральша и надменным жестом откинула от себя портрет на стол. Александра взяла его, к ней подошла Аделаида, обе стали рассматривать. В эту минуту Аглая возвратилась опять в гостиную.

- Этакая сила! - вскричала вдруг Аделаида, жадно всматриваясь в портрет из-за плеча сестры.

- Где? Какая сила? - резко спросила Лизавета Прокофьевна.

- *Такая красота - сила*, - горячо сказала Аделаида, - *с такою красотой можно мир перевернуть!*» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>]. Репрезентантами позиции Лизаветы Прокофьевны выступают следующие лексические сочетания, лексемы, отражающие авторскую характеристику ее поведения, и целостные высказывания персонажа: *надменным жестом откинула от себя портрет, резко спросила, Вы, впрочем, может быть, бредите, Где? Какая сила?* Отношение Аделаиды эксплицировано в ее речи: «*Такая красота – сила, с такою красотой можно мир перевернуть!*».

Также остановимся на репрезентантах, характеризующих внешность другой значимой героини русской литературы, которую также с полным правом можно отнести к «демоническим женщинам» - Катерины Измайловой, героини повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Писатель, не отступая от канонов сказового повествования, дает портрет главной героини уже на первой странице художественного текста: «*Катерина Львовна не родилась красавицей*, но была по наружности женщина очень приятная. Ей от роду шел всего двадцать четвертый год; *росту она была невысокого, но стройная, шея точно из мрамора выточенная, плечи круглые, грудь крепкая, носик прямой, тоненький, глаза черные, живые, белый высокий лоб и черные, аж досиня черные волосы*» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/439/index.html>]. При том, что рассказчик отмечает довольно обычную внешность героини (выделено курсивом), тем не менее, указывает сразу же, что незаурядность ее происходит от качеств характера – волевого, целеустремленного, страстного: «При всем довольстве и добре житье Катерины Львовны в свекровом доме было самое скучное. В гости она езжала мало, да и то если и поедет она с мужем по своему купечеству, так тоже не на радость. Народ все строгий: наблюдают, как она сядет, да как пройдет, как встанет; а у *Катерины Львовны характер был пылкий*, и, живя девушкой в бедности, она *привыкла к простоте и свободе*: пробежать бы с ведрами на реку да покупаться бы в рубашке под пристанью или обсыпать через калитку

прохожего молодца подсолнечною лузгою; а тут все иначе» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/439/index.html>]. Героиня имеет *пылкий характер, привыкла к простоте и свободе*, и такие личностные качества не только усиливают ее внешность, делают ее ярче, но и, безусловно, становятся основой развития сюжета повести.

К выделенному В.Н. Кардапольцевой подтипу «роковой женщины», который является разновидностью рассматриваемой нами «демонической женщины», можно отнести Анну Сергеевну Одинцову, героиню романа И.С.Тургенева «Отцы и дети». Описание ее внешности призвано у Тургенева отразить не только ее красоту, но силу ее характера, ее спокойное осознание силы воздействия ее личности на других людей. Первым из героев романа жертвой обаяния Анны Сергеевны становится Аркадий Кирсанов: *«Аркадий оглянулся и увидел женщину высокого роста, в черном платье, остановившуюся в дверях залы. Она поразила его достоинством своей осанки. Обнаженные ее руки красиво лежали вдоль стройного стана; красиво падали с блестящих волос на покатые плечи легкие ветки фуксий; спокойно и умно, именно спокойно, а не задумчиво, глядели светлые глаза из-под немного нависшего белого лба, и губы улыбались едва заметною улыбкою. Какою-то ласковой и мягкой силой веяло от ее лица»* [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>]. В приведенном фрагменте заметна сразу же возникшая симпатия Аркадия к женщине, привлекшей его внимание (*поразила его достоинством своей осанки*). Портрет героини, действительно, создает образ очень привлекательной женщины – *высокий рост, блестящие волосы, стройный стан, белый лоб, светлые глаза глядели спокойно и умно*. Ключевым высказыванием, отражающим восприятие героини Аркадием, является заключительное в приведенном макроконтексте: *«Какою-то ласковой и мягкой силой веяло от ее лица»*.

И.С. Тургенев не ставит перед собой задачу создать портрет идеальной красавицы. Напротив, он акцентирует внимание и на *немного нависшем лбе* Одинцовой, и на других недостатках: *«Нос у ней был немного толст, как*

*почти у всех русских, и цвет кожи не был совершенно чист»* [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>]; однако писатель подчеркивает, что для Аркадия, как и впоследствии для Базарова, все эти мелкие несовершенства не имеют никакого значения: напротив, как это часто бывает в случае с роковой женщиной, они усиливают ее харизматичность и привлекательность: *«со всем тем Аркадий решил, что он еще никогда не встречал такой прелестной женщины. Звук ее голоса не выходил у него из ушей; самые складки ее платья, казалось, ложились у ней иначе, чем у других, стройнее и шире, и движения ее были особенно плавны и естественны в одно и то же время»* [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>]. В приведенном макроконтексте, кроме прямой оценки, данной от лица персонажа (*Аркадий решил, что он еще никогда не встречал такой прелестной женщины*), точно описаны впечатления человека, оказавшегося во власти обаяния такой «демонической женщины»: *«Звук ее голоса не выходил у него из ушей; самые складки ее платья, казалось, ложились у ней иначе, чем у других, стройнее и шире, и движения ее были особенно плавны и естественны в одно и то же время»*. Такова и экспликация впечатления Аркадия от знакомства с Одинцовой в следующем фрагменте (репрезентанты портретного описания выделены курсивом): *«Уходя, она обернулась, чтобы в последний раз улыбнуться и кивнуть Аркадию. Он низко поклонился, посмотрел ей вслед (как строен показался ему ее стан, облитый сероватым блеском черного шелка!) и, подумав: «В это мгновенье она уже забыла о моем существовании», – почувствовал на душе какое-то изящное смирение...»* [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>].

И.С. Тургенев также вводит в характеристику «роковой женщины» Одинцовой умение скрывать свои эмоции, что в целом является одним из признаков ее безукоризненного светского воспитания (репрезентанты выделены в контексте курсивом): *«По лицу Анны Сергеевны трудно было догадаться, какие она испытывала впечатления: оно сохраняло одно и то же выражение, приветливое, тонкое; ее прекрасные глаза светились вниманием,*

но вниманием безмятежным» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>].

В образе Анны Сергеевны из рассказа А.П. Чехова «Дама с собачкой» заметны признаки «женщины-приза», также входящему в состав типа «демоническая женщина». Писатель не описывает свою героиню подробно, что в целом отвечает требованиям жанра рассказа: сам объем художественного текста не позволяет вводить такие подробные описания. Первоначально Анна Сергеевна появляется в поле зрения Гурова как «мимолетное виденье»: «Сидя в павильоне у Верне, он видел, как по набережной прошла *молодая дама, невысокого роста блондинка, в берете*: за нею бежал белый шпиц» [Чехов, 1977: URL: <https://ilibrary.ru/text/976/index.html>]. В приведенном фрагменте выделены курсивом внешние особенности героини: «*молодая*», «*невысокого роста блондинка*», приведено описание одежды – «*в берете*». Наблюдательность Гурова, обладающего довольно большим опытом курортных романов, позволяет ему сделать весьма точные выводы о героине (выделено курсивом): «Ее выражение, походка, платье, прическа говорили ему, что *она из порядочного общества, замужем, в Ялте в первый раз и одна, что ей скучно здесь...*» [Чехов, 1977: URL: <https://ilibrary.ru/text/976/index.html>]. А.П. Чехов описывает и воздействие внешности Анны Сергеевны на Гурова и ничем не примечательной пока первой беседы героев (репрезентанты внешности героини выделены курсивом): «Вспомнил он ее *тонкую, слабую шею, красивые, серые глаза*» [Чехов, 1977: URL: <https://ilibrary.ru/text/976/index.html>]. Отметим, что ключевой лексемой, позволяющей сделать вывод о зарождающейся любви Гурова к героине, является слово *красивые*. Так, лаконичными средствами, опираясь исключительно на детали, писатель акцентирует внимание на том, что встреча героев не может пройти бесследно, и в дальнейшем героиня играет не столько роковую роль в жизни Гурова, но становится его наградой, «призом», т.к. только в общении с ней он обретает гармонию и истинное счастье. Интересно, что так называемая «попрыгунья», являющаяся

разновидностью «демонической женщины» и получившая свое название по одноименному рассказу А.П. Чехова «Попрыгунья», в самом художественном тексте практически нигде не получает портретного описания. А.П. Чехов отмечает только, что у Ольги Ивановны «прекрасные льняные волосы», но все другие внешние характеристики должны быть созданы читателем в его воображении на основе собственного духовного и житейского опыта.

Описание **среды**, сформировавшей героиню – «демоническую женщину», является одним из важных компонентов ее характеристики, и это неслучайно. Если «традиционная героиня» и «женщина-героиня» в русской классической литературе репрезентированы в процессе соответствия и/или отталкивания от своей среды (см. п. 2.1 и 2.2), то «демоническая женщина» - результат воздействия на нее среды и активной борьбы самой героини с теми условностями и ограничениями, которые эта среда накладывает. Так, у Ф.М.Достоевского Настасья Филипповна первоначально согласна, по крайней мере, внешне, с теми условностями, которые навязаны ей ввиду ее щекотливого положения соблазненной девушки, которую к тому же Афанасий Иванович Гоцкий, главный виновник этой ситуации, пытается выдать замуж (ключевые высказывания выделены в приведенном фрагменте курсивом): «Она благодарит Афанасия Ивановича за его деликатность, за то, что он даже и генералу об этом не говорил, не только Гавриле Ардалионовичу, но однако ж, почему же и ему не знать об этом заранее? Ей нечего стыдиться за эти деньги, входя в их семью. Во всяком случае, она ни у кого не намерена просить прощения ни в чем и желает, чтоб это знали. Она не выйдет за Гаврилу Ардалионовича, пока не убедится, что ни в нем, ни в семействе его нет какой-нибудь затаенной мысли на ее счет. *Во всяком случае, она ни в чем не считает себя виновною, и пусть бы лучше Гаврила Ардалионович узнал, на каких основаниях она прожила все эти пять лет в Петербурге, в каких отношениях к Афанасию Ивановичу, и много ли скопила состояния. Наконец, если она и принимает теперь капитал, то вовсе не как плату за свой девичий позор, в котором она не виновата, а просто как вознаграждение за исковерканную*

*судьбу»* [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>]. Именно так и можно определить среду, которая сформировала Настасью Филипповну – как *исковеркавшую* ее, ее *судьбу*, как *позор*. Кроме того, Ф.М. Достоевский неслучайно уже в описании разговора Настасьи Филипповны и Тоцкого передает посредством косвенной речи специфику общения в этой среде: это общество, полагающееся на разговоры, сплетни, чужое, часто пристрастное и необъективное мнение (ключевые лексемы выделены курсивом): «Это правда, что ей теперь тяжело и скучно, очень скучно; Афанасий Иванович угадал мечты ее; она желала бы воскреснуть, хоть не в любви, так в семействе, сознав новую цель; но что о Гавриле Ардалионовиче она почти ничего не может сказать. Кажется, правда, что он ее любит; она чувствует, что могла бы и сама его полюбить, если бы могла доверять в твердость его привязанности; но он очень молод, если даже и искренен; тут решение трудно. Ей, впрочем, нравится больше всего то, что он работает, трудится и один поддерживает все семейство. Она *слышала*, что он человек с энергией, с гордостью, хочет карьеры, хочет пробиться. *Слышала* тоже, что Нина Александровна Иволгина, мать Гаврилы Ардалионовича, превосходная и в высшей степени уважаемая женщина; что сестра его Варвара Ардалионовна очень замечательная и энергичная девушка; она много слышала о ней от Птицына. Она *слышала*, что они бодро переносят свои несчастья; она очень бы желала с ними познакомиться, но еще вопрос, радушно ли они примут ее в их семью? Вообще она *ничего не говорит* против возможности этого брака, но об этом еще слишком надо подумать; она желала бы, чтоб ее не торопили. Насчет же семидесяти пяти тысяч, - напрасно Афанасий Иванович так затруднялся говорить о них. Она понимает сама цену деньгам и конечно их возьмет» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>]. Приведем также фрагмент, характеризующий и поведение других персонажей, которые задействованы в предполагаемом замужестве Настасьи Филипповны: «*Впрочем, можно было бы и еще много рассказать из всех историй и обстоятельств, обнаружившихся по поводу этого сватовства и переговоров;*

но мы и так забежали вперед, тем более, что иные из обстоятельств являлись еще в виде слишком неопределенных слухов. Например, будто бы Тоцкий откуда-то узнал, что Настасья Филипповна вошла в какие-то неопределенные и секретные от всех сношения с девицами Епанчинными, - слух совершенно невероятный. Зато другому слуху он невольно верил и боялся его до кошмара: он слышал за верное, что *Настасья Филипповна будто бы в высшей степени знает*, что Ганя женится только на деньгах, что у Гани душа черная, алчная, нетерпеливая, завистливая и необъятно, непропорционально ни с чем самолюбивая; что Ганя хотя и действительно страстно добивался победы над Настасьей Филипповной прежде, но когда оба друга решились эксплуатировать эту страсть, начинавшуюся с обеих сторон, в свою пользу, и купить Ганю продажей ему Настасьи Филипповны в законные жены, то он возненавидел ее как свой кошмар. В его душе будто бы странно сошлись страсть и ненависть, и он хотя и дал наконец, после мучительных колебаний, согласие жениться на "скверной женщине", но сам поклялся в душе горько отмстить ей за это и "доехать" ее потом, как он будто бы сам выразился. Все это *Настасья Филипповна будто бы знала и что-то втайне готовила*. Тоцкий до того было уже трусил, что даже и Епанчину перестал сообщать о своих беспокойствах; но бывали мгновения, что он как слабый человек, решительно вновь ободрялся и быстро воскресал духом: он ободрился, например, чрезвычайно, когда Настасья Филипповна дала, наконец, слово обоим друзьям что вечером, в день своего рождения, скажет последнее слово» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>]. Отметим, что основной характеристикой среды остаются *неопределенные слухи, обстоятельства, истории* (макроконтекст – первое предложение в приведенном контексте, выделено курсивом). В дальнейшем в приведенном макроконтексте основное значение приобретает модальность неуверенности, предположения, репрезентированная грамматическим способом – условным наклонением и употреблением наречия *будто* (*будто бы Тоцкий откуда-то узнал, Настасья Филипповна будто бы в высшей степени знает, Настасья*

*Филипповна будто бы знала и что-то втайне готовила, Тоцкий до того было уже трусил).*

Иной представляется среда, сформировавшая характер Катерины Львовны из повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». Мы узнаем, что героиня происходит из бедной семьи (*девушка бедная, и перебирать женихами ей не приходилось*): «Выдали ее замуж за нашего купца Измайлова с Тускари из Курской губернии, не по любви или какому влечению, а так, потому что Измайлов к ней присватался, а она была *девушка бедная, и перебирать женихами ей не приходилось*» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/439/index.html>]. Довершило ее формирование бесцельное и скучное существование в доме свекра (репрезентанты выделены курсивом): «Походит, походит Катерина Львовна по пустым комнатам, начнет зевать со скуки и полезет по лесенке в свою супружескую опочивальню, устроенную на высоком небольшом мезонинчике. Тут тоже посидит, поглазет, как у амбаров пеньку вешают или крупчатку ссыпают, – опять ей зевнется, она и рада: прикорнет часок-другой, а проснется – опять та же скука русская, *скука купеческого дома*, от которой весело, говорят, даже удавиться. Читать Катерина Львовна была не охотница, да и книг к тому же, кроме Киевского патерика, в доме их не было.

*Скучною жизнью жилось Катерине Львовне в богатом свекровом доме в течение целых пяти лет ее жизни за неласковым мужем; но никто, как водится, не обращал на эту скуку ее ни малейшего внимания»* [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/439/index.html>].

Назревающий конфликт обозначен уже в начале повествования: «На шестую весну Катерины Львовниного замужества у Измайловых прорвало мельничную плотину. Работы на ту пору, как нарочно, на мельницу было завезено много, а прорва учинилась огромная: вода ушла под нижний лежень холостой скрыни, и захватить ее скорой рукой никак не удавалось. Сигнал Зиновий Борисыч народу на мельницу с целой округи, и сам там сидел безотлучно; городские дела уж один старик правил, а Катерина Львовна

маялась дома по целым дням одна-одинешенька. *Сначала ей без мужа еще скучней было, а тут будто даже как и лучше показалось: свободнее ей одной стало. Сердце ее к нему никогда особенно не лежало, а без него по крайней мере одним командиром над ней стало меньше*» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/439/index.html>]. То обстоятельство, что Катерина Львовна надолго осталась без присмотра мужа, в итоге сыграет определяющую роль в ее дальнейшей судьбе, хотя, разумеется, для того, чтобы такая «роковая женщина» нарушила условности и правила, нужен лишь небольшой внешний инцидент, тогда как внутренний мир героини сформирован уже изначально как склонный к свободе и вольной жизни.

Среда, в которую волею судьбы помещена героиня Тургенева, Анна Сергеевна Одинцова, враждебна к ней примерно так же, как и к Настасье Филипповне: «Ее не любили в губернии, ужасно кричали по поводу ее брака с Одинцовым, рассказывали про нее всевозможные небылицы, уверяли, что она помогала отцу в его шулерских проделках, что и за границу она ездила недаром, а из необходимости скрыть несчастные последствия... «Вы понимаете чего?» – договаривали негодующие рассказчики. «Прошла через огонь и воду», – говорили о ней; а известный губернский остряк обыкновенно прибавлял: «И через медные трубы». *Все эти толки доходили до нее, но она пропускала их мимо ушей: характер у нее был свободный и довольно решительный*» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>]. Подчеркнем, что, в отличие от Настасьи Филипповны, Анна Сергеевна не обращает внимания на сплетни и ведет себя независимо, противопоставляя себя среде.

1. Особого внимания заслуживает описание среды, в которой реализуется героиня-«попрыгунья», у А.П. Чехова. Так, писатель уточняет, что «Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди. *Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен, имел уже имя и считался знаменитостью, или же хотя и не был еще знаменит, но зато подавал блестящие надежды.* Артист из

драматического театра, большой, давно признанный талант, изящный, умный и скромный человек и отличный чтец, учивший Ольгу Ивановну читать; певец из оперы, добродушный толстяк, со вздохом уверявший Ольгу Ивановну, что она губит себя: если бы она не ленилась и взяла себя в руки, то из нее вышла бы замечательная певица; затем несколько художников и во главе их жанрист, анималист и пейзажист Рябовский, очень красивый белокурый молодой человек, лет 25, имевший успех на выставках и продавший свою последнюю картину за пятьсот рублей; он поправлял Ольге Ивановне ее этюды и говорил, что из нее, быть может, выйдет толк; затем виолончелист, у которого инструмент плакал и который откровенно сознавался, что из всех знакомых ему женщин умеет аккомпанировать одна только Ольга Ивановна; затем литератор, молодой, но уже известный, писавший повести, пьесы и рассказы. Еще кто? Ну, еще *Василий Васильич, барин, помещик, дилетант-иллюстратор и виньетист, сильно чувствовавший старый русский стиль, былину и эпос; на бумаге, на фарфоре и на закопченных тарелках он производил буквально чудеса*» [Чехов, 1977: URL: <https://ilibrary.ru/text/706/index.html>]. Авторская ироничность достигает своего максимума в конечном высказывании приведенного фрагмента о барине, помещике Василии Васильиче (выделено курсивом). Отметим также, что автор создает когнитивный фундамент иронического описания среды в высказывании *«Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен, имел уже имя и считался знаменитостью, или же хотя и не был еще знаменит, но зато подавал блестящие надежды»*. Тот факт, что каждый из знакомых Ольги Ивановны «подавал надежды», свидетельствует именно о том, что никто из ничем особенно не примечателен, а лишь пытается казаться гениальным художником, музыкантом, литератором, явно не дотягивая до такой репутации.

**Описание речевых особенностей и манеры поведения**, как мы уже указывали в п. 2.1 и 2.2, определяют значимые характеристики «демонической женщины» ввиду того, что многие свои возможные поступки и ситуации,

способные произойти, такая героиня «проговаривает». К тому же, речевые особенности и манера поведения, как ничто другое, позволяет создать целостный образ такого персонажа, сделав весьма точные выводы не только о ее внутреннем мире, но и о ее происхождении, полученном воспитании, уровне культуры. Так, Анна Сергеевна из романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» отличается независимостью во взглядах и манере поведения, для нее вовсе не важен чин ее собеседника (репрезентанты выделены курсивом): «Она так же непринужденно разговаривала с своим танцором, как и с сановником, тихо поводила головой и глазами и раза два тихо засмеялась» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>]. Тем не менее, для Анны Сергеевны значимы репутации дворянских семей, сложившиеся в течение десятилетий, что позволяет судить об отпрыске дворянской фамилии на основании мнения о его предках (репрезентанты выделены курсивом): «Дождавшись конца кадрили, Ситников подвел Аркадия к Одинцовой; но едва ли он был коротко с ней знаком: и сам он запутался в речах своих, и она глядела на него с некоторым изумлением. Однако лицо ее приняло радушиное выражение, когда она услышала фамилию Аркадия. Она спросила его, не сын ли он Николая Петровича?

– Точно так.

– Я видела вашего батюшку два раза и много слышала о нем, – продолжала она, – я очень рада с вами познакомиться» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>].

Речевые особенности, свойственные Анне Сергеевне, свидетельствуют о ее уверенности в себе, в собственной красоте и молодости:

«– Вы разве танцуете? – почтительно спросил Аркадий.

– Танцую. А вы почему думаете, что я не танцую? Или я вам кажусь слишком стара?

– Помилуйте, как можно... Но в таком случае позвольте мне пригласить вас на мазурку.

Одинцова снисходительно усмехнулась.

– Извольте, – сказала она и *посмотрела на Аркадия не то чтобы свысока, а так, как замужние сестры смотрят на очень молоденьких братьев*» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>]. Вопрос, обращенный к Аркадию Кирсанову (*Или я вам кажусь слишком стара?*), свидетельствует не столько о кокетстве героини, сколько о желании нарушить негласные правила провинциального дворянства: Анна Сергеевна – молодая вдова, которой вроде бы не пристало участвовать в развлечениях юного поколения. И этот «запрет» она смело нарушает. Манера поведения Анны Сергеевны (*снисходительно усмехнулась, посмотрела на Аркадия не то чтобы свысока, а так, как замужние сестры смотрят на очень молоденьких братьев*) говорит о том, что она очень умна и иронична и не принимает мужчин всерьез. Она проявляет тактичность и сдержанность в эпизоде общения с Базаровым (*навела речь на музыку, но, заметив, что Базаров не признает искусства, потихоньку возвратилась к ботанике*), но ироничное отношение к Аркадию при этом сохраняет (*казалось, она ценила в нем доброту и простодушие молодости – и только*): «Оказалось, что Одинцова не теряла времени в уединении: *она прочла несколько хороших книг и выражалась правильным русским языком. Она навела речь на музыку, но, заметив, что Базаров не признает искусства, потихоньку возвратилась к ботанике*, хотя Аркадий и пустился было толковать о значении народных мелодий. Одинцова продолжала обращаться с ним как с младшим братом: *казалось, она ценила в нем доброту и простодушие молодости – и только*. Часа три с лишком длилась беседа, неторопливая, разнообразная и живая» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>]. Отметим в приведенном фрагменте также дополнительное авторское уточнение, касающееся уровня образования и речевых особенностей героини (*она прочла несколько хороших книг и выражалась правильным русским языком*). В этом же эпизоде находим и указание на то, что манера поведения Одинцовой психологически мотивирована, в чем Тургенев добивается необходимого эстетического эффекта (выделено курсивом): «*Ломание Базарова в первые минуты*

посещения *неприятно подействовало на нее*, как дурной запах или резкий звук; но *она тотчас же поняла, что он чувствовал смущение, и это ей даже польстило*» [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>].

Общеизвестно, что манера поведения и речевые особенности Настасьи Филипповны, поистине «демонической женщины» из романа Ф.М.Достоевского «Идиот», отражают не просто страстность ее натуры, но до некоторой степени истеричность и постоянную театральность ее поступков, что в целом обусловлено, как и говорит князь Мышкин, ее судьбой «не из обыкновенных» (см. выше). Так, в следующем фрагменте заметна эта направленность на зрителя, акцентированность выигрышных, с точки зрения героини, ее поведенческих особенностей (выделено курсивом):

«- Да неужели же ни одного между вами не найдется, чтоб эту бесстыжую отсюда вывести! - вскрикнули вдруг, вся трепеща от гнева, Варя.

- *Это меня-то бесстыжею называют!* - с пренебрежительною веселостью отпарировала Настасья Филипповна: - *а я-то как дура приехала их к себе на вечер звать! Вот как ваша сестрица меня третирует, Гаврила Ардалионович!*»

Манера поведения Настасьи Филипповны свидетельствует о том, что она довольно хорошая актриса, умеет преподнести себя так, как ей представляется в данный момент нужным (репрезентанты выделены курсивом): «*Обыкновенно бледное и задумчивое лицо ее, так все время не гармонизировавшее с давешним как бы напускным ее смехом, было очевидно взволновано теперь новым чувством*; и однако все-таки ей как будто не хотелось его выказывать, и насмешка словно усиливалась остаться в лице ее.

- Право, где-то я видела его лицо! - проговорила она вдруг уже серьезно, внезапно вспомнив опять давешний свой вопрос.

- А вам и не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представлялись. Да может ли это быть! - вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечным укором.

<...> - *Я ведь и в самом деле не такая, он угадал*, - прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись, и, повернувшись, вышла

на этот раз так быстро, что никто и сообразить не успел, зачем это она возвращалась» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>].

Некоторая экзальтированность свойственна и Анне Сергеевне из рассказа «Дама с собачкой» А.П. Чехова, однако эта черта обусловлена в ее поведении внутренней чистотой и желанием сохранить уважение к себе в глазах Гурова: «Анна Сергеевна, эта "дама с собачкой", к тому, что произошло, отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению, - так казалось, и это было странно и некстати. У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы, она задумалась в унылой позе, *точно грешница на старинной картине*. – Нехорошо, - сказала она. – Вы же первый меня не уважаете теперь» [Чехов, 1977: URL: <https://ilibrary.ru/text/976/index.html>]. Особо обращает на себя внимание сравнение «*точно грешница на старинной картине*», которое передает не только отношение героини к самой себе, но и дает возможность читателю активизировать собственные ассоциации с текстами культуры, прежде всего, со знакомыми ему живописными полотнами.

Манера поведения и речевые особенности Катерины Львовны из повести «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова обнаруживают ее происхождение (таковы маркеры просторечия и разговорного стиля, которые выделены в приведенном ниже фрагменте курсивом) и, разумеется, желание нравиться, быть в центре внимания (*чувствуя внезапный прилив желания разболтаться и наговориться словами веселыми и шутливыми*), что закономерно для артистической натуры «демонической женщины»:

«– Ну-ка, а сколько во мне будет? – пошутила Катерина Львовна и, взявшись за веревки, стала на доску.

– Три пуда семь фунтов, – отвечал тот же красивый молодец Сергей, бросив гирь на весовую скайму. – Диковина!

– *Чему же ты дивуешься?*

– Да что три пуда в вас потянуло, Катерина Ильвовна. Вас, я так рассуждаю, целый день на руках носить надо – и то не уморишься, а только за удовольствие это будешь для себя чувствовать.

– Что ж я, не человек, что ли? *Небось* тоже устанешь, – ответила, слегка краснея, отвыкшая от таких речей Катерина Львовна, *чувствуя внезапный прилив желания разболтаться и наговориться словами веселыми и шутливыми.*

– Ни боже мой! В Аравию счастливую занес бы, – отвечал ей Сергей на ее замечание» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/439/index.html>].

**Поступки и действия** «демонической женщины» часто неординарны, не вписываются в общепринятую систему. Так, например, Настасья Филипповна, увлеченная своей идеей надерзнуть семейству Гани Иволгина, принимает князя Мышкина за лакея и ведет себя поразительно вызывающе: «Князь воротился и глядел на нее как истукан; когда она засмеялась – усмехнулся и он, но языком все еще не мог пошевелить. В первое мгновение, когда он отворил ей дверь, он был бледен, теперь вдруг краска залила его лицо.

- Да что это за идиот? - в негодовании вскрикнула, топнув на него ногой, Настасья Филипповна. - Ну, куда ты идешь? Ну, кого ты будешь докладывать?

- Настасью Филипповну, - пробормотал князь» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>]. Приведем также фрагмент из общеизвестной сцены «покупки» Рогожиным благосклонности Настасьи Филипповны (лексические репрезентанты поступков и действий героини выделены курсивом): «- Правда, чиновник! - ответил Рогожин: - правда, пьяная душа! Эх, куда ни шло. Настасья Филипповна! - вскричал он, глядя на нее, как полоумный, робея и вдруг ободряясь до дерзости: - вот восемнадцать тысяч! - и он шаркнул пред ней на столик пачку в белой бумаге, обернутую накрест шнурками. - вот! И... и еще будет!

Он не осмелился договорить чего ему хотелось.

- Ни-ни-ни! - зашептал ему снова Лебедев, с страшно испуганным видом; можно было угадать, что он испугался громадности суммы и предлагал попробовать с несравненно меньшего.

- Нет, уж в этом ты, брат, дурак, не знаешь, куда зашел... да видно и я дурак с тобой вместе! - спохватился и вздрогнул вдруг Рогожин *под засверкавшим взглядом* Настасьи Филипповны. - Э-эх! соврал я, тебя послушался, - прибавил он с глубоким раскаянием.

Настасья Филипповна, взглядевшись в опрокинутое лицо Рогожина, *вдруг засмеялась*.

- Восемнадцать тысяч, мне? Вот сейчас мужик и скажется! - прибавила она вдруг с наглою фамильярностью и привстала с дивана, как бы собираясь ехать. Ганя с замиранием сердца наблюдал всю сцену.

- Так сорок же тысяч, сорок, а не восемнадцать, - закричал Рогожин; - Ванька Птицын и Бискуп к семи часам обещались сорок тысяч представить. Сорок тысяч! Все на стол.

Сцена выходила чрезвычайно безобразная, но Настасья Филипповна *продолжала смеяться и не уходила, точно и в самом деле с намерением протягивала ее»* [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>].

Анна Сергеевна у А.П. Чехова поступает именно как «женщина-приз», сама того не ведая: она ведет себя наивно, как неопытная женщина, чистая душа (репрезентанты выделены курсивом), невольно изменяя циничное отношение Гурова к женщинам, безвозвратно делая его лучше, добрее и эмоциональнее: « - Я не понимаю, - сказал он тихо, - что же ты хочешь? *Она спрятала лицо у него на груди и прижалась к нему.*

- *Верьте, верьте мне, умоляю вас... - говорила она. - Я люблю честную, чистую жизнь, а грех мне гадок, я сама не знаю, что делаю. Простые люди говорят: нечистый попутал. И я могу теперь про себя сказать, что меня попутал нечистый.*

- Полно, полно... - бормотал он. Он смотрел ей в неподвижные, испуганные глаза, целовал ее, говорил тихо и ласково, и она понемногу успокоилась, и веселость вернулась к ней; стали оба смеяться» [Чехов, 1977: URL: <https://ilibrary.ru/text/976/index.html>].

Поступки Ольги Ивановны – «попрыгуны» обнаруживают ее легкомыслие и поверхностные представления об истинном вкусе (маркеры выделены курсивом): «Ольга Ивановна *в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамах и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий...* В столовой она *оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе.* В спальне она, *чтобы похоже было на пещеру, задрапировала потолок и стены темным сукном, повесила над кроватями венецианский фонарь, а у дверей поставила фигуру с алебардой.* *И все находили, что у молодых супругов очень миленький уголок.*

Ежедневно, вставши с постели часов в одиннадцать, Ольга Ивановна *играла на рояли* или же, если было солнце, *писала что-нибудь масляными красками.* Потом, в первом часу, она ехала к своей портнихе» [Чехов, 1977: URL: <https://ilibrary.ru/text/706/index.html>]. Из приведенного фрагмента можно сделать вывод о том, что вся ее деятельность сводится к тому, чтобы заслужить похвалу своим «талантам» (*играла на рояли, писала что-нибудь масляными красками*), что и подтверждается ключевым высказыванием «*все находили*». Значимые характеристики «попрыгуны» представлены и в следующем фрагменте: «*Она пела, играла на рояли, писала красками, лепила, участвовала в любительских спектаклях, но всё это не как-нибудь, а с талантом; делала ли она фонарики для иллюминации, рядилась ли, завязывала ли кому галстук - всё у нее выходило необыкновенно художественно, грациозно и мило.* Но ни в чем ее талантливость не сказывалась так ярко, как в ее *уменье быстро знакомиться и коротко сходить с знаменитыми людьми.* Стоило кому-нибудь прославиться хоть немножко и заставить о себе говорить, как она уж

знакомилась с ним, в тот же день дружилась и приглашала к себе» [Чехов, 1977: URL: <https://ilibrary.ru/text/706/index.html>]. Ключевыми словами в данном фрагменте выступают *знаменитые* и *прославиться*, что в целом отвечает доминантным признакам характера данного подтипа.

Поступки Катерины Львовны у Н.С. Лескова манифестируют ее решительность, безоглядность в любви, что, разумеется, является определяющими свойствами ее характера: «Катерине Львовне без Сергея и час лишней пережить уже не вмоготу стало. Развернулась она вдруг во всю ширь своей проснувшейся натуры и такая стала решительная, что и унять ее нельзя. Проведала она, где Сергей, поговорила с ним через железную дверь и кинулась ключей искать. «Пусти, тятенька, Сергея», – пришла она к свекру» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/439/index.html>]. Приведем также следующий фрагмент: «Катерина Львовна была отуманена этими словами Сергея, этою его ревностью, этим его желанием жениться на ней – желанием, всегда приятным женщине, несмотря на самую короткую связь ее с человеком до женитьбы. Катерина Львовна теперь готова была за Сергея в огонь, в воду, в темницу и на крест. Он влюбил ее в себя до того, что меры ее преданности ему не было никакой. Она обезумела от своего счастья; кровь ее кипела, и она не могла более ничего слушать» [Лесков, 1956: URL: <https://ilibrary.ru/text/439/index.html>].

**Круг общения и досуга** также является важной характеристикой «демонической женщины», но отнюдь не определяющей ее основные свойства. И это понятно: этот тип героини в наибольшей степени подчиняет себе окружение, а не подстраивается под него, ставя собственную личность, свои желания и мечты в центр существования всего окружающего общества. Приведем лишь наиболее яркие и репрезентативные примеры. Так, Анна Сергеевна Одинцова в романе «Отцы и дети» И.С. Тургенева больше всего в своей жизни ценит комфорт, хотя ей и любопытно увидеть неординарного человека и пообщаться с ним (выделено курсивом): «Аркадий ощущал на сердце некоторую робость, когда при первых звуках мазурки он усаживался

возле своей дамы и, готовясь вступить в разговор, только проводил рукой по волосам и не находил ни единого слова. Но он робел и волновался недолго; спокойствие Одинцовой сообщилось и ему: четверти часа не прошло, как уж он свободно рассказывал о своем отце, дяде, о жизни в Петербурге и в деревне. *Одинцова слушала его с вежливым участием, слегка раскрывая и закрывая веер; болтовня его прерывалась, когда ее выбирали кавалеры.*

– Merci, – промолвила Одинцова, вставая. – Вы обещали мне посетить меня, привезите же с собой и вашего приятеля. *Мне будет очень любопытно видеть человека, который имеет смелость ни во что не верить»* [Тургенев, 1981: URL: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html>].

Необычность, неординарность Настасьи Филипповны ощутимы и в том, какие люди окружают ее, что довольно часто встречает непонимание и неприятие Тоцкого: «многое было в Настасье Филипповне, что неприятно (а впоследствии даже до презрения) поражало Афанасия Ивановича. Не говоря уже о неизящности того сорта людей, которых она иногда приближала к себе, а стало быть, и склонна была приближать, проглядывали в ней и еще некоторые совершенно странные наклонности: заявлялась какая-то варварская смесь двух вкусов, способность обходиться и удовлетворяться такими вещами и средствами, которых и существование нельзя бы, кажется, было допустить человеку порядочному и тонко развитому. В самом деле, если бы, говоря к примеру, Настасья Филипповна выказала вдруг какое-нибудь милое и изящное незнание, в роде, например, того, что крестьянки не могут носить батистового белья, какое она носит, то Афанасий Иванович, кажется, был бы этим чрезвычайно доволен. К этим результатам клонилось первоначально и все воспитание Настасьи Филипповны, по программе Тоцкого, который в этом роде был очень понимающий человек; но увы! результаты оказались странные. Несмотря однако ж на то, все-таки было и оставалось что-то в Настасье Филипповне, что иногда поражало даже самого Афанасия Ивановича необыкновенною и увлекательною оригинальностью, какою-то силой, и прельщало его иной раз даже и теперь, когда уже рухнули все прежние

расчеты его на Настасью Филипповну» [Достоевский, 1989: URL: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html>].

Круг общения и досуга Ольги Ивановны (рассказ А.П. Чехова «Попрыгунья») организован таким образом, чтобы постоянно в нем присутствовали люди значительные, а главное, знаменитые, теща тщеславие героини: «Всякое новое знакомство было для нее сущим праздником. Она боготворила знаменитых людей, гордилась ими и каждую ночь видела их во сне. Она жаждала их и никак не могла утолить своей жажды. Старые уходили и забывались, приходили на смену им новые, но и к этим она скоро привыкала или разочаровывалась в них и начинала жадно искать новых и новых великих людей, находила и опять искала. Для чего?» [Чехов, 1977: URL: <https://ilibrary.ru/text/706/index.html>].

В противоположность героиням, концептуальные признаки характеристик которых подвергнуты анализу в данном параграфе, Анна Сергеевна из рассказа А.П. Чехова «Дама с собачкой» как «женщина-приз» замкнута на общении со своим возлюбленным, что, разумеется, неудивительно: ведь этот художественный текст построен как развитие любви, над которой практически не властны внешние факторы: ни то, что оба героя состоят в законном браке, ни наличие детей у Гурова не являются для них обоим препятствием не потому, что не являются таким препятствием, а потому, что, прежде всего, герой не хочет замечать эти помехи для осуществления любовного чувства. Понятно, что эта любовь делает Гурова лучше, интеллигентнее и лучше. Но делает ли она Анну Сергеевну счастливой? В этом смысле героиня чеховского рассказа парадоксальным образом сближается с героиней «традиционного типа», что для русской классической литературы, по всей видимости, закономерно: писатели XIX в. намеренно или интуитивно не решаются говорить о том, что женщина имеет право на свободу выбора в любви, в выражении своих чувств, именно поэтому «демоническая женщина» всегда грешна, и даже оправдывая ее поступки, манеру поведения, само существование такого типа, авторы оставляют за

мужчиной последнее слово в таких сюжетах, лишая незаурядных женщин самостоятельности.

## **Выводы**

Анализ теоретической литературы и языкового материала позволяет сделать вывод о синкретичном характере художественного концепта «героиня»: он соединяет в себе свойства лингвокультурного типажа и художественного образа. «Героиня» - отчасти лингвокультурный типаж ввиду его национальной специфики и значительных отличий от героинь западноевропейской литературы XIX в. Эти особенности обусловлены принадлежностью автора к определенному социокультурному и лингвокультурному сообществам, его общественной позицией, принадлежностью к конкретной социальной группе, эстетическому направлению и / или течению, а также тем личным опытом, который отчасти обусловлен указанными выше факторами. Безусловно, этот комплекс условий влияет и на формирование мировоззренческих координат языковой личности автора по отношению к женщине, ее месту в обществе, роли в семье и пр. Кроме того, одним из центральных в русской литературе и общественной мысли второй половины XIX в. становится так называемый «женский вопрос», однако его истоки мы должны искать уже в XVIII в. Признаки художественного образа применительно к художественному концепту «героиня» также несомненны: единицей творческого мышления в литературе как одном из видов искусства выступает художественный образ как феномен, детерминированный по своей сути, прежде всего, мировоззренческой позицией автора. В формировании художественного образа и, как следствие, художественного концепта наибольшим влиянием характеризуется логика творческого процесса, не всегда подчиняющаяся изначально поставленным автором и рационально осмысленным им эстетическим задачам.

Моделирование лингвокультурного типажа в отечественной лингвистике основано на выделении в нем понятийных, образных и

оценочных координат. В настоящем исследовании мы опираемся на методологию моделирования лингвокультурного типажа, предложенную В.И. Карасиком, однако корректируем их ввиду особенностей художественного концепта «героиня». Выявление понятийных и образных характеристик позволяет соотносить моделируемый концепт «героиня» с лингвокультурным типажом, установление оценочных компонентов актуализирует признаки собственно художественного образа как индивидуально-авторского видения героини в художественном тексте. Подчеркнем, что все три аспекта художественного концепта облигаторно обусловлены оценочной деятельностью авторского сознания и актуализируют результаты этой деятельности в художественном тексте.

Репрезентация художественного концепта «героиня» осуществляется с помощью:

- указания на типичную внешность, в том числе, описание одежды, атрибутов;
- среды обитания;
- описания речевых особенностей и манеры поведения;
- сферы деятельности (поступков и действий);
- круга общения и досуга.

Характеристики выделенных нами вслед за В.Н. Кардапольцевой трех типов героини – «традиционный тип», «женщина-героиня», «демоническая женщина» - подвергнуты анализу в соответствии с этими доминантами.

Понятийное ядро традиционного типа героини в русской классической литературе представлено следующими качествами: самоотверженность, терпение и смирение, скромность и кротость, страдание и великодушие. Они же составляют ядро художественного концепта «героиня» в целом, образуя его доминанты.

Традиционный тип героини – один из самых архаических в художественной словесности, однако русские писатели XIX в. отступают от правил, закрепленных в художественной практике предшествующими веками.

Традиционная героиня XIX в. далеко не всего имеет привычный облик русской женщины, хотя основной акцент в ее внешности остается тем же – она не должна быть внешне броской, слишком заметной, другими словами – красавицей, ведущими признаками являются крепкое здоровье и готовность служить мужчине. Авторы акцентируют внимание на глазах таких героинь и их выражении ввиду проявления душевности и высокой нравственности. Кроме того, в текстах русской классики в описании внешности героинь традиционного типа встречается также следование канонам женской красоты в фольклорном представлении.

Ближнюю периферию концепта «героиня» в его традиционном типе составляют следующие качества – застенчивость, необщительность, зачастую нежелание общаться с совершенно чужими людьми, доходящее до замкнутости и странности. Традиционная героиня вне зависимости от обстоятельств остается верной собственным идеалам – они благородны, чисты в своих помыслах, жалеют других, ощущают вину перед ними. Если традиционная героиня совершает аморальный поступок, то автор оправдывает ее, акцентируя внимание читателя на том, что это – результат несчастливой судьбы и негативно сложившихся обстоятельств.

Традиционная героиня при всем своем соответствии требованиям, предъявляемым к идеальной русской девушке, редко находит понимание в своей среде. Поступки и действия, сфера деятельности традиционных героинь не выходят за рамки круга семьи, общения и досуга: такие героини зафиксированы на жизни семьи и/или на жизни возлюбленного, который составляет для них центр мироздания. Это принципиально отличает традиционную героиню от «женщины-героини» и «демонической женщины».

«Женщина-героиня» постоянно преодолевает трудности, сталкивается с непреодолимыми препятствиями и выходит с честью из сложных ситуаций, зачастую способны пожертвовать собой не только ради собственной семьи, но и ради общественного блага. В.Н. Кардапольцева в рамках типа «женщины-героини» выделяет следующие подтипы: «горячие сердца», «пифагоры в

юбках», женщина-воин, феминистки. В нашей работе мы подробно анализируем подтип «горячие сердца», поскольку, на наш взгляд, в текстах русской литературы XIX в. репрезентация именно этих героинь сопровождается позитивной авторской оценкой. Кроме того, именно «горячие сердца» позволяют с большей отчетливостью выделить те когнитивные признаки, которые облигаторны для героизации как оценочной доминанты художественного концепта «героиня».

Свою цельность «женщина-героиня» обретает в русской классической литературе тогда, когда с необходимостью осознается так называемый «женский вопрос» и начинает разрабатываться тема женской эмансипации. Именно в этот момент «женщина-героиня» с полным правом занимает позицию главного персонажа. В соответствии с авторской интенцией автор формирует критическую направленность содержательного пласта художественного текста, что обусловлено в целом неприятием современных писателю общественных устоев и, в конечном счете, позволяет отразить социальную значимость активной общественной деятельности женщины.

«Женщина-героиня» русской литературы зачастую строго не отделена от так называемой «традиционной героини». Самоотверженность этого типа также может иметь сферу реализации в семье. Такая тесная связь рассматриваемых типов, составляющих художественный концепт «героиня», детерминирована отчасти единой мотивацией «традиционной героини» и «женщины-героини» - ее жертвенностью (во имя ребенка, мужа, возлюбленного или абстрактной идеи).

«Женщины-героини» стремятся выйти за пределы привычного круга обязанностей, противостоять миру в поисках абсолютного идеала. Однако рамки социальных ролей как жены и матери, так и общественного деятеля стесняют их, не давая возможности реализации всех исключительных способностей таких женщин. *Душа* и *мысль* представляют лексические доминанты этого типа героинь. Значимыми свойствами, составляющими ближнюю периферию концепта, выступают гордость, достоинство, а также

ирония по отношению к герою, который заведомо слабее ее в плане проявления духовности.

Особая проблемная сфера русской классической литературы – привязанность женщины к мужчине, «растворенность» в нем, неотступное желание создать семью во что бы то ни стало. Парадоксально, но все сильные женщины русской классической литературы, «женщины-героини» связывают свою личностную реализацию с любовью к мужчине, с жертвенностью во имя его интересов, во имя семьи и детей. В матримониальной сфере для «женщины-героини» намечен конфликт между общественным и личным: «женщины-героини» русской классики часто несчастливы в браке, не реализованы в материнстве. Русские писатели, вольно или невольно, пытаются доказать несовместимость в одной личности двух противоположенных, как им представляется, сил.

Языковой материал подтверждает тот факт, что поступки и действия, сфера деятельности характеризуют «женщину-героиню» гораздо в большей степени, чем героиню традиционную. Это закономерно: большая степень активности «женщины-героини» диктует ей определенные действия против сковывающей ее действительности, что сообщает высокую динамику сюжета художественного текста, одним из главных персонажей которого выступает такая героиня. Основными компонентами типа «женщина-героиня», включенными в поле художественного концепта «героиня», являются непокорность, нежелание подчиняться нормам, нарушение запретов, страстность натуры, желание счастья вопреки неблагоприятным внешним и внутренним факторам. Если счастье невозможно, героиня готова умереть, только бы не жить так, как и прежде.

Художественные тексты русской классики соотносят «демоническую женщину» с архетипом грешницы. Одним из аспектов ее греха выступает внешняя красота, имеющая, по мысли авторов (вслед за христианской системой ценностей) дьявольский характер. В настоящем исследовании мы не ставим задачу останавливаться подробно на рассмотрении воплощения образа

грешницы в русской классической литературе. Наша цель состоит в другом – установить те компоненты художественного концепта «героиня», реализованного в подтипе «демоническая женщина», которые и делают ее неодолимо влекущей, прекрасной в своей греховности, вдохновляющей своего избранника или человека, безоглядно и безответно любящего ее, на смелые поступки, на радикальное изменение собственной жизни.

Тип «демонической женщины» вносит в поле художественный концепт «героиня» следующие признаки: внешняя красота, часто сопряженная страданием и обусловленная им, незаурядность натуры, эмоциональная сила, воля, простота, свобода, спокойствие, уверенность в себе. Ведущими лексическими репрезентантами выступают *вина, грех, позор, судьба, слухи, сплетни*.

Репрезентации «демонической женщины» в случае каждого конкретного персонажа различны в плане представления среды, речевых особенностей, поступков и действий. Круг общения и досуга не является определяющей характеристикой для «демонической женщины», т.к. она в наибольшей степени подчиняет себе окружение, а не подстраивается под него, ставя собственную личность, свои желания и мечты в центр существования всего окружающего общества. «Демоническая женщина» может парадоксальным образом сближаться в своих признаках с «традиционной героиней», что для русской классической литературы, по всей видимости, закономерно: писатели XIX в. намеренно или интуитивно не решаются говорить о том, что женщина имеет право на свободу выбора в любви, в выражении своих чувств, именно поэтому «демоническая женщина» всегда грешна, и даже оправдывая ее поступки, манеру поведения, само существование такого типа, авторы оставляют за мужчиной последнее слово в таких сюжетах, лишая незаурядных женщин самостоятельности.

## Заключение

Языковая картина мира формируется как глобальный образ мира в сознании народов, отдельных социальных групп, в индивидуальном сознании. Все виды деятельности человека его духовная активность отражают компоненты языковой картины мира. Исходным тезис в построении концепции языковой картины мира становится постулат о возможности выявления особенностей когнитивных (мыслительных) моделей на основе семантики знаков и знаковых композиций. Языковое сознание составляет основу языковой картины мира, фиксируя посредством лексико-грамматических и фразеологических средств весь исторический и социокультурный опыт народа, его образ жизни, его знания о мире.

Этноспецифика тектопорождения обуславливается языковой картиной мира и языковым сознанием, что закономерно представлено в текстах национальных литератур. Текст предстает как сложное семиотическое образование, характеризующееся совокупностью признаков, среди которых особую значимость приобретают цельность, формальная (части текста имеют соотносящиеся между собой языковые единицы различного уровня) и семантическая (части текста имеют общие компоненты значений), связность, функциональная направленность, эмотивность (текст всегда отражает отношение автора к излагаемому в нем). Художественные тексты занимают особое место в пространстве культуры, что отчасти детерминировано их признаками: таковы полифункциональность, содержательная и структурная завершенность, авторская интенциональность, оценка реципиента. Особую важность приобретает также манифестирование в художественном тексте мировоззрения автора, которое предполагает поливариативность интерпретаций.

Современная лингвистика изучает художественный текст в разных ракурсах, в том числе, и с позиций репрезентации в нем художественных концептов, которые, с одной стороны, являются результатом столкновения словарного значения слова с личным и национально специфическим опытом

человека, с другой, эмоциональны, экспрессивны, оценочны по своей природе, обнаруживают связь культуры и языка.

Художественный концепт обнаруживает значимые коррелятивные связи как с культурным стереотипами, так и с лингвокультурными типажам и образами. Концепт «героиня» включает специфические ценностные компоненты и ассоциативные связи с художественными образами, представленными в текстах русской классической литературы. Лингвокультурное сообщество к началу XIX в. формирует ядро концепта «героиня», который представлен в художественных текстах как идеал русской женщины. Основными признаками художественного концепта «героиня» по данным текстов русской классической литературы являются самоотверженность и покорность, что определяет и вхождение в состав ядра концепта понятий *доброты, нежности и верности*. Приядерная зона концепта и его периферия расширена в своем составе за счет признаков поведения женщины в семье: героиня в русской литературе этого периода полностью растворяется в судьбе мужа или жениха, погружена в быт и заботу о семье, однако эти концептуальные признаки отсутствуют в тех компонентах концепта, которые обусловлены развитием типа «демонической женщины». Все более возрастающая самостоятельность женщины под воздействием внешних социокультурных факторов обеспечивает неоднозначное влияние на периферию поля художественного концепта в его аксиологических признаках. Уменьшение степени зависимости героини от мужа и семьи в русских классических текстах фиксируется как девальвация семейных и брачных ценностей, а также как трансформация типов героини и отдельных характеров, обнаруживающих их как смежные случаи реализации художественного концепта.

Анализ теоретической литературы и языкового материала позволяет сделать вывод о синкретичной природе художественного концепта «героиня», который соединяет в себе свойства лингвокультурного типажа и художественного образа. Национальная специфика героини русской

классической литературы и ее значительные отличия от героинь западноевропейской литературы XIX в. обеспечивают сходство художественного концепта «героиня» с лингвокультурным типажом, что также подкрепляется принадлежностью автора к определенному социокультурному и лингвокультурному сообществам, к конкретной социальной группе, эстетическому направлению и / или течению, его общественной позицией, личным опытом, который отчасти обусловлен указанными выше факторами. Наличие признаков художественного образа в художественном концепте «героиня» также несомненны: художественный образ – единица творческого мышления в литературе как одном из видов искусства; характер этой единицы обуславливается мировоззренческой позицией автора. В формировании художественного образа и, как следствие, художественного концепта наибольшее влияние имеет логика творческого процесса, которая может не отвечать изначально поставленным автором и рационально осмысленным им эстетическим задачам.

Основными этапами моделирования лингвокультурного типажа в отечественной лингвистике признано выявление его понятийных, образных и оценочных координат. Выявление понятийных и образных характеристик позволяет соотносить моделируемый концепт «героиня» с лингвокультурным типажом, установление оценочных компонентов актуализирует признаки собственно художественного образа как индивидуально-авторского видения героини в художественном тексте. Оценочная деятельность авторского сознания является ведущей в репрезентации моделируемого художественного концепта.

Репрезентация художественного концепта «героиня» осуществляется с помощью:

- указания на типичную внешность, в том числе, описание одежды, атрибутов;
- среды обитания;
- описания речевых особенностей и манеры поведения;

- сферы деятельности (поступков и действий);
- круга общения и досуга.

Характеристики выделенных нами вслед за В.Н. Кардапольцевой трех типов героини («традиционный тип», «женщина-героиня», «демоническая женщина») были проанализированы нами в соответствии с этими аспектами.

Понятийное ядро традиционного типа героини в русской классической литературе составляют самоотверженность, терпение и смирение, скромность и кротость, страдание и великодушие, образуя одновременно и ядро художественного концепта «героиня» в целом. Авторы в изображении традиционной героини могут следовать архаическим, фольклорным представлениям о внешности этого персонажа, но могут и отступать от этих норм. Ближняя периферия концепта «героиня», воплощаемая традиционным типом, образована следующими качествами – замкнутость, застенчивость, необщительность, часто нежелание общаться с совершенно чужими людьми, доходящее до замкнутости и странности. Традиционная героиня вне зависимости от обстоятельств остается верной собственным идеалам (благородство, чистота помыслов, жалость к другим, ощущение вины перед ними). Традиционную героиню часто остается непонятой представителями ее же среды, она замкнута на жизни семьи и/или на жизни возлюбленного, который составляет для них центр мироздания, что составляет главное отличие традиционной героини от «женщины-героини» и «демонической женщины».

«Женщины-героини» постоянно преодолевают трудности, сталкиваются с непреодолимыми препятствиями и выходят с честью из сложных ситуаций, зачастую способны пожертвовать собой не только ради собственной семьи, но и ради общественного блага. Свою цельность «женщина-героиня» обретает в русской классической литературе с осознанием актуальности «женского вопроса» и началом разработки темы женской эмансипации. Автор не принимает общественные устои современности, что усиливает критическую направленность художественного

текста и позволяет отразить социальную значимость активной социальной деятельности женщины. Тексты русской классической литературы обнаруживает нечеткую отделенность «женщины-героини» от так называемой «традиционной героини», т.к. ее самоотверженность может реализоваться в семье. Такая тесная связь рассматриваемых типов, составляющих художественный концепт «героиня», обеспечена единой мотивацией «традиционной героини» и «женщины-героини» - ее жертвенностью (во имя ребенка, мужа, возлюбленного или абстрактной идеи). Рамки социальных ролей как жены и матери, так и общественного деятеля тесны для «женщины-героини», не давая возможности реализации всех исключительных способностей таких женщин. Лексическими доминантами этого типа выступают *душа* и *мысль*; значимыми свойствами, входящими в ближнюю периферию концепта, выступают гордость, достоинство, ирония по отношению к герою, который заведомо слабее ее в плане проявления духовности. В «женщине-героине» наблюдается несовместимость общественного и личного: зачастую они не могут реализовать себя в материнстве и несчастливы в браке.

Высокая динамика сюжета, разнообразные репрезентации поступков и действий «женщины героини» закономерны: этот тип героини характеризуется бóльшей активностью. Основными компонентами типа «женщина-героиня», включенными в поле художественного концепта «героиня», выступают непокорность, нежелание подчиняться нормам, нарушение запретов, страстность натуры, желание счастья вопреки неблагоприятным внешним и внутренним факторам; не достигнув счастья, такая героиня готова умереть.

В русской классической литературе закономерно соотнесение «демонической женщины» с архетипом грешницы. Один из основополагающих признаков такой героини – ее внешняя красота, которая имеет, в соответствии с христианской идеологией и мировоззрением авторов XIX в., дьявольскую природу. Мы не рассматриваем подробно воплощение

образа грешницы, но определяем компоненты художественного концепта «героиня», реализованные в подтипе «демоническая женщина», которые в совокупности определяют ее специфику.

Тип «демонической женщины» дополняет поле художественного концепта «героиня» следующими признаками: внешняя красота, часто сопряженная и обусловленная страданием, незаурядность натуры, эмоциональная сила, воля, простота, свобода, спокойствие, уверенность в себе, вина, грех, позор, судьба, слухи, сплетни. Каждая конкретная «демоническая женщина» русской классической литературы отличается репрезентацией среды, речевых особенностей, поступков и действий. Круг общения и досуга не составляет определяющую характеристику «демонической женщины»: она в наибольшей степени подчиняет себе окружение, ставя собственную личность, свои желания и мечты в центр существования остальных. Наблюдается парадоксальное сближение признаков «демонической женщины» и «традиционной героини», которое, однако, закономерно для русской классической литературы: писатели XIX в. не дают женщине права на свободу выбора в любви, она остается здесь «ведомой». Русские писатели лишают «демоническую женщину» как натуру незаурядной самостоятельности, оставляя даже в таких сюжетах последнее слово за мужчиной.

В качестве перспективы исследования возможно более пристальное изучение концептуализации художественных образов с целью выявления в творчестве того или иного писателя собственного национального и индивидуального компонентов художественной концептосферы и уточнения ее границ. Представляется, что такое направление исследования позволит уточнить не только особенности «восточного», «западного» или собственного «русского» менталитета, явленного в художественном тексте, но и преобладание того или иного мировосприятия в зависимости от специфики литературного/речевого жанра или принадлежности к определенному литературному направлению. Еще одним важным направлением изучения

художественных концептов является определение приоритетного типа ассоциативных связей для того или иного художника – сходство, смежность, контраст, поскольку недостаточно констатировать существование такого типа ассоциаций, важно выявить причины, его породившие.

Перспективным также представляется осмысление психологических и психолингвистических предпосылок репрезентации героя как определяющей когнитивно-семантической структуры в пространстве художественного текста как в авторской парадигме, так и в читательских координатах.

## Библиографический список

1. Авдулова, Т.П. Гендерные аспекты управленческой деятельности / Т.П. Авдулова. – СПб.: Речь, 2012. – 130 с.
2. Адонина, Л.В. Концепт «женщина» в русском языковом сознании: автореф. ...канд.филол.н.:10.02.01/ Адонина Лариса Валерьевна. – Воронеж, 2007. – 22 с.
3. Алефиренко, Н.Ф. Проблемы вербализации концепта: теоретическое исследование / Н.Ф. Алефиренко. – Волгоград: Перемена, 2003. – 95 с.
4. Алефиренко, Н.Ф. Когнитивные основы первичной и вторичной номинации / Н.Ф. Алефиренко // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – № 1. – С. 70-81.
5. Апресян, Ю.Д. Избранные труды. Т. 1. Лексическая семантика / Ю.Д. Апресян. – М.: Языки русской культуры: Восточная литература, 1995а. – 472с.
6. Апресян, Ю.Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю.Д. Апресян. – М.: Языки русской культуры: Восточная литература, 1995б. – 767 с.
7. Апресян, Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного
8. описания / Ю.Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1995в. – № 1. – С. 28-35.
9. Артеменко, Е.Б. Концепт. Образ. Язык / Е.Б. Артеменко // Вестник ВГУ. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2015. – № 3. – С. 85-91.
10. Артемова, А.В. Эмотивно-оценочная объективация концепта «женщина» в семантике фразеологических единиц (на материале русской и английской фразеологии): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Артемова Анна Вячеславовна. – Пятигорск, 2000. – 177 с.

11. Арутюнова, Н.Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
12. Арутюнова, Н.Д. Логический анализ языка. Культурные концепты / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1991. – 204 с.
13. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
14. Аскольдов, С.А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность: антология / под ред. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
15. Ахиджакова, М.П. Когнитивная природа языкового сознания автора в художественном пространстве / М.П. Ахиджакова // Современная научная мысль. – 2014. – № 1. – С. 161-169.
16. Ахиджакова, М.П. Концепт «героиня»: проблема терминологического статуса / М.П. Ахиджакова, О.Г. Чаплыгина // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. – 2017. – Вып. 4 (207). – С. 28-34.
17. Бабарыкина, Т.С. Вербализация концепта "CHILD" на материале произведений Дж. К. Роулинг: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Бабарыкина Татьяна Сергеевна. – Северодвинск, 2010. – 193 с.
18. Бабенко, Л.Г. Филологический анализ текста: основы теории, принципы и аспекты анализа: учебник для вузов / Л.Г. Бабенко. – М.; Екатеринбург: Академический проект: Деловая книга, 2004. – 464 с.
19. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 534 с.
20. Бабушкин, А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А.П. Бабушкин. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. – 104 с.
21. Бабушкин, А.П. Концепты разных типов в лексике и фразеологии и методика их выявления / А.П. Бабушкин // Методологические проблемы

когнитивной лингвистики / под ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2001. – С. 52-57.

22. Бадмаева, Е.С. Концептуальные пространства маскулинности и фемининности (на материале фразеологизмов и паремий): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Бадмаева Елена Содмоновна. – Иркутск, 2010. – 25 с.

23. Балли, Ш. Общее языкознание и вопросы французского языка / Ш. Балли. – М.: Иностран. лит., 1955. – 419 с.

24. Барабан, Е.В. Заметки на полях феминистской культуры [Электронный ресурс] / Е.В. Барабан // Русская литературная критика. – Режим доступа: <http://www.rl-critic.ru/new/femin.html> (дата обращения: 23.11.2018).

25. Батлер, Дж. Феминизм под любым другим именем: интервью с Розы Брайдогги / Дж. Батлер // Гендерные исследования. – 1999. – № 2. – С. 53-55.

26. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 320 с.

27. Белецкий, А. Тургенев и русские писательницы 30-60-х гг. / А. Белецкий // Творческий путь Тургенева / ред. И.Л. Бродский. – Петроград: Сеятель, 1923. – С. 159-168.

28. Белянин, В.П. Введение в психолингвистику / В.П. Белянин. – М.: ЧеРо, 2001. – 128 с.

29. Белянин, В.П. Психолингвистика / В.П. Белянин. – М.: Флинта, 2005. – 226 с.

30. Бенвенист, Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.

31. Березкина, Е.П. Типология женских образов в народническом романе (на материале творчества Н.А. Арнольди, С.И. Смирновой, Н.Д. Хвоцинской, О.А. Шапир): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Березкина Елена Петровна. – Улан-Удэ, 2004. – 167 с.

32. Бердяев, Н. Женщина перед великою задачею [Электронный ресурс] / Н. Бердяев. – Режим доступа: [http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov\\_jenchina\\_pered\\_velikoy\\_zadachey.html](http://dugward.ru/library/rozanov/rozanov_jenchina_pered_velikoy_zadachey.html) (дата обращения: 15.05.2018).
33. Бердяев, Н. Судьба России [Электронный ресурс] / Н. Бердяев. – Режим доступа: [http://lib.ru/HRISTIAN/BERDQEW/rossia.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/HRISTIAN/BERDQEW/rossia.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 28.02.2018).
34. Беспалова, О.В. Концептосфера поэзии Н. Гумилева в ее лексикографическом представлении: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Беспалова Ольга Евгеньевна. – СПб., 2002. – 24 с.
35. Бокль, Т. Влияние женщин на успехи знания / Т. Бокль. – СПб.: Тип. Н. Тиблена и К, 1890. – 32 с.
36. Болдырев, Н.Н. Концепт и значение слова / Н.Н. Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2001. – С. 25-35.
37. Болдырев, Н.Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии / Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2002. – 123 с.
38. Болдырев, Н.Н. Языковые категории как формат знания / Н.Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – № 2. – С. 5-22.
39. Болдырев, Н.Н. Когнитивные схемы языковой интерпретации / Н.Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2016. – № 4 (49). – С. 10-20.
40. Болотнова, Н.С. Лексические средства репрезентации художественных концептов в поэтическом тексте. Коммуникативная стилистика художественного текста / Н.С. Болотнова // Вестник ТГПУ. – 2005. – Вып. 3 (47). – С. 18-24.
41. Болотнова, Н.С. Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус / Н.С. Болотнова. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2008. – 384 с.

42. Брилёва, И.С. Концепт греха в структуре фольклорного произведения: на материале малых жанров и несказочной прозы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09 / Брилёва Ирина Сергеевна. – М., 2007. – 216 с.
43. Брудный, А.А. Психологическая герменевтика / А.А. Брудный. – М.: Лабиринт, 1998. – 332 с.
44. Брутян, Г.А. Язык и картина мира / Г.А. Брутян // Философские науки. – 1973. – № 1. – С. 108-121.
45. Булыгина, Т.В. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики) / Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев – М.: Языки русской культуры, 1997. – 576 с.
46. Бушакова, М.Н. Концепт «Грех» как отражение национально-культурного менталитета (на материале лексикографических источников) / М.Н. Бушакова // Национально-культурный компонент в тексте и языке: материалы III Междунар. науч. конф. – Минск: Изд-во МГЛУ, 2005. – С. 145-146.
47. Бушакова, М.Н. Концепт «Грех» в русской религиозной картине мира: опыт осмысления / М.Н. Бушакова // Современная лингвистика: теория и практика: материалы VI Межвуз. науч.-метод. конф. – Краснодар: Изд-во КАУЛ, 2006. – Ч. 1. – С. 31-34.
48. Бушакова, М.Н. Ментально-нравственная аспектность концепта «Грех» в русской лингвокультуре / М.Н. Бушакова // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар: Изд-во КГУКИ, 2008. – № 2. – С. 127-128.
49. Валгина, Н.С. Теория текста: учеб. пособие / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
50. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
51. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
52. Вейнингер, О. Пол и характер. Принципиальное исследование / О. Вейнингер. – СПб.: Академический проект, 2012. – 392 с.

53. Вендина, Т.И. Русская языковая картина мира сквозь призму словообразования (макрокосм) / Т.И. Вендина. – М.: Индрик, 1998. – 240 с.
54. Вендина, Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка / Т.И. Вендина; Рос. акад. наук, ин-т славяноведения. – М.: Индрик, 2002. – 336 с.
55. Весельницкая, Е. Женщина в мужском мире / Е. Весельницкая. – Тюмень: Вектор, 2008. – 176 с.
56. Вольф, Е.М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. – М.: Наука, 1985. – 341 с.
57. Воркачев, С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С.Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64-72.
58. Гак, В.Г. К типологии лингвистических номинаций / В.Г. Гак // Языковая номинация (общие вопросы). – М.: Наука, 1977. – С. 230-285.
59. Гак, В.Г. Языковые преобразования / В.Г. Гак. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 768 с.
60. Гак, В.Г. Человек в языке / В.Г. Гак // Логический анализ языка: образ человека в культуре и языке / отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. – М.: Индрик, 1999. – С. 73-80.
61. Гак, В.Г. Актантная структура грехов и добродетелей / В.Г. Гак // Логический анализ языка: языки этики / отв. ред. Н.Д. Арутюнова [и др.]; Рос. акад. наук, ин-т языкознания. – М.: Яз. рус. культуры, 2000. – С. 90-96.
62. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1981. – 185 с.
63. Гачев, В.Д. Национальные образы мира / В.Д. Гачев. – М.: Сов. писатель, 1988. – 445 с.
64. Герцен, А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. Былое и думы. 1852-1856. Ч. 5 / А.И. Герцен. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 536 с.
65. Головина, Е.В. Типология женских образов в русской литературе конца XIX – начала XX века / Е.В. Головина // Филологические науки.

Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2017. – № 3(69): в 3 ч. Ч. 1. – С. 12-15.

66. Гончаров, И.А. Лучше поздно, чем никогда: критические заметки / И.А. Гончаров // Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. – С. 64-113.

67. Григорьева, Т.В. Свет и тьма: языковая жизнь концептов: монография / Т.В. Григорьева. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2006. – 142 с.

68. Гудков, Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации / Д.Б. Гудков. – М.: Гнозис, 2003. – 287 с.

69. Гумбольдт, В. Язык и философия культуры / В. Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 452 с.

70. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию: пер. с нем. / В. фон Гумбольдт; предисл. Г.В. Рамишвили. – М.: Прогресс, 2001. – 397 с.

71. Дмитриева, О.А. Лингвокультурные типажи России и Франции XIX века: монография / О.А. Дмитриева. – Волгоград: Перемена, 2007. – 307 с.

72. Дубровская, Е.М. Лингвокультурный типаж «человек богемы»: динамический аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Дубровская Елена Михайловна. – Новосибирск, 2017. – 230 с.

73. Ефремов, В.А. Социолингвистические трансформации русского языка: концептуальное пространство «мужчина – женщина» / В.А. Ефремов // Studia Slavica IX: сб. науч. тр. – Таллинн: Изд-во Таллинн. ун-та, 2010. – С. 56-68.

74. Жинкин, Н.И. Язык. Речь. Творчество / Н.И. Жинкин. – М.: Лабиринт, 1998. – 368 с.

75. Зализняк, Анна А. Ключевые идеи русской языковой картины мира: сб. ст. / Анна А. Зализняк, И.Б. Левонтина, А.Д. Шмелев. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 544 с.

76. Зусман, В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания [Электронный ресурс] / В.Г. Зусман // Вопросы литературы. – 2003. – № 2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys.html>.

77. Иванова, Т.Н. «Новый» тип русской женщины в изображении И.С. Тургенева и Н.С. Лескова (Романы «Накануне» и «Некуда»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Иванова Татьяна Николаевна. – Орел, 2002. – 19с.

78. Ирисханова, О.К. Игры фокуса в языке. Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования / О.К. Ирисханова. – М.: Языки славянской культуры, 2014. – 320 с.

79. Кайдаш, С. Сильнее бедствия земного: очерки о женщинах русской истории / С. Кайдаш. – М.: Мол. гвардия, 1983. – 207 с.

80. Кайдаш, С. Сила слабых: женщины в истории России (XI-XIX вв.) [Электронный ресурс] / С. Кайдаш. – М., 1989. – 288 с. – Режим доступа: [https://royallib.com/read/kaydash\\_svetlana/sila\\_slabih\\_\\_\\_genschchini\\_v\\_istorii\\_rossii\\_XI\\_XIX\\_vv.html#0](https://royallib.com/read/kaydash_svetlana/sila_slabih___genschchini_v_istorii_rossii_XI_XIX_vv.html#0) (дата обращения: 18.12.2017).

81. Карасик, В.И. Языковой круг. Личность. Концепт. Дискурс / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 392 с.

82. Карасик, В.И. Концепты-регулятивы / В.И. Карасик // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2005. – Вып. 30. – С. 95-108.

83. Карасик, В.И. Лингвокультурный типаж: к определению понятия / В.И. Карасик, О.А. Дмитриева // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажы: сб. науч. тр. / под ред. В.И.Карасика. – Волгоград: Парадигма, 2005. – С. 5-25.

84. Карасик, В.И. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. – С. 75-79.

85. Караулов, Ю.Н. Общая и русская идеография / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1976. – 356 с.

86. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
87. Караулов, Ю.Н. Структура языковой личности и место литературы в языковом сознании / Ю.Н. Караулов // Русская литература в формировании современной языковой личности: материалы конгресса, Санкт-Петербург, 24-27 октября 2007 г.: в 2 ч. Ч. 1. Литература в формировании языковой личности: этапы и варианты / под ред. П.Е. Бухаркина, Н.О. Рогожиной, Е.Е. Юркова. – СПб.: МИРС, 2007. – С. 286-293.
88. Кардапольцева, В.Н. Женские лики России / В.Н. Кардапольцева. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2000. – 160 с.
89. Карижская, Н.Н. Множественность семиосимволических проявлений базового концепта «грех» в тексте повести Л.Н. Толстого «Дьявол» / Н.Н. Карижская // Русский язык и межкультурная коммуникация. – Пятигорск, 2002. – № 2. – С. 174-181.
90. Карижская, Н.Н. К вопросу о репрезентации концепта «грех» в русской языковой картине мира / Н.Н. Карижская // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – Пятигорск, 2010. – № 2. – С. 89-92.
91. Ковалев, В.О. Гендерные различия в управленческой сфере / В.О. Ковалев. – М.: Амалфея, 2013. – 90 с.
92. Козина, Н.О. Лингвокультурологический анализ русского концепта «грех»: на материале лексических, фразеологических и паремических единиц: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Козина Наталья Олеговна. – Иваново, 2003. – 144 с.
93. Колесов, В.В. Мир человека в слове Древней Руси / В.В. Колесов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 312 с.
94. Колесов, В.В. Отражение русского менталитета в слове / В.В. Колесов // Человек в зеркале наук. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. – С. 106-114.

95. Колесов, В.В. Концепт культуры: образ – понятие – символ / В.В. Колесов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. – 1992. – № 3. – С. 30-40.
96. Колесов, В.В. «Жизнь происходит от слова...» / В.В. Колесов. – СПб.: Златоуст, 1999. – 368 с.
97. Коногорова, А.В. Национальный социокультурный аспект концепта «женщина» в разносистемных языках (на материале фразеологических единиц русского, английского и немецкого языков): дисс. ... канд.филол.н.: 10.02.19 / Коногорова Алена Васильевна. – Улан-Удэ, 2012. – 168 с.
98. Красных, В.В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация) / В.В. Красных. – М.: Диалог МГУ, 1998. – 352 с.
99. Крейдлин, Г.Е. Национальное и универсальное в семантике жеста / Г.Е. Крейдлин // Логический анализ языка: образ человека в культуре и языке / отв. ред. Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. – М.: Индрик, 1999. – С. 171-185.
100. Крейдлин, Г.Е. Голос и тон в языке и речи / Г.Е. Крейдлин // Язык о языке / под общ. ред. Н.Д. Арутюновой. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 453-502.
101. Кубанычбек кызы Нурзат. Лексикографическое значение концепта «женщина» в русском языке / Кубанычбек кызы Нурзат // Alatoo Academic Studies. – 2016. – № 1. – С. 173-178.
102. Кубрякова, Е.С. Типы языковых значений: семантика производного слова / Е.С. Кубрякова. – М.: Наука, 1981. – 200 с.
103. Кубрякова, Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука / Е.С. Кубрякова // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 34-47.
104. Кузнецова, А.В. Лирический универсум М.Ю. Лермонтова: семантика и поэтика: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01, 10.01.01 / Кузнецова Анна Владимировна. – Ростов н/Д, 2003. – 434 с.

105. Кузнецова, Анна В. Художественный текст в когнитивной парадигме: семантическое пространство и концептуализация / А.В. Кузнецова // *European social science journal*. – Рига; М., 2011. – № 5. – С. 155-161.
106. Кузнецова, Анна В. Лингвокогнитивный потенциал художественного текста: ирония как интеллектуальная провокация / А.В. Кузнецова // *Русский язык в Армении*. – Ереван, 2013. – № 6 (83). – С. 25-35.
107. Леонтьев, А.А. Основы психолингвистики / А.А. Леонтьев. – М.: Смысл, 1999. – 287 с.
108. Лессинг, Г.Э. Гамбургская драматургия / Г.Э. Лессинг. – М.: Книга по требованию, 2017. – 527 с.
109. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века) / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1994. – 758 с.
110. Лотман, Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 704 с.
111. Лошаков, А.Г. Сверхтекст как словесно-концептуальный феномен: монография / А.Г. Лошаков. – Архангельск: Поморский университет, 2007. – 344 с.
112. Макарова, А.Д. Лингвокультурный образ: сущность понятия / А.Д. Макарова // *Вестник Челябинского государственного университета*. – 2011. – № 33 (248). – С. 243-245.
113. Маслова, В.А. Лингвокультурология / В.А. Маслова. – М.: Академия, 2001. – 208 с.
114. Маслова, В.А. Когнитивная лингвистика / В.А. Маслова. – М.: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
115. Миллер, Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л.В. Миллер // *Мир русского слова*. – 2000. – № 4. – С. 39-45.
116. Нерознак, В.П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины / В.П. Нерознак // *Язык. Поэтика*. Перевод: сб. науч. тр.

Моск. лингв. ун-та. – М.: Изд-во Моск. лингв. ун-та, 1996. – Вып. 426. – С. 112-116.

117. Никитина, Л.Б. Языковой образ-концепт: о природе сложного термина / Л.Б. Никитина // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 24, Филология. Искусствоведение (Вып. 57). – С. 97-99.

118. Одинцова, М.П. Образы человека – пространства в языковой картине мира и в русской поэтической речи / М.П. Одинцова // Художественный текст: единицы и уровни организации. – Омск: Изд-во ОмГУ, 1991. – С. 63-69.

119. Одинцова, М.П. Высказывания с соматизмами и квазисоматизмами / М.П. Одинцова // Системный анализ значимых единиц русского языка: смысловые типы предложения. – Красноярск: Изд-во КГУ, 1994. – Ч. 1. – С. 118-127.

120. Одинцова, М.П. Языковые образы внутреннего человека / М.П. Одинцова // Язык. Человек. Картина мира. Лингвоантропологические и философские очерки: на материале русского языка / под ред. М.П. Одинцовой. – Омск: Изд-во ОмГУ, 2000. – Ч. 1. – С. 11-28.

121. Павилёнис, Р.И. Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка / Р.И. Павилёнис. – М.: Мысль, 1983. – 286 с.

122. Переверзев, В.Ф. Основы эйдологической поэтики / В.Ф. Переверзев // Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. – М.: Советский писатель, 1982. – С. 417-509.

123. Переслегина, Е.Р. Опыт лингвокогнитивного анализа ключевых концептов русского фольклора: на примере концепта «Царевна» / Е.Р. Переслегина // Opera Slavica. – 2014. – XXIV, 2. – С. 1-8.

124. Пименова, М.В. Душа и дух: особенности концептуализации / М.В. Пименова. – Кемерово: Графика, 2004. – 385 с.

125. Пищальникова, В.А. Психопоэтика / В.А. Пищальникова. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1999. – 175 с.

126. Попова, З.Д. Очерки о когнитивной лингвистике: монография / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2001. – 191 с.
127. Попова, З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
128. Попова, З.Д. Семантико-когнитивный анализ языка / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2007. – 252 с.
129. Постникова, Е.А. Художественный образ в сравнении со смежными понятиями филологии / Е.А. Постникова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 1 (31): в 2 ч. Ч. I. – С. 147-150.
130. Постовалова, В.И. Язык и человек в лингвофилософской концепции В. Гумбольдта / В.И. Постовалова // Сущность, развитие и функции языка. – М.: Наука, 1987. – С. 51-58.
131. Постовалова, В.И. Лингвокультурология в свете антропологической парадигмы (к проблеме оснований и границ современной фразеологии) / В.И. Постовалова // Фразеология в контексте культуры / отв. ред. В.Н. Телия. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 25-34.
132. Потебня, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
133. Потебня, А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
134. Потебня, А.А. Мысль и язык / А.А. Потебня. – М.: Лабиринт, 1999. – 269 с.
135. Радченко, О.А. Язык как мирозидание: лингвофилософская концепция неогумбольдтианства / О.А. Радченко. – М.: КомКнига, 2006. – 312 с.
136. Резанова, З.И. Метафора в историко-лингвистическом аспекте / З.И. Резанова // Актуальные проблемы русистики / под ред. Т.А. Демешкиной. – Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2000. – С. 212-217.

137. Розанов, В.В. Религия. Философия. Культура: сб. соч. Т. 1 / В.В. Розанов. – М.: Республика, 1995. – 496 с.
138. Розанов, В.В. В темных религиозных лучах. Свеча в храме / В.В. Розанов. – М.: Рипол-классик, 2018. – 404 с.
139. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / отв. ред. Б.А. Серебренников. – М.: Наука, 1988. – 216 с.
140. Садохин, А.П. Этнология / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: Академия: Высш. школа, 2000. – 304 с.
141. Семашко, Т.Ф. Стереотип как фрагмент языковой картины мира / Т.Ф. Семашко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 2 (32): в 2 ч. Ч. II. – С. 176-179.
142. Семухина, Е.А. Концепт «грех» в национальных языковых картинах мира: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Семухина Елена Александровна. – Саратов, 2008. – 215 с.
143. Сиротинина, О.Б. Речь отдельных журналистов в газете «Известия» / О.Б. Сиротинина // Проблемы речевой коммуникации. Вып. 2. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2003. – С. 51-57.
144. Складаревская, Г.Н. Метафора в системе языка / Г.Н. Складаревская. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1993. – 152 с.
145. Слышкин, Г.Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г.Г. Слышкин. – М.: Academia, 2000. – 141 с.
146. Слышкин, Г.Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) / Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.
147. Солсо, Р. Когнитивная психология / Р. Солсо. – М.: Тривола, 1996. – 600 с.
148. Старыгина, Н.Н. «Душа в мятущихся страстях» (образы женщин в антинигилистических романах Гончарова, Лескова, Достоевского) [Электронный ресурс] / Н.Н. Старыгина // Русская литература и фольклор:

фундаментальная электронная библиотека. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gonchar/critics/sim/sim-196-.htm> (дата обращения: 19.06.2018).

149. Стернин, И.А. Методика исследования структуры концепта / И.А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. ст. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. – С. 58-65.

150. Стернин, И.А. Слово и образ / И.А. Стернин, М.Я. Розенфильд; под ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Истоки, 2008. – 243 с.

151. Тарасов, Е.Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания / Е.Ф. Тарасов // Этнокультурная специфика языкового сознания: сб. ст. / отв. ред. Н.В. Уфимцева. – М.: Изд-во ИЯ РАН, 1996. – С. 7-22.

152. Тарасов, Е.Ф. К построению теории межкультурного общения. Языковое сознание: формирование и функционирование / Е.Ф. Тарасов. – М.: Наука, 1998. – 223 с.

153. Тарасов, Е.Ф. Языковое сознание – перспективы исследования / Е.Ф. Тарасов // Языковое сознание: содержание и функционирование: тез. докл. XIII Междунар. симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. – М.: Изд-во ИЯ РАН, 2000. – С. 2-9.

154. Тарасова, И.А. Введение в когнитивную поэтику / И.А. Тарасова. – Саратов: Науч. кн., 2004. – 48 с.

155. Тарасова, И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект / И.А. Тарасова. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2003. – 280 с.

156. Тарасова, И.А. Образ или концепт? К вопросу о категориях авторского сознания [Электронный ресурс] / И.А. Тарасова // Языковое бытие человека и этноса: психолингвистический и когнитивный аспекты: материалы Междунар. школы-семинара (V Березинские чтения). – М.: ИНИОН РАН, МГЛУ, 2009. – Вып. 15. – С. 262-267. – Режим доступа: <http://acta-linguistica-etpoetica.blogspot.ru/2009/10/blog-post.html> (дата обращения: 23.10.2018).

157. Телия, В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц / В.Н. Телия. – М.: Наука, 1986. – 141 с.

158. Телия, В.Н. О специфике отображения мира психики и знания в языке / В.Н. Телия // Сущность, развитие и функции языка. – М.: Наука, 1987. – С. 65-74.
159. Телия, В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В.Н. Телия. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 288 с.
160. Телия, В.Н. Первоочередные задачи и методологические проблемы исследования фразеологического состава языка в контексте культуры / В.Н. Телия // Фразеология в контексте культуры / отв. ред. В.Н.Телия. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 13-25.
161. Тер-Акопов, А. Библейские заповеди: христианство как метаправо современных правовых систем / А. Тер-Акопов, А. Толкаченко // Российская юстиция. – 2002. – № 6. – С. 60-63.
162. Толстая, С.М. Преступление и наказание в свете мифологии / С.М.Толстая // Логический анализ языка: языки этики / отв. ред. Н.Д.Арутюнова [и др.]; Рос. акад. наук., Ин-т языкознания. – М.: Яз. рус. культуры, 2000. – С. 373-380.
163. Туктангулова, Е.В. Художественные концепты «жизнь» и «смерть» как репрезентанты словообраза «Природа» в идиостиле И.А.Заболоцкого: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Туктангулова Елена Васильевна. – Ижевск, 2007. – 178 с.
164. Урысон, Е.В. Фундаментальные способности человека и наивная «анатомия» / Е.В. Урысон // Вопросы языкознания. – 1995. – № 3. – С. 3-16.
165. Урысон, Е.В. Языковая картина мира VS. Обиходные представления (модель восприятия в русском языке) / Е.В. Урысон // Вопросы языкознания. – 1998. – № 2. – С. 3-21.
166. Уфимцева, Н.В. Сопоставительное исследование языкового сознания славян / Н.В. Уфимцева // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2001. – С. 65-71.

167. Фалоджу, Дж.О. Облик женщин в русских пословицах и поговорках: взгляд иностранца / Дж.О. Фалоджу // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2014. – № 7. – С. 117-119.

168. Флоренский, П.А. Тайна имени / П.А. Флоренский. – М.: Мартин, 2007. – 384 с.

169. Фоминых, Н.В. Концепт, концептор и художественный текст / Н.В.Фоминых // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / под ред. И.А. Стернина. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2001. – С. 176-179.

170. Хакимова, Г.Ш. Концепт «женщина» в русских и английских паремиях в свете гендера: сопоставительный аспект / Г.Ш. Хакимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 11 (29): в 2 ч. Ч. I. – С. 192-195.

171. Харабет, К.В. Некоторые вопросы отклоняющегося (правонарушающего) поведения в книгах Ветхого и Нового Заветов / К.В.Харабет // Российская юстиция. – 2008. – № 3. – С. 67-72.

172. Хохлова, Т.П. Выявление гендерных аспектов менеджмента – фактор повышения эффективности управления [Электронный ресурс] / Т.П.Хохлова // Менеджмент в России и за рубежом. – 2011. – № 2. – Режим доступа: [http:// www.cfin.ru/press/management/2011-2/hohlova.shtml](http://www.cfin.ru/press/management/2011-2/hohlova.shtml) (дата обращения: 30.09.2020).

173. Шенделева, Е.А. Ассоциативно-образное семантическое поле как единица анализа образного строя языка / Е.А. Шенделева // Актуальные проблемы русистики / под ред. Т.А. Демешкиной. – Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2000. – С. 116-128.

174. Шишкина, О.Ю. Художественный концепт «Поэт» в идиостиле М.И. Цветаевой и его лингвистическая репрезентация (на материале поэзии): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Шишкина Ольга Юрьевна. – Череповец, 2003. – 20 с.

175. Шулунова, Л.В. Этические концепты как культурно-языковые универсалии / Л.В. Шулунова // Теория и практика преподавания

востоковедных дисциплин: материалы метод. семинара, 28 ноября 2008. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. – Вып. 2. – С. 4-8.

176. Шулунова, Л.В. Понятие концепта в структуре дискурса / Л.В.Шулунова, Е.С. Шойсоронова // Межкультурная коммуникация: аспекты дидактики: материалы межвуз. метод. семинара, 20 ноября 2009. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2009. – Вып. 2. – С. 8-11.

177. Шурупова, О.С. Ключевые типы героинь Петербургского текста русской культуры / О.С. Шурупова // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Филология. – 2014. – Т. 1, № 2. – С. 28-34.

178. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У.Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.

179. Яковлева, Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е.С. Яковлева. – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.

180. Langacker, R. Foundations of Cognitive Grammar. Vol. I / R.Langacker. – Stanford: Stanford University Press, 1987. – 540 p.

181. Maletzki, G. Interkulturelle Kommunikation. Zur Aktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen / G. Maletzki. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996. – 226 S.

### **Словари и справочники**

182. Большой Энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 864 с. (БЭС)

183. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – 7-е изд. репринт. – М.: Русский язык, 1978.

184. Жуков, В.П. Словарь русских пословиц и поговорок / В.П. Жуков. – 7-е изд., стер. – М.: Русский язык, 2000. – 544 с.

185. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З.Демьянков, Ю.Г. Панкрац [и др.]; под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Фил. фак. МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – 245 с.

186. Лексическая основа русского языка: комплексный учебный словарь / под ред. В.В. Морковкина. – М.: Русский язык, 1984. – 1168 с.
187. Лексические трудности русского языка: словарь-справочник: ок. 13000 слов / А.А. Семенюк [и др.]. – М.: Русский язык, 1994. – 586 с.
188. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н.Ярцевой. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 752 с.
189. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н.Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 стб. (1599 с.).
190. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
191. Малый энциклопедический словарь: в 4 т. – Репринтное воспроизведение издания Ф.А. Брокгауз – И.А. Эфрон. – М.: Терра-книжный клуб, 1997.
192. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с. (СОШ)
193. Психология: словарь / под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г.Ярошевского. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
194. Русский язык: энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Караулов. – М.: Дрофа, 1997. – 721 с.
195. Степанов, Ю.С. Константы: словарь русской культуры / Ю.С.Степанов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Акад. проект, 2001. – 989 с.
196. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. – М.: Флинта, 2003. – 696 с.
197. Философский словарь / под ред. И.Т. Фролова. – М.: Политиздат, 1987. – 590 с.
198. Эстетика: словарь / под общ. ред. А.А. Беляева [и др.]. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

### Источники языкового материала

199. Гончаров, И.А. Обломов: роман в 4 ч. [Электронный ресурс] / И.А.Гончаров // Гончаров И.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. – М.: Худ. лит., 1953. – 520 с. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html> (дата обращения: 21.05.2020).

200. Достоевский, Ф.М. Идиот [Электронный ресурс] / Ф.М.Достоевский // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 6. – Л.: Наука, 1989. – 672 с. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/94/index.html> (дата обращения: 07.09. 2019).

201. Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание [Электронный ресурс] / Ф.М. Достоевский // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 5. – Л.: Наука, 1989. – 575 с. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/69/index.html> (дата обращения: 16.10.2019).

202. Лермонтов, М.Ю. Герой нашего времени [Электронный ресурс] / М.Ю. Лермонтов // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Проза. Письма. – М.: Худ. лит., 1958. – С. 7-156. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html> (дата обращения: 19.11.2020).

203. Лесков, Н.С. Леди Макбет Мценского уезда [Электронный ресурс] / Н.С. Лесков // Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 1. – М.: Гослитиздат, 1956. – С. 96-144. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/439/index.html> (дата обращения: 08.04.2019).

204. Лесков, Н.С. Очарованный странник [Электронный ресурс] / Н.С.Лесков // Лесков Н.С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 1. – М.: Гослитиздат, 1956. – С. 385-515. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/15/index.html> (дата обращения: 26.04.2019).

205. Островский, А.Н. Бесприданница [Электронный ресурс] / А.Н.Островский // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 8. – М.: Гослитиздат, 1950. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1202/index.html> (дата обращения: 03.03.2019).

206. Островский, А.Н. Гроза [Электронный ресурс] / А.Н. Островский // Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 2. – М.: Гослитиздат, 1950. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/994/index.html> (дата обращения: 15.03.2019).

207. Пушкин, А.С. Евгений Онегин [Электронный ресурс] / А.С.Пушкин // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения. – М.: Худ. лит., 1960. – С. 3-198. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/436/index.html> (дата обращения: 29.08.2019).

208. Пушкин, А.С. Капитанская дочка [Электронный ресурс] / А.С.Пушкин // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Романы. Повести. – М.: Худ. лит., 1960. – С. 286-411. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/107/index.html> (дата обращения: 22.08.2019).

209. Толстой, Л.Н. Воскресение [Электронный ресурс] / Л.Н. Толстой // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. – М.: АСТ, 1996. – 543 с. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1462/index.html> (дата обращения: 14.06.2020).

210. Тургенев, И.С. Дворянское гнездо [Электронный ресурс] / И.С.Тургенев // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 6. – М.: Наука, 1981. – С. 5-157. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1647/index.html> (дата обращения: 28.09.2020).

211. Тургенев, И.С. Отцы и дети [Электронный ресурс] / И.С. Тургенев // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 7. – М.: Наука, 1981. – С. 5-190. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/96/index.html> (дата обращения: 28.09.2020).

212. Чехов, А.П. Дама с собачкой [Электронный ресурс] / А.П. Чехов // Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. – М.: Наука, 1977. – 496 с. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/976/index.html> (дата обращения: 16.08.2020).

213. Чехов, А.П. Попрыгунья [Электронный ресурс] / А.П. Чехов // Чехов А.П. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 8. – М.: Наука, 1977. – 528

с. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/706/index.html> (дата обращения: 16.08.2020).