

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ
КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ
М.ЦВЕТАЕВОЙ И Б.ПАСТЕРНАКА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.04.01 Педагогическое образование,
магистерская программа «Языковое образование»
заочной формы обучения, группы 02031554
Воропай Юлии Олеговны

Научный руководитель
доктор филологических наук,
профессор Чумак-Жунь И.И.

Рецензент
доцент кафедры русского языка
и естественных дисциплин,
кандидат филологических наук
БГТУ им. Шухова
Анопченко Е.В.

Содержание

Введение	3
Глава I. Концепт как базовое понятие когнитивной лингвистики	
§ 1. Понятие концепта	8
§2. Структура концепта	10
§3. Понятие художественного концепта и его место в типологии концептов.....	14
§4. Художественная картина мира Цветаевой и Пастернака.....	20
Глава II. Специфика репрезентации концепта «Любовь» в творчестве М. Цветаевой	
§1. Символический слой.....	25
§2. Ассоциативно-образный слой.....	34
§3. Перцептивный слой.....	38
§4. Метафорический слой.....	41
Глава III. Специфика репрезентации концепта «Любовь» в творчестве Б. Пастернака	
§1. Предметно-понятийный слой концепта «Любовь».....	49
§ 2. Символический слой	53
§ 3. Ассоциативно-образный слой	58
§ 4. Перцептивный слой.....	64
§ 5. Метафорический слой.	67
Заключение	72
Литература	75

Введение

В рамках развития современной научной парадигмы особый интерес для исследователя-лингвиста представляет термин «Концепт». Сейчас в лингвистической науке это понятие является предметом изучения в работах многих исследователей и ученых, например, Д.С. Лихачева, Ю.С. Степанова, И.А. Тарасовой и др. Каждый из них по-разному рассматривает проблему концепта.

В нашей работе мы будем рассматривать такие понятия как *концепт*, *картина мира* и *художественная картина мира*, которые тесно взаимосвязаны друг с другом.

Представления человека о мире складываются в результате их взаимодействия. В сознании человека формируется некая модель, которая в философско-лингвистической литературе именуется картиной мира.

Если говорить о художественной картине мира, то ее можно представить как концептуализированное художественное пространство, формируемое когнитивными элементами – концептами, которые, так или иначе, существуют в индивидуальном сознании или коллективном бессознательном.

Данная работа выполнена в русле когнитивной лингвистики и посвящена описанию представлений о любви в художественном творчестве М. Цветаевой и Б.Л. Пастернака.

Антропоцентрическая парадигма языкознания в качестве одной из приоритетных проблем обозначила изучение способов и средств вербальной объективации знания. Указанный аспект лингвистических исследований стал одним из самых востребованных на рубеже XX-XXI вв.

На огромном материале были описаны разнообразные языковые и речевые единицы как инструменты концепта и категоризации знания. Ключевым термином исследовательских работ стал концепт, который ввиду

его сложности, неопределённости нередко употребляли в отношении разных объектов: понятия, значения, ключевого слова культуры и т.д.

В настоящее время наблюдается парадоксальное для науки явление: «усталость жанра» определила данному термину судьбу модных феноменов – он стал значительно меньше употребляться, в научных работах его заменяют на синонимы (ментальная категория и подобные).

Исследования концептов воспринимаются как утратившие актуальность.

Между тем, данный термин, как и сама проблема взаимоотношения языка и мышления, характеризуется высокой значимостью для современной лингвистики, поскольку с опорой на него возможно решение разнообразных интерпретационных задач.

Более того, нельзя согласиться с тем, что изучены все сферы человеческого знания, объективированные языком.

Особенно много нерешённых задач в области лингвокогнитивной интерпретации художественного текста.

Объектом реферируемой работы является художественное творчество М. Цветаевой и Б.Л. Пастернака.

Концепт «Любовь» в творчестве М. Цветаевой и Б. Пастернака формируется благодаря представлениям об их художественной картине мира.

Таким образом, **актуальность** исследования обусловлена тем, что, *во-первых*: несмотря на то, что поэзия М.И. Цветаевой и Б.Пастернака привлекает внимание многих современных лингвистов, концепт «Любовь» в их творчестве до сих пор предметом изучения в сопоставительном аспекте не был. Тема любви в творчестве М. Цветаевой и Б. Пастернака является одной из основополагающих.

Во-вторых, обусловлена устойчивым интересом лингвистов к лингвокогнитивному и лингвокультурологическому анализу концептов человеческого сознания, занимающих особое место в научной парадигме. Художественный концепт, который глубоко и детально изучается многими

науками: философией, психолингвистикой, литературоведением требует дальнейшего внимания со стороны лингвистов.

Предмет исследования – языковые средства выражения концепта «Любовь» в творчестве М. Цветаевой и Б.Л. Пастернака.

Цель нашего исследования заключается в рассмотрении языковых средств выражения концепта «Любовь» в поэтическом творчестве М. Цветаевой и Б.Пастернака.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1) раскрыть понятие «Концепт» как базового термина когнитивной лингвистики;

2) описать структуру концепта;

3) объяснить понятие художественного концепта и определить его место в типологии концептов;

4) проанализировать специфику репрезентации концепта «Любовь» в творчестве М. Цветаевой и Б. Пастернака;

5) выявить схожие черты репрезентации концепта «Любовь» в творчестве М. Цветаевой и Б.Пастернака.

Диссертационное исследование основано на следующей **гипотезе**: в сознании многих людей концепт *Любовь* реализует единство традиционных и современных представлений, взаимодействующих или конфликтующих друг с другом. Ядро концепта в художественных текстах рассматриваемых авторов составляют общезначимые типичные признаки, вербализованные прямыми наименованиями, периферию - признаки, объективированные посредством ассоциативных наименований и прецедентных связей.

Научная новизна состоит в том, что в работе рассматривается творчество представительницы женской поэзии М. Цветаевой и представителя мужской Б. Пастернака. Проанализировав их творчество, можно найти множество схожих черт.

Теоретическая и практическая значимость работы

Теоретическая и практическая значимость работы определяется постановкой и решением вопроса о принципах описания концепта *Любовь* в лингвокультурном аспекте, раскрытием традиционных представлений о любви и выявлением особенностей мужских и женских представлений о ней.

Предложенный в диссертации анализ ассоциативных наименований, вербализующих концепт *Любовь* в художественных текстах М. Цветаевой и Б. Пастернака, отражает авторские особенности, что актуально для изучения специфики развития образности в языке.

Результаты исследования могут послужить для дальнейших теоретических разработок особенностей вербализации культурных концептов, получить практическую реализацию при проведении занятий по анализу художественного текста в школе, а также при составлении пособий по описанию концептов в художественном тексте.

Методы исследования определяются целью работы, в которой мы решали ряд теоретических и практических задач. Были использованы как теоретические метод: теоретический анализ проблемы исследования на базе классических лингвистических работ, философской, общей филологической и литературы по методике. В качестве основного организационного метода использовался сравнительно-сопоставительный метод. Среди эмпирических использовались: прямое наблюдение, метод оценивания как модификация косвенного наблюдения, метод самооценки и самоописания, диагностический, метод моделирования.

Материалом для исследования послужила картотека, включающая более 700 примеров, извлечённых методом сплошной выборки из художественных текстов М. Цветаевой и Б.Л. Пастернака, данные словарей.

Апробация работы осуществлялась в форме публикаций по теме исследования и докладов на научных конференциях.

Структура работы

Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Списка использованной литературы, Списка словарей.

Глава I. Концепт как базовое понятие когнитивной лингвистики

§1. Понятие концепта

Впервые в отечественной науке термин *концепт* был употреблен С. А. Аскольдовым-Алексеевым в 1928 г. Ученый определил концепт как мысленное образование, которое замещает в процессе мысли неопределенное множество предметов, действий, мыслительных функций одного и того же рода (концепты *растение, справедливость, математические концепты*).

Д. С. Лихачев примерно в это же время использовал понятие *концепт* для обозначения обобщенной мыслительной единицы, которая отражает и интерпретирует явления действительности в зависимости от образования, личного опыта, профессионального и социального опыта носителя языка и, являясь своего рода обобщением различных значений слова в индивидуальных сознаниях носителей языка, позволяет общающимся преодолевать существующие между ними индивидуальные различия в понимании слов. Концепт, по Д. С. Лихачеву, не возникает из значений слов, а является результатом столкновения усвоенного значения с личным жизненным опытом говорящего. Концепт в этом плане, по Д. С. Лихачеву, выполняет заместительную функцию в языковом общении [Лихачев 1993: 6].

Концепт — явление того же порядка, что и понятие. По своей внутренней форме в русском языке слова концепт и понятие одинаковы: концепт является калькой с латин *conceptus* — «понятие», от глагола *concipere* «зачинать», т. е. значит буквально «поятие, зачатие»; *понятие* от др.-рус. глагола *пояти*, «схватить, взять в собственность, взять женщину в жены» буквально значит, в общем, то же самое. В научном языке эти два слова также иногда выступают как синонимы, одно вместо другого. Но так они употребляются лишь изредка. В настоящее время они довольно четко разграничены.

Концепт и понятие — термины разных наук; второе употребляется главным образом в логике и философии, тогда как первое, концепт, является

термином в одной отрасли логики — в математической логике, а в последнее время закрепилось также в науке о культуре, в культурологии [Степанов 1997: 42].

Концепт – это содержательная сторона словесного знака (значение – одно или некий комплекс ближайше связанных значений), за которой стоит понятие (т. е. идея, фиксирующая существенные «умопостигаемые» свойства реалий и явлений, а также отношения между ними), принадлежащее умственной, духовной или жизненно важной материальной сфере существования человека, выработанное и закрепленное общественным опытом народа, имеющее в его жизни исторические корни, социально и субъективно осмысливаемое и – через ступень такого осмысления – соотносимое с другими понятиями, ближайшее с ним связанными или, во многих случаях, ему противопоставляемыми. Понятие, лежащее в основе концепта, имеет свой собственный потенциал, оно способно дифференцироваться: элементарное отражение этой способности словари показывают как тенденцию к образованию разнообразных словесных оттенков и переносов.

Такое определение концепта в полном объеме может быть принято применительно к тем единицам, которые в специальной литературе называются «большими» или «великими», «базовыми», «основными» концептами. Не следует, однако, забывать, что такие «основные» концепты окружены сопутствующими им единицами – «малыми», «неосновными», «небазовыми» концептами, в которых часто отсутствуют некоторые из перечисленных выше признаков, такие, например, как обязательность глубоких исторических корней, традиционность обозначения; в «малых» концептах могут отсутствовать и исторически сложившиеся социальные либо субъективные оценки или оппозиционное сопоставление с другими единицами.

У Ю. Степанова можно встретить наиболее распространенную версию: «термином концепт называют лишь содержание понятия, таким образом,

термин концепт становится синонимичным термину смысл. В то время как термин *значение* становится синонимичным термину *объем понятия*. Говоря проще, значение слова – это тот предмет или предметы, к которым это слово правильно, в соответствии с нормами данного языка, применено, а концепт – это смысл слова» [Степанов 1997: 43].

По мнению Ю. Степанова количество базовых концептов невелико: «четыре – пять десятков, а между тем сама духовная культура всякого общества состоит в значительной степени в операциях с этими концептами» [Степанов 1997: 45].

Наиболее известное определение толкование, мы встречаем в «Кратком словаре когнитивных терминов» Е.С. Кубряковой, где *концепт* (concept; Konzept) – термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека [Кубрякова 1997:90-92].

Таким образом, определений концепта очень много, но все они, в конечном счете, имеют общий смысл, с учетом того, что одни исследователи предлагают широкое понятие концепта, а другие узкое.

§2. Структура концепта

Структуризация концепта, его неоднородность стали очевидны исследователям с самого начала когнитивных исследований. Мнения об основных компонентах концептов высказывались различные.

Так, Ю. С. Степанов вычленяет в концепте обиходную, общеизвестную сущность, сущность, известную отдельным носителям языка, и историческую, этимологическую информацию. Так, в концепте «8 марта» исследователь выделяет информацию «женский день» (обиходная сущность), «день защиты прав женщин» (известно отдельным носителям языка) и «учрежден по предложению К. Цеткин» (историческая информация) [Степанов 1997: 65].

С. Г. Воркачев выделяет в концепте понятийную составляющую (признаковая и дефиниционная структура), образную составляющую (когнитивные метафоры, поддерживающие концепт в сознании) и значимостную составляющую – этимологические, ассоциативные характеристики концепта, определяющие его место в лексико-грамматической системе языка [Воркачев 2004: 7].

В. И. Карасик различает в структуре концепта образно-перцептивный компонент, понятийный (информационно-фактуальный) компонент и ценностную составляющую (оценка и поведенческие нормы) [Карасик 2004: 118].

Г. Г. Слышкин вычленяет в структуре концепта четыре зоны – основные (интразону, экстразону) и дополнительные – квазизону и квазиэкстразону [Слышкин 2004: 17-18]

Интразона – это признаки концепта, отражающие собственные признаки денотата (медведь – любит мед, косолапый, сильный, куцый хвост, главенствует в лесу, его дрессируют и др.), в экстразону входят признаки, извлекаемые из паремий и переносных значений (ленив (*силен медведь, да в болоте лежит*), тяжелый (медведь – каток для укладки дороги), обилие шерсти (*брови, что медведь лежат*) и под.).

Квазиинтразона и квазиэкстразона связаны с формальными ассоциациями, возникающими в результате созвучия имени концепта с другим словом, использованием эвфемизмов и др. [Слышкин 2004: 65-66].

М. В. Никитин вычленяет в концепте образ, понятие, когнитивный импликационал и прагматический импликационал [Никитин 2004: 59-60].

Мы присоединяемся к точке зрения З.Д. Поповой и И.А. Стернина, которые утверждают, что в концепте можно выделить 3 компонента (элемента) концепта – образ, информационное содержание и интерпретационное поле.

Образ

Наличие в концепте образного компонента определяется самим нейролингвистическим характером универсального предметного кода: чувственный образ кодирует концепт, формируя единицу универсального предметного кода.

Чувственный образ обнаруживается и в лексикографическом значении многих слов (*красный, кислый, теплый, прямоугольный* и т. д. – подобные единицы метаязыка входят в словарные толкования многих слов), он может обнаруживаться и в психоллингвистическом значении в ходе экспериментов либо только в чисто когнитивной, невербализуемой составляющей концепта.

Интересно, что те или иные образы обнаружены и для абстрактной лексики – они тоже имеют чувственный характер, но более субъективны, резче различаются у разных испытуемых: религия – *церковь, монахи, молящиеся люди, иконы, Библия, свечи*; молчание – *люди со сжатыми губами и выразительными глазами, пустая комната, тишина*; быт – *мытье посуды на кухне, телевизор в доме, уборка квартиры*; математика – *цифры, формулы, графики, примеры в учебнике, в тетради или на доске, исписанная формулами доска* и т. д. [Бибчук 1991: 23].

Информационное содержание

Информационное содержание концепта включает минимум когнитивных признаков, определяющих основные, наиболее важные отличительные черты концептуализируемого предмета или явления.

Это признаки, наиболее существенные для самого предмета или его использования, характеризующие его важнейшие дифференциальные черты, обязательные составные части, основную функцию и под.

Информационных когнитивных признаков обычно немного, это дефиниционный минимум признаков, определяющих сущность концепта. Информационное содержание многих концептов близко к содержанию словарной дефиниции ключевого слова концепта (если оно есть), но в него входят только дифференцирующие денотат концепта признаки и

исключаются случайные, необязательные, оценочные. Примеры информационных компонентов концептов:

квадрат – прямоугольник, равные стороны;

звезда – мировое тело, самосветящееся, раскаленное;

Москва – город, столица России;

самолет – летательный аппарат, тяжелее воздуха, с крыльями;

собака – животное, домашнее, родственное волку;

окно – отверстие в стене, для света, для воздуха.

Интерпретационное поле

Интерпретационное поле концепта включает когнитивные признаки, которые в том или ином аспекте интерпретируют основное информационное содержание концепта, вытекают из него, представляя собой некоторое выводное знание, либо оценивают его.

Интерпретационное поле неоднородно, в нем достаточно отчетливо вычленяются несколько зон – таких участков интерпретационного поля, которые обладают определенным внутренним содержательным единством и объединяют близкие по содержанию когнитивные признаки. Например, интерпретационное поле концепта «Любовь» включает *эмоциональную, утилитарную, эстетическую оценки*.

Интерпретационное поле, как воздух, пронизывает концепт, наполняет его, заполняет «место» между его структурными компонентами – это наименее структурированная часть концепта, она может быть описана как перечисление признаков.

Таким образом, на себя обращает внимание то, что большинство исследователей вычленяют в составе концепта образ, определенное информационно-понятийное ядро и некоторые дополнительные признаки, что свидетельствует о принципиальном сходстве в понимании структуры концепта в разных научных школах.

И.А. Тарасова, проведя анализ концептов поэтического мира Г.Иванова указала, что в различных типах концептов обнаруживаются *предметный,*

понятийный, ассоциативный, образный, символический и ценностно-оценочный компоненты. Формы представления этих слоев концепта могут быть различными. *Предметный и понятийный* слои репрезентируются через фрейм-структуры, понимаемые, вслед за В.В.Красных, как носители типичной, логически упорядоченной информации; *образный* слой адекватно описывается посредством метафорических инвариантов, наконец, *ассоциативный и символический* слои концепта требуют для своего раскрытия полевой модели [Красных 2002: 167].

§3. Понятие художественного концепта и его место в типологии концептов

В настоящее время в лингвистике наблюдается повышенный интерес к теории художественного концепта, разработка которой позволяет уточнить наши представления о смысловой организации художественного текста, углубить имеющиеся представления о языковой картине мира писателя, полнее представить концепт как универсальный феномен, отражающий содержание всей человеческой деятельности. Художественный концепт как многозначный и сложноструктурированный феномен глубоко и детально изучается многими науками: философией, психолингвистикой, литературоведением, лингвистикой. При этом философия и логика предвосхищают лингвистические искания теории художественного концепта. Публикации по лингвистике свидетельствуют о том, что работы, посвященные исследованию художественного концепта, довольно многочисленны; проблематика художественного концепта, так или иначе, затрагивается на многочисленных научных конференциях.

Вместе с тем нельзя не отметить и того, что монографических исследований по проблемам художественного концепта пока нет. Мы связываем этот факт с существованием различных подходов к изучению и интерпретации данного феномена, а именно, с многообразием базовых,

методологических установок, со сложностью, неоднозначностью и многоаспектностью самой природы художественного концепта.

Кроме того, как явствует из источников, понятие художественного концепта достаточно хорошо разработано в российской лингвистике, однако остается малоизвестным широкому кругу западных ученых, занимающихся проблемами языка. Вероятно, это может быть отчасти обусловлено терминологическими проблемами. Так, в русском языке термины «концепт» и «понятие» четко дифференцируются, в то время как в западноевропейских языках оба явления обозначаются термином «concept».

Выделяются несколько подходов к изучению художественных концептов.

Л. О. Чернейко и В. А. Долинский подходят к решению проблемы художественных концептов сквозь призму философии языка. Концепты – полагают они – отражают разные типы сознания субъектов: обыденное (носитель языка), научное (человек науки), художественное (человек искусства) и философское (философ, служитель культа). Художественный концепт возникает при реализации художественного типа сознания [Чернейко 1997: 35].

Н. С. Болотнова описывает художественный концепт, скорее, с позиции психолингвиста, имея в виду его способность активизировать определенную зону внутреннего лексикона автора в соответствии с ассоциативностью речемыслительной деятельности и различными лингвистическими и экстралингвистическими факторами текстообразования [Болотнова 1998: 243-244].

Многие исследователи рассматривают данные феномены по шкале «индивидуально-авторское» – «общекультурное» в художественных концептах.

Так, О.Е. Беспалова и И.А. Долбина определяют художественный концепт как единицу сознания определенного поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или

совокупности произведений, и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов и явлений [Долбина 2004: 67].

Сходную, хотя и не во всем, точку зрения на индивидуально-авторский концепт высказывает И. А. Тарасова, которая исследует данное явление в динамике. Понимая под индивидуально-авторским концептом единицу индивидуального сознания, единицу авторской концептосферы, вербализованную в едином тексте творчества писателя, И. А. Тарасова не исключает возможности развития концептуального содержания различных периодов творчества писателя [Тарасова 2004: samgu.samsu.ru/gum/2004web1/yaz/200411601.html].

Менее категорична в своих высказываниях В. А. Маслова, которая подчеркивает, что «творческая личность наряду с общепринятыми знаниями привносит в представления о мире свои частные индивидуальные знания и смыслы» [Маслова 2007: 31].

С указанной точкой зрения перекликается позиция Л. Г. Бабенко, которая считает, что каждое литературное произведение воплощает индивидуально-авторский способ восприятия и организации мира. При этом, «концептуализация мира в художественном тексте, с одной стороны, отражает универсальные законы мироустройства, а с другой – индивидуальные, даже уникальные, воображаемые идеи» [Бабенко 2004: 108].

К противоположному полюсу шкалы «индивидуально-авторские» – «общекультурные» художественные концепты тяготеет В.И. Карасик, заявляя, что художественный концепт представляет собой «многомерное культурно-значимое социопсихическое образование в коллективном сознании, определенное в той или иной языковой форме» [Карасик 1996: 6].

Л. В. Миллер под художественным концептом понимает единицу, «которая принадлежит не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве интенциональной составляющей эстетического опыта) коллективному сознанию определенного этнокультурного сообщества»

[Миллер 2004: 85]. Художественный концепт – это «универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве строительного материала при формулировании новых художественных смыслов» [Миллер 2004: 42]. Л. В. Миллер указывает также на открытость художественного концепта: «поскольку художественный концепт лишен пространственно-временных координат, недискретен и поливалентен, экспликация его смыслового заряда осуществляется в бесконечном количестве репродукций, выступая каждый раз по-иному и в новых комбинациях» [Миллер 2004: 43].

На наш взгляд, перечисленные выше определения художественного концепта не являются взаимоисключающими, они дополняют друг друга, обогащая имеющиеся представления о художественных концептах.

Ряд исследователей сосредоточивается на проблеме языковых средств выражения художественных концептов.

Интерес представляет точка зрения В. А. Кухаренко, которая анализирует художественный концепт под углом зрения языковых средств художественного произведения. В. А. Кухаренко сравнивает их с пирамидой, вершину которой образует концепт, в то время как основание представляет собой множество контекстуальных выдвиганий, которые, объединяясь по функциям, и формируют художественный концепт, отражающий авторские идейно-эстетические позиции [Кухаренко 1979: 12].

По мнению И. А. Долбиной, описание художественного концепта оказывается возможным «посредством исследования упорядоченного на основе тематического принципа некоторого множества высказываний с целью приведения их к единству и обнаружения в самой ткани высказывания указания на общности, совокупности и последовательности, имеющие лексическую природу» [Долбина 2004: 10].

М. А. Орешко отмечает, что «художественный концепт репрезентируется не только словом в прямом номинативном значении, но и лексемами с особым типом словесного значения – художественным, в

котором (по сравнению с лексико-системным значением) происходит «целенаправленная перестройка компонентного состава» [Орешко 2006: 25].

Рассматривая художественный концепт в контексте проблемы языковой личности, Н. Ю. Шведова признает, что художественный концепт является основой «для понимания языковой личности писателя и постижения его ментального мира, нашедшего отражение в тексте» [Шведова 1992: 737].

Аспекты исследования художественных концептов включают также попытки типологизировать данные феномены. В частности, Н. С. Болотнова подразделяет художественные концепты на группы по следующим четырем основаниям: а) эстетической значимости, б) средствам выражения, в) степени оригинальности, г) структуре [Болотнова 1998: 75]. По эстетической значимости различаются концепты-локативы и ключевые концепты. По средствам выражения художественные концепты могут быть словесными, сверхсловными и текстовыми. По степени оригинальности выделяются визуальные и индивидуально-авторские концепты, а также концепты-универсалии, лигвокультурные концепты и концепты-уникалии. По структуре художественные концепты делятся на три подгруппы: а) макро- и микроконцепты, б) персонажные и базовые концепты, в) концептуальные пары, концептуальные структуры и гиперконцепты.

Иного подхода к художественным концептам придерживается Л.В. Миллер, классифицируя их в зависимости от семантической плотности, смысловых доминант и модальности. Ею выделяются четыре типа художественных концептов [Миллер 2004: 104]. К первому типу относятся художественные концепты непосредственно личного отношения, то есть духовные концепты, концепты чувств («Вера», «Тоска»).

Второй тип образуют художественные концепты, понимаемые опосредованно, через систему регламентации социума (дом, историческая личность).

Третий тип включает художественные концепты, представляющие собой психоэмоциональную единицу восприятия, определяющую

предсказуемость ассоциаций, коннотаций и оценки (например, эмоциональные реакции, оценки, формирующиеся ценностной ориентацией социума, и образующие уникальный для каждой культуры этос). К четвертому типу относятся художественные концепты, которые представляют собой стандартизированные этнокультурно обусловленные интерпретации (лишний человек, Обломов, Хлестаков).

По классификации Л. Н. Чурилиной, текстовые концепты делятся на личностные и базовые [Чурилина 2006: 34]. Личностные концепты реконструируются на основании анализа персонажного дискурса, а базовые возникают в результате взаимодействия персонажных концептов.

Р. Г. Погосян выделяет пять следующих типов концептов:

- 1) концепты мировоззрения, в основе которых лежит отражение эмоционально-оценочного восприятия мира человеком;
- 2) эмоциональные концепты, передающие субъективные аспекты восприятия действительности;
- 3) концепты текста, под которыми понимается глубинный смысл, мотив деятельности автора;
- 4) концепты художественного мышления, требующие обращения к анализу творчества, идиостиля писателя;
- 5) концепты культуры, отражающие место концепта в системе ценностей, функций в жизни человека, этимологии, истории [Погосян 2005: 16-17].

Как видим, представленные выше классификации художественных концептов строятся на различных основаниях, лишь частично пересекаясь между собой.

Итак, единого определения художественного концепта нет. Это можно объяснить по следующим причинам:

- а) художественный концепт является категорией, относящейся к различным областям знания,

б) он не поддается прямому наблюдению, в) характеризуется множественностью сторон, г) имеет неопределенный объем содержания, д) ему свойственна разнородность существенных признаков и т.п.

Проблематика художественного концепта требует дальнейшей разработки.

В последние годы в лингвистике концептам уделяется большое внимание, однако до сих пор не удается дать четкую и однозначную дефиницию данного понятия в силу самых разных причин: одни ученые усматривают причину этого в элементарности и неделимости его структуры и абстрактной его природы; другие относят сложность дефиниции концепта за счет неоднородности структурно-композиционной организации концептов, характера «вызываемых» ими образов, принципов сочетаемости и способов комбинирования между собой.

Еще одним важным моментом, связанным с исследованием концептов, является методика их анализа. Вместе с тем следует отметить, что использование той или иной конкретной методики анализа концептов во многом зависит от объекта исследования, а также от типа концепта, который подвергается изучению.

§4. Художественная картина мира Цветаевой и Пастернака

Художественная картина мира воплощается в художественном тексте в соответствии с определенными авторскими интенциями. Если текст не призван дать однозначный ответ, то он ведет диалог с читателем на несколько голосов, не выделяя в этом хоре ни одного из них, в нем трудно выделить голос автора [Фещенко 2005: 27].

Говоря о специфике художественной картины мира, независимо от термина, ее обозначающего, можно отметить, что она есть «часть общеязыковой в той мере, в какой творческое сознание является частью общенародного сознания. Степень совпадения в каждом случае разная и зависит от творческой манеры автора» [Бутакова 2000: 94].

О воплощении языковой картины мира в художественном тексте Т.Л. Рыбальченко говорит следующее: «Картина мира формируется и закрепляется в языке, и художественная картина мира, т. е. структура реальности, проявляющаяся в художественном образе, — это вторичная структура, тем не менее, она не только реализует языковую картину мира, но и сама порождает новое мироотношение, требующее нового языка. Картина мира в искусстве моделирует не столько знания о реальности, сколько систему ценностных ориентации, дает не полноту представлений о мире, а представление о мире как о целом» [Рыбальченко 2002: 261].

Картина мира Цветаевой входит в ее поэтический мир, т.е. является его составляющей. Поэтический мир – эта та языковая действительность, с которой соотносится поэтический текст. Можно говорить о поэтическом мире отдельного текста [Золян 1985: 53], корпуса текстов, всей поэтической продукции одного поэта. Поэтический мир – сложное понятие; в него включается “картина мира”, т.е. “совокупность объектов, событий, ситуаций, положения вещей” [Падучева 1988: 291] и видение мира [Арутюнова 1976: 378], т.е. то представление о его структуре, которое выдвигается поэтом. И картина мира, и видение мира могут не совпадать в разные этапы творчества поэта.

В картине мира у М. И. Цветаевой личность (*я, душа*) онтологически признается первичной реальностью, что переструктурировало эстетическое (бытийное и художественное) отношение автора к ведущим направлениям литературной эпохи – символизму, акмеизму и футуризму как наиболее продуктивным для нее моделям творчества.

В картине мира Цветаевой «душа» практически всегда имела однозначный приоритет над телом, что отражает русскую языковую картину мира вообще [Цветкова 2003: 10].

Изменчивость как форма существования жизни в картине мира М. Цветаевой и как форма существования слова в ее поэзии ведет к пределу, за которым М. Цветаева видит абсолютное бытие, понимаемое как бытие вне

времени и пространства. С этим связано объединение этимологически родственных, а также и переосмысленных слов в одну систему, в которой особая роль принадлежит наиболее общей по смыслу корневой основе или любой вычлняемой из слова морфеме вплоть до квазиморфемы. Бытие слова вне времени и пространства моделируется в явлениях художественного билингвизма и анахронизма — включения в единую семантическую систему языковых элементов, принадлежащих разным народам и разным эпохам. Модель бытия слова вне времени и пространства обнаруживается в явлениях цветовой метафоры и гиперболы, особенно заместительного цветообозначения и символического наполнения слов *лазурь*, *лазорь*. Развитие значений слова *верста* в творчестве М. Цветаевой прямым образом связано с номинацией запредельного пространства-абсолюта; слово *быть* реализует свое абстрагированное значение в контекстах, отчетливо указывающих на бытие, свободное от пространственных и временных ограничений [Зубова 1989: 249].

Поскольку М. Цветаева создает свою картину мира через языковые связи и отношения (о чем свидетельствует, в частности, разнонаправленная фразеологическая индукция текстообразования), можно сказать, что язык произведений поэта-философа М. Цветаевой отражает философию языка в его развитии [Зубова 1989: 250].

Концепт «Любовь» занимает центральное место в художественной картине мира Б. Пастернака. Любовь рассматривается в широком философском вселенском контексте на фоне таких концептов, как «Вечность», «Время», «Мироздание».

Отсюда можно заключить, что своеобразием концептуализации любви в творчестве Б. Пастернака является именно философский контекст осмысления.

Основной вектор изменения особенностей концептуализации мы определили бы так: от языческой стихии к христианской.

Если в раннем творчестве для поэта были актуальны анимические образы, то для более позднего характерны христианские мотивы, что особенно ярко отражено в романе «Доктор Живаго».

Семантический аспект дискурса представляет система ценностей, которые определяют отбор жизненного материала, его интерпретацию, подачу [Батурина 2010: 12].

Важно заметить, что система ценностей поэта формируется под влиянием общественных интересов.

Общество подсказывает поэту, что следует говорить, как говорить, о чём молчать.

Но нельзя отождествлять мировоззрение автора и общества: его точка зрения может не совпадать с общепринятой, ввиду чего произведения могут быть не допущены до широкого читателя властью и цензурой.

Важно отметить, что в художественной картине мира отождествляются смыслы, которые в узуальном представлении не имеют очевидных сходных признаков. Поэтому в данном случае мы имеем дело с квазисинонимией [Батурина 2010: 27].

Поэтому в поэтической картине мира Пастернака любовь может отождествляться с творчеством, верой и т.п.

Глава II. Специфика репрезентации концепта «Любовь» в творчестве М. Цветаевой

Невозможно представить себе героиню цветаевской лирики вне любви, что означало бы для нее вне жизни. Предчувствие любви, ожидание ее, разочарование в любимом, ревность, боль разлуки – все эти состояния героини М. Цветаевой запечатлены в любовной лирике в многочисленных вариантах. Любовь может быть тиха, трепетна, благоговейна, нежна - и безоглядна, стихийна. При этом она всегда внутренне драматична.

Ю.С. Степанов подчеркивал сложность, неразработанность в русской культурной традиции духовных концептов. «В русской культуре, – писал он, – концепт «Любви» понятийно не развит или целомудренно не обсуждается» [Степанов 1997: 412]. Однако, несомненно, именно этот концепт является доминирующим в любом поэтическом творчестве, репрезентируя как общечеловеческие, так и индивидуально-авторские смыслы.

Не исключением является и творчество М.Цветаевой, в лирике которой концепт «Любовь» занимает доминирующее место. Чтобы выявить специфику индивидуально-авторского концепта «Любовь», мы используем методику исследования И.А. Тарасовой, которая выделяет в концептах *понятийный, предметный, ассоциативный, образный, символический и ценностно-оценочный компоненты*. Причем нужно обратить внимание, что формы представления этих слоев концепта могут быть различными. *Предметный и понятийный* слои репрезентируются через фрейм-структуры, понимаемые, вслед за В.В.Красных, как носители типичной, логически упорядоченной информации; *образный слой* адекватно описывается посредством метафорических инвариантов, наконец, *ассоциативный и символический слои* концепта требуют для своего раскрытия полевой модели [Тарасова 2004: 96].

§1. Символический слой

Если говорить о **символическом слое** концепта в стихотворениях М. Цветаевой, то можно с уверенностью сказать, что он представлен наиболее обширными примерами. Следует отметить, что в «*Энциклопедии символов, знаков, эмблем*» дано такое определение **любви**: «В русской традиции любовь являет собой своеобразное сочетание рая, ада и земного чувства, пронизанного космическим эросом. *Русская любовь* – это и страдание, и наслаждение, что нашло отражение в русской классике» [Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия 2005: 569]

Большая советская энциклопедия дает такую трактовку *символу* - в широком смысле можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделённый всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа [Большая советская энциклопедия 1970-1977].

Любовная лирика поэтессы представлена такими символами, как *солнце, звезды, крыло, окно, гребешок, ветер, огонь*.

Символика представлена метафорически. Так, образ угасающей любви передается образом стынущего солнца:

Два солнца стынут, – о Господи, пощади! –

Одно – на небе, другое – в моей груди.

Как эти солнца, – прощу ли себе сама? –

Как эти солнца сводили меня с ума!

(«Два солнца стынут, – о Господи, пощади!») [М. Цветаева: 65]

Звезды – это глаза любимого:

Всходили и гасли звезды,

Откуда такая нежность? –

Всходили и гасли очи

У самых моих очей.

(«Откуда такая нежность?») [М. Цветаева: 73]

Светящееся окно становится для поэтессы символом глубоко внутренних переживаний. В каждом огоньке кроются горести и беды, счастье и радость встреч с близкими людьми. И каждый такой огонек несет в себе душевную смуту. *Окно* – это тот другой мир, в который мечтает сбежать героиня от своих душевных мук, которые терзают ее в этом «обыденном мире».

*Вот опять окно,
Где опять не спят.
Может – пьют вино,
Может – так сидят.
Или просто – рук
Не разнимут двое.
В каждом доме, друг,
Есть **окно** такое.*

(«Вот опять окно») [М. Цветаева: 126]

Символ окна также знаком нам, как мифологический образ славян. Окна были самым уязвимым местом, куда легко могло проникнуть зло, поэтому они издревле защищались оберегами, прежде всего, с солярной символикой. Место в доме около окна стало традиционным местом женских рукоделий, а стояние под окном на улице — символом нищенства. Даже ожидание влюбленного под окном в этом контексте может рассматриваться как прошение подаяния — явления девушки в окне [Энциклопедия символов, знаков, эмблем 2005: 142].

Символ *ветра* передает ощущение легкости, чувство свободы, — главные в характере лирической героини.

В «Энциклопедии символов, знаков, эмблем» дано такое определение *ветра*: «Символ духа, живого дыхания вселенной, силы духа в поддержании жизни и объединении всего живого» [Энциклопедия символов, знаков, эмблем 2005].

Какой-нибудь предок мой был – скрипач,

*Наездник и вор при этом.
Не потому ли мой нрав бродяч
И волосы пахнут ветром?*

(«Какой-нибудь предок мой был – скрипач») [М. Цветаева: 43]

*Иду вдоль гонуэзских стен,
Встречая ветра поцелуи,
И платья шелковые струи
Колеблются вокруг колен.*

(«Над Феодосией угас...») [М. Цветаева: 132]

Символ *огня* очень часто встречается в лирике поэтов-серебряников, не исключением является и творчество М.Цветаевой. Ведь *огонь* символизирует трансформацию, очищение, дающую жизнь производящую силу Солнца, обновление жизни, оплодотворение, силу, мощь, энергию, невидимую энергию в процессе осуществления, сексуальную силу, защиту, оборону, видимость, разрушение, слияние, страсть, мольбы, перемену одного состояния на другое, либо переход в него, способ передачи сообщений или приношений Небесам [Энциклопедия символов, знаков, эмблем 2005: 356].

В одних стихотворениях *огонь* это воплощение страсти, которой переполнены влюбленные. Эта страсть непреодолимая, пылающая, поглощающая влюбленных, как самое жаркое пламя.

*Орлы и гады в них, и лунный год, -
Весь грустноглазый твой, чужой народ.
Пески и зори в них, и плащ Вождя...
Как ты в **огонь** глядишь – я на тебя.*

(«Отрок») [М. Цветаева: 112]

*Жить приучил в самом **огне**,
Сам бросил – в степь заледенелую!
Вот что ты, милый, сделал мне!
Мой милый, что тебе – я сделала?*

(«Вчера еще в глаза глядел») [М. Цветаева: 12]

В других стихотворениях, *огонь* символизирует совершенно иное состояние героев. Это уничтожающая сила, которая безжалостно сметает все на своем пути, в том числе и любовь, сжигая все чувства влюбленных.

Также *огонь* является помощником, спутником лирической героини:
Пожирающий огонь – мой конь!

И безудержно – мой конь

Любит бешеную скачку! –

Я метала бы в огонь

Прошлое – за пачкой пачку:

(«Я сейчас лежу ничком») [М. Цветаева: 18]

И за то, что с язвою

Мне принес ладонь –

Эту руку – сразу бы

За тебя в огонь!

(«Наконец – то встретила...») [М. Цветаева: 67]

Пожирающий огонь – мой конь!

Он копытами не бьет, не ржет.

Где мой коньдохнул – родник не бьет,

Где мой коньмахнул – трава не растет.

(«Пожирающий огонь») [М. Цветаева: 107]

Марина Цветаева часто говорила, что пишет «по слуху», однако зрительный образ занимает в ее поэзии весьма значительное место. На это противоречие между авторским самосознанием и результатом творчества поэта впервые обратил внимание Ю. В. Пухначев и убедительно показал, что зрительный образ в произведениях М. Цветаевой динамичен по своей природе и в этом плане сходен с кинематографическим образом [Пухначев 1981: 67].

Слова со значением цвета образуют в русском языке, как и в других языках мира, лексико-семантическую группу, в которой набор элементов, их семантика и соотношение исторически изменчивы, что определяется

изменчивостью осознанно выделяемых в языке реалий внеязыковой действительности [Петрушевский 1889; Шемякин 1960]. Результатом семантического развития цветowych слов явилось сосуществование в языке их прямых, переносных и символических значений на разных этапах развития языка, в том числе и в языке современном, что активно использовалось и используется в различных видах и жанрах словесного художественного творчества — в фольклоре, традиционно-книжной и светской средневековой литературе, в современной прозе и поэзии.

Цветовая символика, которую использует поэтесса в своей любовной лирике, представлена как *эксплицитно*: *золотой (золотой гребень), голубой (голубым лестницам), червонный (червонные листья), алый (алых губ), белый (белое крыло)*, так и *имплицитно*: *вино (красный), ночь (черный), рябина (красный), кровь (красный), смоль (черный), солнце (желтый)*.

Чтобы помнили подружек мил - дружки

Есть на свете золотые гребешки.

Чтоб дружочку не пилось без меня -

Гребень, гребень мой, расческа моя!

(«Чтобы помнил не часочек, не годок») [М. Цветаева:135]

В данном примере – цветообозначение *золотой* вполне вписывается в народно-поэтическую стилистику стихотворения.

Исследуя языковой материал, мы уже не раз встречали схожие черты поэтических символов Цветаевой с народной символикой.

Цветообозначения *синее, голубое, лазуревое* в функции эпитетов неба были впервые употреблены М. В. Ломоносовым [Снежков 1980, 134] и затем уже активно освоены русской литературой. М. Цветаева, разработав содержание этих цветообозначений, особенно прилагательного *лазурный*, наполнила их такими смыслами, которые позволяют включить в семантический объем слова *лазурь* и семантику прежних эпитетов, обозначающих свет, и самые разнообразные характеристики пространства как абсолюта [Зубова 1989: 56].

Голубой цвет у Цветаевой – это символ легкости, нежности, невинности, возвышенности. Читая поэтические строки, мы словно поднимаемся ввысь вместе с героиней, ощущаем легкость и воздушность бытия.

По голубым и голубым лестницам

Повел в высь.

Под голубым и голубым месяцем

Уста – жглись.

(«Не ветром ветренным - до – осени...») [М. Цветаева:76]

В данном примере мы видим повторяющуюся лексему *голубым*, она несет собой еще большую эмоциональную коннотацию.

Целую червонные листья и сонные рты,

Летящие листья и спящие рты.

– Я в мире иной не искала корысти. –

Спите, спящие рты,

Летите, летящие листья!

(«Целую червонные листья и сонные рты...») [М. Цветаева: 123]

В «Толковом словаре Ушакова» *червонный*

1. Красный, алый.

2. прил., по знач. связанное с чистым золотом, имеющим красноватый оттенок. Червонное золото.

[Толковый словарь Ушакова 1935-1940]

Лексема *червонный* включается в синонимический ряд с доминантой *красный*: *алый, гранатовый, кровавый, пунцовый, рубиновый, рдяный* и т.д. В цветовой символике М. Цветаевой эти цвета наиболее частотны и обозначают цвета горения.

Значение цвета, связанного с горением — цвета огня или поверхностей, освещенных огнем, вещества, охваченного огнем или раскаленного, цвета ожога, а также цвета молнии реализуется у Цветаевой употреблением

слов *красный, малиновый, пурпуровый, пурпурный, алый, червонный, золотой* и т.д. [Зубова 1989: 84].

*Целовалась с нищим, с вором, с горбачом,
Со всей каторгой гуляла - нипочём!
Алых губ своих отказом не тружусь,
Прокаженный подойди - не откажусь!*

(«Целовалась с нищим, с вором, с горбачом...») [М. Цветаева:138]

*Там таким - уют,
Там целуются и пьют, **вино** и слезы льют,
Там песни поют,
Пить и есть дают.*

(«Погоди, дружок!») [М. Цветаева:123]

Один из знаковых для поэта образов, имплицитно указывающих на красный цвет – образ рябины:

*Как дерево – машет – **рябина**
В разлуку,
Во след журавлиному клину.*

(«Все круче, все круче...») [М. Цветаева:183]

А.И. Павловский в книге «Куст рябины» писал, что «рябина навсегда вошла в геральдику» поэзии Марины Цветаевой. *Рябина* является символом хрупкости, женственности, элегантности. *Рябина* имплицитно выражает *красный* цвет, цветаевский цвет горения, но в данном примере он передает более спокойное, умиротворенное состояние.

*Лютая юдоль,
Дольняя любовь.
Руки: свет и соль.
Губы: **смоль** и **кровь**.*

(«Лютая юдоль») [М. Цветаева: 266]

*Там одна - темней
Темной **ночи**, и никто-то не подсядет к ней.*

Ох, взгляд у ней!

Ох, голос у ней!

(«Погоди, дружок!») [М. Цветаева:123]

Также еще одним имплицитным выражением красного цвета является лексема *кровь*, которая показывает жестокость чувства.

Поскольку поэтика М. Цветаевой – это во многом поэтика безмерности, безграничности, выхода за пределы, гипербола в ее творчестве – важнейшее средство передачи смысла. [Зубова 1989: 84]. Гиперболичность цветообозначения проявляется здесь сравнительным оборотом «*губы: смоль и кровь*» и метафорой «*темная ночь*».

– «*Слова твои льются, участием согреты,*

Но темные взгляды в былом».

- «*Не правда ли, милый, так смотрят портреты,*

Задетые белым крылом?»

(«Ее слова») [М. Цветаева: 158]

Белый цвет издревле является символом невинности, чистоты и правды, потому что он не скрывает в себе никаких других цветов. В стихотворении М. Цветаевой *белое крыло*, вероятно, напротив, является символом смерти.

Наиболее употребительны у М. Цветаевой цветообозначения с основами: *-черн-*, *-бел-*, *-красн-*, *-син-*, т. е. чаще всего обозначенными оказываются основные ахроматические и хроматические цвета, наиболее традиционно выделяемые человеком. Это тона простые и максимально насыщенные [Зубова 1989: 97].

М. Цветаева практически не употребляет в своих стихотворениях уменьшительно-ласкательных форм прилагательных (*красненький, синенький* и т. п.), которые, вероятно, мало уместны в ее драматичном творчестве.

Символ *крыла* является одним из самых частотных символов в поэзии М.Цветаевой.

Цветаевская лирическая героиня во многих стихотворениях называет себя *крылаткой*. Часто употребляются производные от лексемы *крыло*: *крылатка, крылья, крылатая, крылышко и т.д.*

И другу на руку легло

Крылатки тонкое крыло.

Что я поистине крылата,

Ты понял, спутник по беде!

(«И другу на руку легло...») [М. Цветаева: 177]

А ветер гасит огоньки

И треплет пестрые палатки,

А ветер от твоей руки

Отводит крылышко крылатки...

И дышит: душу не губи!

Крылатых жещин не люби!

(«И другу на руку легло...») [М. Цветаева: 177]

Эпитет *крылатый* в различных семантических и лексических репрезентациях выражает признаковость, что задает основной смысл восприятия образа героини: *крылатая*, т.е. поэт, «летающая», неземная. Тавтологичное выражение *крылышко крылатки* способствует разворачиванию этого образа: поэт – бабочка, парящая и неуловимая; эпитет *крылатый* в последней строке добавляет новое значение в описании лирической героини: поэт, как бабочка, ускользает, улетает, его трудно удержать: *крылатых жещин не люби*. В контексте *крылатка* используется в значении «бабочка, крылатая» (но возможны и другие толкования: «Крылатка (*samara*), плод растений типа орешка с плоским кожистым или перепончатым придатком. Распространяется воздушными течениями. *Крылатка* (плод растений) имеется, например, у берёзы, вяза, ясеня, клёна (двукрылатка)», это и вид тюленей (метафорическая номинация ласт, словно крыльев), и рыб) [Большая Советская энциклопедия, 1970–1978].

Еще одним символом любви в лирике Марины Цветаевой является символ *гребешка*. Он также берет свои истоки в устном народном творчестве. Это исключительно женский предмет, который олицетворяет женскую силу и мудрость.

Чтобы помнили подружек мил - дружки –

Есть на свете золотые гребешки.

Чтоб дружочку не пилось без меня -

Гребень, гребень мой, расческа моя!

(«Чтобы помнил не часочек, не годок») [М. Цветаева:135]

Символический слой концепта «Любовь» представлен многочисленными лексемами, при этом Цветаева использует не только вполне традиционные славянские символы, но и индивидуально-авторские. Авторской можно назвать и цветовую символику Цветаевой, которая представлена эксплицитно и имплицитно.

§2. Ассоциативно-образный слой

Одним из центральных образов любовной лирики М.Цветаевой, несомненно, является образ возлюбленного. Исследовав языковой материал, мы выяснили, что Марина Цветаева редко произносит его имя, она в основном обращается к нему на «Вы». Возникает вопрос – в данном случае обращение на Вы – это проявление уважения, преклонения перед возлюбленным или нежелание раскрывать свои истинные чувства перед другими?

За широкой спиной ямщицкой

Две не встретятся головы.

Начинает мне Господь - сниться,

*Отоснились - **Вы**.*

(«Полнолуние и мех медвежий») [М. Цветаева:98]

Никто ничего не отнял!

Мне сладостно, что мы врозь.

*Целую Вас — через сотни
Разъединяющих верст.*

(«Никто ничего не отнял!») [М. Цветаева:71]

Но иногда в ее поэзии молодой возлюбленный предстает в образе дикого зверя: *молодой орел, лев*, что указывает на анималистическую символику.

На страшный полет крещу Вас:

Лети, молодой орел!

Ты солнце стерпел, не щурясь, -

Юный ли взгляд мой тяжел?

(«Никто ничего не отнял!») [М. Цветаева:71]

Да с этой львиною

Златою россыпью,

Да с этим поясом,

Да с этой поступью, -

Как не бежать за ним.

(«Да с этой львиною златою россыпью...») [М. Цветаева:92]

Для лирической героини возлюбленный также является – «*другом*», «*дружком*», «*мил-дружком*», «*дружочком*».

Вы снежинки с груди собольей

Мне целовываете, друг,

Я на дерево гляжу, – в поле

И на лунный круг.

(«Полнолуние и мех медвежий») [М. Цветаева: 98]

Погоди, дружок!

Не довольно ли нам камень городской толочь?

Зайдем в погребок,

Скоротаем ночь.

(«Погоди, дружок!») [М. Цветаева:123]

Чтобы помнили подружек мил - дружки -

Есть на свете золотые гребешки.

Чтоб дружочку не пилось без меня -

Гребень, гребень мой, расческа моя!

(«Чтобы помнил не часочек, не годок») [М. Цветаева: 135]

Цветаева использует в своем стихотворении древние традиции, народные обычаи в назывании любимого, это именно *мил-дружок*. Для нее возлюбленный – не просто любимый, это человек, близкий душевно, это тот, кого можно назвать другом по праву.

В книге А. Звонаревой «Народные обряды, обычаи и приметы» *дружка* – женатый мужчина, знающий очередность обрядовых действий, умеющий хорошо говорить и руководить свадьбой [Звонарева 2009: 36].

Но в основном в фольклоре *мил – дружок* это возлюбленный или муж.

Такие примеры также встречаются в народных песнях:

Нападала роса на темны леса;

Нападала грусть-тоска на мила дружка.

[Соболевский 1895-1902: № 426]

Ах, постыла мне чужбинная,

Чужедадьняя сторонушка,

Разлучила с отцом, с матушкой,

Со милым дружком

[Соболевский 1895-1902: № 236]

Но Цветаева следует традициям народной поэзии чисто формально. Повторы появляются благодаря особенностям ее поэтического мышления, они отвечают ее собственным творческим задачам, а вовсе не являются лишь следствием внешнего копирования. Стилизация других приемов народной поэзии не мешает проявлению в поэзии Цветаевой яркой авторской индивидуальности, что в фольклоре в принципе невозможно. Ее стихи невозможно перепутать с произведениями устного народного творчества. Различные отличительные черты народной поэзии Цветаева искусно сочетает с тем, что отличает ее поэтический язык (многочисленными

цезурами, переносами и т.д.). Нельзя назвать характерными для фольклора и темы, похожие по стилю на народные стихи, цветаевской поэзии.

Такие сложные прилагательные, как «змееволосый», «звздоочитый», «не смертоносный» вызывают в нашем сознании сказочную коннотацию. В «Большой советской энциклопедии» *коннотация* – это дополнительное, сопутствующее значение языковой единицы. Она включает семантические или стилистические элементы, определенным образом связанные с основным значением и накрадывающиеся на него. Коннотация служит для выражения экспрессивно-эмоциональных и оценочных оттенков высказывания [Большая Советская энциклопедия, 1970–1977].

Змееволосый,

Звздоочитый...

Не смертоносный, -

Сам без защиты!

(«Без самовластия») [М. Цветаева: 218-219]

Образный слой представлен ограниченным числом образов: *целую червонные листья и сонные рты; там целуются и пьют, вино и слезы льют.*

Целую червонные листья и сонные рты,

Летящие листья и спящие рты.

- Я в мире иной не искала корысти. -

Спите, спящие рты,

Летите, летящие листья!

(«Целую червонные листья и сонные рты...») [М. Цветаева: 123]

Там таким - приют,

*Там целуются и пьют, **вино** и слезы льют,*

Там песни поют,

Пить и есть дают.

(«Погоди, дружок!») [М. Цветаева: 123]

Немногочисленность таких примеров говорит о том, что в любовной тематике Цветаевой очень мало явных, конкретных образов, в отличие от Б. Пастернака.

В данном параграфе мы выявили, что наиболее частотным в лирике Цветаевой является образ возлюбленного, которого она представляется с помощью народных и анималистических образов.

§3. Перцептивный слой

Любовь в поэзии Цветаевой связана также с перцепцией (ощущениями), о чем свидетельствуют языковые единицы, которые представляют *перцептивный* слой концепта.

В словаре Т.Ф. Ефремовой дается такое определение перцепции: «**Перцепция** – это отражение предметов и явлений реального мира в их целом во время воздействия их на наши органы чувств; восприятие» [Ефремова 2000]. В стихотворениях Цветаевой речь, определенно, идет, о межличностной перцепции, то есть об ощущениях, связанных с конкретной личностью.

Перцептивные образные признаки, входящие в образный компонент концепта «Любовь» в лирике М. Цветаевой, возникают на основе *тактильных, визуальных и вкусовых ощущений*.

Тактильные ощущения представлены такими примерами: *два солнца стынут; душу - выкличешь; целуй в губы; и камень сей на сердце как длань; недосожженого тела; недоказненного чрева; так – о камень лбом.*

Два солнца стынут,- о Господи, пощади!-

Одно - на небе, другое - в моей груди.

Как эти солнца,- прощу ли себе сама?-

Как эти солнца сводили меня с ума!

(«Два солнца стынут,- о Господи, пощади!») [М. Цветаева: 65]

Ты отойдешь - с первыми тучами,

Будет твой путь - лесами дремучими,

песками горячими.

Душу - выкричешь,

Очи - выплачешь.

(«Отмыкала ларец железный») [М. Цветаева: 69]

Что же! Целуй в губы,

Коли тебя, любый,

Бог от меня не спас.

(«Всюду бегут дороги») [М. Цветаева: 95]

Что ни ночь, то чудится мне: под камнем

Я, и камень сей на сердце - как длань.

И не встану я, пока не скажешь, пока мне

Не прикажешь: Девица, встань!

(«Каждый день все кажется мне: суббота!») [М. Цветаева: 124]

Не ревновать и не клясть,

В грудь призывая - все стрелы!

Дружба! - Последняя страсть

Недосожженного тела.

(«Не ревновать и не клясть») [М. Цветаева: 233]

Рук непреложную рознь

Блюсть, костеня от гнева.

- Дружба! - Последняя кознь

Недоказненного чрева.

(«Не ревновать и не клясть») [М. Цветаева: 234]

Левогрудый гром

Лбом подслушан был.

Так - о камень лбом -

Кто тебя любил?

(«Лютая юдоль») [М. Цветаева: 266]

Исходя из этих примеров, можно сделать вывод, все эти ощущения являются болезненными для героини. Особо следует обратить внимание на

сложные причастия *недосожженного, недоказанного*, где приставка *недо* дает надежду героини, что все еще может сложиться иначе.

Но любовь, в итоге, причиняет ей душевную боль, которая переходит в физическую.

Вкусовые ощущения передают прилагательные *сладкий, горький, соленый*, которые употребляются не в прямом, а в переносном значении, при этом несут глубокую эмоциональную оценку.

Сладко усталой прильнуть голове

Справа и слева - к плечу.

Знаю одно лишь: сегодня их две!

Большого знать не хочу.

(«Втроем») [М. Цветаева: 86]

Горькой расплаты, забвенья ль вино, -

Чашу мы выпьем до дна!

Эта ли? та ли? Не все ли равно!

Нить навсегда создана.

(«Втроем») [М. Цветаева: 86]

Глотаю соленые слезы.

Роман неразрезанный - глуп.

Не надо ни робы, ни розы,

Ни розовой краски для губ.

(«Братья») [М. Цветаева: 54]

Вкусовые ощущения антонимичны, они несут как положительную, так и отрицательную коннотацию.

Внешность возлюбленного вызывает у героини определенные **визуальные ощущения**. Ее восхищают его «*кудри*», «*ресницы*», «*львиная золотая россыпь*» (*имеются в виду волосы*), «*брови*» и т.д.

Откуда такая нежность,

И что с нею делать, отрок

Лукавый, певец захожий,

С ресницами - нет длинней?

(«Откуда такая нежность?») [М. Цветаева: 73]

*Да с этой львиною
Златою россыпью,
Да с этим поясом,
Да с этой поступью, -
Как не бежать за ним.*

(«Да с этой львиною златою россыпью...») [М. Цветаева: 92]

*Ветлами - вслед - поднимаются руки.
Две достоверности верной разлуки,
Кровь без слезы пролитая!
По ветру жизнь! - **Брови твои!***

(«Верстами - врозь - разлетаются брови...») [М. Цветаева: 237]

*Откуда такая нежность?
Не первые - эти **кудри**
Разглаживаю, и губы
Знавала темней твоих.*

(«Откуда такая нежность?») [М. Цветаева: 73]

В данном параграфе необходимо отметить, что специфическим перцептивно-сенсорными ощущением, связанным с образом любви у Цветаевой, является ощущение боли, которая представлена как физически, так и эмоционально.

§4. Метафорический слой

Марина Ивановна Цветаева старалась уходить в своем творчестве от примитивной традиционности, поэтической шаблонности. Любовная лирика М. И. Цветаевой насыщена метафорами настолько, что метафоры могут составить фактуру цветаевского стиха. Для нее было важным создать создать метафору необычную, неожиданную и тем самым особенно поражающую воображение. Одного образа мало для Марины Цветаевой, она создавала

цепочку метафор, как бы останавливая и обозревая явление в его многообразии. Поэтому метафорический слой очень насыщен.

Особенность метафор Цветаевой это их многофункциональность и многоуровневость. Являясь инструментом художественного мышления, она позволяет передать богатство, красоту, одухотворенность окружающего мира, многообразие и сложность переживаний человека.

Исследовав большое количество языкового материала, мы можем предположить, что для Марины Цветаевой любовь всегда печальна, трагична, она словно душевная рана, которую невозможно излечить.

В своих стихотворениях, она использует метафоры умирающей любви: «Утонула в заре голубая, как месяц, трирема», «Берешь рукой - она слезинкой тает», «Руку на сердце кладу – не бьется», «Ваш маленький Кай замерз», также она описывает неопределенность чувства: то любовь вспыхивает, то гаснет снова: «Всходили и гасли звезды...всходили и гасли очи» или погибшую, но вновь воскресшую любовь: «сердце расколось и вновь срослось»

Утонула в заре голубая, как месяц, трирема,

О прощании с нею пусть лучше не пишет перо!

Утро в жалкий пустырь превращает наш сад из Эдема...

Как влюбленность - старо!

(«Плохое оправдание») [М. Цветаева: 57]

Когда снежинку, что легко летает,

Как звездочка упавшая скользят,

Берешь рукой - она слезинкой тает,

И возвратит воздушность ей нельзя.

(«Ошибка») [М. Цветаева: 59]

Руку на сердце кладу - не бьется.

Так легко без счастья, без страданья!

- Так прошло - что у людей зовется -

На миру - любовное свиданье.

(«Не поцеловали - приложились») [М. Цветаева: 80]

И гладила длинный ворс

На шубке своей - без гнева.

Ваш маленький Кай замерз,

О Снежная Королева.

(«Сегодня, часу в восьмом...») [М. Цветаева: 61]

Всходили и гасли звезды,

- Откуда такая нежность?

Всходили и гасли очи

У самых моих очей.

(«Откуда такая нежность») [М. Цветаева: 79]

Забывать, как сердце расколось

И вновь срослось,

Забывать свои слова и голос,

И блеск волос.

(«Быть нежной...») [М. Цветаева: 99]

Ранее мы уже отмечали, что цветаевская героиня любит свободу, но любовь сковывает и ограничивает эту свободу. Цветаева использует метафору *Любовь – тяжесть*: «на сердце держать пуды»

И не на то мне пара крыл прекрасных

Дана, чтоб на сердце держать пуды.

Спеленутых, безглазых и безгласных

Я не умножу жалкой слободы.

(«Любовь! Любовь!...») [М. Цветаева: 76]

Цветаева, чтобы передать глубокую печаль своей героини прибегает к метафоре, обозначающей ощущения от измены любимого: *Любовь – удар весла*, причем эмоциональность передается восклицательным предложением:

Как живется вам с другою,-

Проще ведь?- Удар весла!-

Линией береговую

Скоро ль память отошла

(«Попытка ревности») [М. Цветаева:44]

Также, нельзя не обратить внимание на то, что во многих стихотворениях М. Цветаева уподобляет свою героиню ангелу, например, в стихотворении «*Рыцарь ангелоподобный*», она использует выражение *крылатая спина*.

За моей спиной крылатой

Вырастающий ключарь,

Еженощный соглядатай,

Ежеутренний звонарь.

(«Рыцарь ангелоподобный») [М. Цветаева: 87]

Лирическая героиня сама себя называет ангелом, тем самым предстает перед нами как существо, отличное от простого человека, – чистое и светлое. Цветаева в один ряд с метафорой «*крылатая спина*» ставит личные авторские новообразования *еженощный соглядатай*, *ежеутренний звонарь*, связанные с особой ролью лирической героини.

Лирика Цветаевой также наполнена образами, в которых она метафорически представляет собственное «Я»: «*Я – брeнная пена морская*», «*Я – Эва, и страсти мои велики*», «*я, и камень сей на сердце – как длань*».

Кто создан из камня, кто создан из глины, –

А я серебрюсь и сверкаю!

Мне дело - измена, мне имя – Марина,

Я – брeнная пена морская.

(«Кто создан из камня, кто создан из глины») [М. Цветаева: 37]

Я – Эва, и страсти мои велики:

Вся жизнь моя страстная дрожь!

Глаза у меня огоньки-угольки,

А волосы спелая рожь.

(«Колдунья») [М. Цветаева: 12]

В основе сравнения с *бренной пеной морской* лежит толкование имени Марина: это женская форма старинного редкого имени *Марин*, происходящего от латинского слова "marinus" - морской. Звучание этого имени рисует образ мягкой и цельной натуры, которая, подобно упругой волне, уверенно черпает из глубины чувств яркость своих эмоций [<http://www.alltaro.ru/names/women/Marina.html>].

Цветаева прямо говорит о связи своего имени с морской стихией в стихотворении *«Душа и имя»*:

*Пока огнями смеется бал,
Душа не уснет в покое.*

Но имя Бог мне иное дал:

Морское оно, морское!

(«Душа и имя») [М. Цветаева: 88]

Интересным для нас является и стихотворение *«Хвала Афродите»*, в котором встречаются такие строки:

*Тяжкоразящей стрелой тупую
Освободил меня твой же сын.
– Так о престол моего покоя,*

Пеннорожденная, пеной сгинь!

(«Хвала Афродите») [М. Цветаева: 147]

Здесь Цветаева проводит параллель между своей героиней и Афродитой, которая родилась из пены морской (*«пеннорожденная»*).

Б. Шалагинов в своей работе, посвященной циклу *«Хвала Афродите»* раскрывает нам эту параллель: «Цветаева соединяет личную мифологию «моря» с традиционной греческой мифологией пеннорожденной богини. Происходит более сложное и глубокое вхождение в мифологический мир, ибо здесь поэтесса отождествляет себя уже не только с морем, пеной и ветром, но и с богиней Афродитой, которая, со своей стороны, также отождествляется с теми же самыми началами. Это довольно сложная и

изысканная поэтическая игра на двойном, параллельном самоотождествлении [Шалагинов 2009: 200].

Помимо образа Афродиты, мы встречаем в стихотворении «Колдунья» образ Эвы, точнее лирическая героиня нарекает себя ею: *«Я – Эва, и страсти мои велики...»*

Можно предположить, что поэтесса имела в виду – Еву, как образ первой женщины, но Цветаева в своем стихотворении *«Попытка ревности»* называет первую жену Адама *Лилит*.

*Гипсовой? (Из глыбы высечен
Бог - и начисто разбит!)
Как живется вам с сто-тысячной -
Вам, познавшему Лилит!*

(«Попытка ревности») [М. Цветаева: 44]

В комментарии к письму Б.Пастернаку о Лилит говорится так: «В еврейской традиции Лилит – первая жена Адама (до Евы), созданная Богом, как и Адам, из глины. Не сумев убедить Адама в равенстве по происхождению, Лилит, обратившись в дух, улетела. В литературе прекрасная, неземная Лилит противопоставляется простой, обыденной Еве» [Цветаева т.6: 275].

Так кто же такая Эва? Скорее всего, это имя самой колдуньи, о которой идет речь в стихотворении.

При этом поэт ярко метафорически передает свои перцептивно-сенсорные ощущения: *«А я серебрюсь и сверкаю!»*, *«Вся жизнь моя страстная дрожь!»*:

В данных примерах передается ощущение свободы героини, ее сила, которая неподвластна даже морской стихии. Каждое ее действие сопровождается огромным количеством бурлящих эмоций.

Усиливают яркость образа лирической героини метафоры: *«Глаза у меня огоньки-угольки»*, *«волосы спелая рожь»*.

Я – Эва, и страсти мои велики:

*Вся жизнь моя **страстная дрожь!***

Глаза у меня огоньки-угольки,

А волосы спелая рожь

(«Колдунья») [М. Цветаева: 12]

М. И. Цветаева усиливая, заостряя грани, представляет развернутую метафорическую систему. Сложно «вырвать» метафору из контекста, иногда просто невозможно. Мало того, характерным для поэзии Цветаевой явлением называется наложение метафоры на другие образные средства, например, на сравнение: «*Я, и камень сей на сердце – как длань*», «*Черная как зрачок, как зрачок, сосущая*».

Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая

Свет - люблю тебя, зоркая ночь.

Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь

Песен, в чьей длани узда четырех ветров.

(«Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая...») [М. Цветаева: 94]

Что ни ночь, то чудится мне: под камнем

Я, и камень сей на сердце - как длань.

И не встану я, пока не скажешь, пока мне

Не прикажешь: Девица, встань!

(«Каждый день все кажется мне: суббота...») [М. Цветаева: 102]

Неоднократно мы говорили о том, что М. Цветаева черпала свое вдохновение из фольклора, не исключением явились и *крылатые выражения*: «*как с гуся вода*», «*камень на сердце*». Можно сделать вывод, что использование крылатых выражений помогает придать форму метафоре, сделать ее более прозрачной, более понятной.

Пока молода -

Все как с гуся вода!

Никогда никому:

Нет!

Всегда - да!

(«Целовалась с нищим, с вором, с горбачом...») [М. Цветаева: 138]

В «Большом Энциклопедическом словаре» *крылатые слова (выражения)* – это меткие выражения, часто краткие цитаты и афоризмы, получившие широкое распространение в живой речи на правах пословиц и поговорок.

В данной главе мы пришли к следующим выводам: в творчестве М. Цветаевой концепт «Любовь» представлен такими концептуальными слоями как: перцептивный, образный, символический и метафорический. Проведя анализ данных слоев, мы приходим к выводу, что все слои концепта находятся в тесной взаимосвязи. Особо выделяется неповторимая цветовая символика М. Цветаевой. Цветовая символика представлена в основном цветами горения, что говорит о пылающей натуре самой поэтессы. Метафоры Цветаевой очень сложны и многолики, они раскрывают душу героини, с которой Цветаева себя олицетворяла. Образ *Любви* представлен такими символами, как *солнце, звезды, крыло, окно, гребешок, ветер, огонь*. Центральным образом является возлюбленный, который представлен в различных образах. Нельзя не отметить фольклорные мотивы, в творчестве Цветаевой, которые придают ее стихотворениям народную простоту, но в тоже время яркую форму.

Глава III. Специфика репрезентации концепта «Любовь» в творчестве Б.Пастернака

В предыдущей главе мы рассмотрели концепт «Любовь» в творчестве М. Цветаевой, где вслед за И.А. Тарасовой, выделили концептуальные слои (*символический, ассоциативно-образный, перцептивный, метафорический*). Чтобы увидеть различие в репрезентации индивидуально-авторских концептов, мы рассмотрим эти слои и на примере творчества Б. Пастернака.

В творчестве Б. Пастернака тема любви занимает особое место. Для поэта она является не просто одной из главных, для него дар любви приравнивается к мировым стихиям и творческому дару. «В ряду чувств любовь занимает место притворно смирившейся космической стихии. Любовь так же проста и безусловна, как сознание и смерть, азот и уран. Это не состояние души, а первооснова мира. Поэтому, как нечто краеугольное и первичное, любовь равнозначительна творчеству. Она не меньше его, и её показания не нуждается в его обработке. Самое высшее, о чём может мечтать искусство, - это подслушивать её собственный голос, её всегда новый и небывалый язык. Благозвучие ей ни к чему. В её душе живут истины, а не звуки» [Ливанов 2017: 18]

Многие исследователи обращаются к этой теме, рассматривая творчество Б. Пастернака. «В его стихах, и ранних, и поздних, любовь не числится по разряду «земной» или «небесной», а являет собой чувство полное, здоровое, равно молитвенное и дерзкое» [Альфонсов 1990: 84-85].

§1. Предметно-понятийный слой концепта «Любовь»

Понятийный элемент концепта формируется фактуальной информацией о реальном или воображаемом объекте, служащим основой для образования концепта. Понятийная сторона концепта включает его языковую фиксацию, описание, признаковую структуру, дефиницию, а также сопоставительные характеристики данного концепта по отношению к другим концептам, которые никогда не существуют изолированно; «их важнейшее

качество - голографическая многомерная встроенность в систему нашего опыта» [Карасик 2004: 145 – 146].

Предметно-понятийный слой концепта *любовь* составляют лексемы: *любовь, любить, любимая, влюбляясь, любящие* и т.д.

Данные лексемы встречаются и в сочетании с другими словами, например: *чертова любовь* (герой разочарован этим чувством), *Бог любви, влюбляется Бог* (понятие соотносится с чем-то высоким, духовным, недостижимым) и т.д.

Страны не знали в Петербурге,

И злясь, как на сноху свекровь,

Жалели сына в глупой бурке

За чертову его любовь.

(Б.Пастернак «Волны»)

Ты спросишь, кто велит?

- Всесильный бог деталей,

Всесильный бог любви,

Ягайлов и Ядвиг.

(Б.Пастернак «Давай ронять слова»)

Любимая,— жуть! Когда любит поэт,

Влюбляется бог неприкаянный.

И хаос опять выползает на свет,

Как во времена ископаемых.

(Б.Пастернак «Любимая,— жуть! Когда любит поэт...»)

Также, если говорить о дефинициях лексемы *Любовь*, закрепленных в различных трудах, можно выделить такие концептуальные признаки:

1) любовь может быть основана на сильном эмоциональном влечении к противоположному полу (любовные отношения, чувственная любовь, неразделенная);

2) склонности к чему-либо (любовь к искусству, к природе);

3) отеческой (любовь к родным и Отчизне)

Как пишет В. Луков, «любовь – форма духовной культуры, представленная в тезаурусе человека как индивидуальное переживание чувства преданности людям, предметам и явлениям окружающего мира, идеям, мечтам, самому себе, когда объект этого чувства становится выше и ценнее личного «Я» и без слияния с избранным объектом, овладения им, единения человек не мыслит своего существования или, по крайней мере, ощущает глубокую неудовлетворенность, свою неполноценность, неполноту индивидуального бытия» [Луков 2005: 34].

Охарактеризовать содержание концепта с точки зрения его отражения и понимания поэтом можно следующим образом:

1) Эмоциональное влечение к противоположному полу:

*«Я больше всех удач и бед/ **За то тебя любил**»*

*«Она была так дорога /**Ему чертой любовью...**»*

*«**Я люблю твой замысел упрямый**»*

2) Любовь к искусству и природе:

Я люблю твой замысел упрямый

И играть согласен эту роль.

Но сейчас идет другая драма,

И на этот раз меня уволь.

(Б.Пастернак «Гамлет»)

Цель творчества - самоотдача,

А не шумиха, не успех.

Позорно, ничего не знача,

Быть притчей на устах у всех.

(Б.Пастернак «Быть знаменитым

некрасиво...»)

И было темно. И это был пруд

*И волны.- **И птиц из породы люблю вас,***

Казалось, скорей умертвят, чем умрут

Крикливые, черные, крепкие клювы.

(Б.Пастернак «Импровизация»)

3) Любовь к родным и Отчизне:

***Отчизна** с малых лет*

Влекла к такому гимну,

Что небу дела нет –

*Была ль **любовь взаимна**;*

(Б.Пастернак «Импровизация»)

В заглавии редко употребляется слово любовь: «*Любимая,— жуть! Когда любит поэт*», «*Любимая,— молвы слащавой...*», «*Любить - идти, - не смолкнул гром...*», «*Любить иных - тяжелый крест...*». Слово любовь, по мнению поэта, не может передать многогранности данного чувства: «*Пошло слово **любовь**...*» («Без названия»).

Если говорить о лексеме *любящие (причастие)*, которое выступает в роли недифференцирующей характеристики других понятий и употребляется в значении «исполненные любви» с целью создать определенный фон, на котором происходит действие. Нужно обратить внимание на необычное использование лексемы *привлечь* в стихотворении «быть знаменитым не красиво»:

Но надо жить без самозванства,

Так жить, чтобы в конце концов

***Привлечь** к себе любовь пространства,*

Услышать будущего зов.

(Б.Пастернак «Быть знаменитым некрасиво»)

Глагол *привлечь* употреблен в значении «вызвать к себе в ком-нибудь положительное чувство, отношение».

Также, при исследовании, были обнаружены примеры употребления глагола *любил* в прошедшем времени:

*Я тоже **любил**, и дыханье*

Бессонницы раннею ранью

Из парка спускалось в овраг, и впотьмах

Выпархивало на архипелаг.

(Б. Пастернак «Из поэмы»)

Когнитивный потенциал этой формы мы можем объяснить желанием поэта подчеркнуть быстротечность любви, сложность её фиксации в настоящем. Формы настоящего времени отражают установку лирического героя: *«Любовь – это жизнь, это то, чем я дышу, то, что происходит со мной сейчас»*

Будущее время отражает сферу мечтаний и грёз лирического героя:

Ты, как будущность, войдёшь.

Ты появишься у двери...»

(Б. Пастернак «Никого не будет в доме...»)

Для заглавия своих стихотворений Пастернак в основном использует метафоры, тесно связанные с понятием Любовь: *«Душа», «Разлука», «Свидание», «Свадьба»* и другие.

В данном параграфе, мы рассмотрели предметно-понятийный слой концепта «Любовь» в теоретическом аспекте и на примере творчества Б. Пастернака. Проанализировав данный слой, мы выяснили, что концепт «Любовь» тесно связан с эмоциями и что именно эмоциональное состояние поэта влияет на формирования концепта «Любовь».

§2. Символический слой

Принимая во внимание то, что «концепт рассеян в языковых знаках, его объективирующих», и то, что для восстановления структуры концепта «надо исследовать весь языковой корпус, в котором репрезентирован концепт (лексические единицы, фразеологию, паремиологический фонд), включая систему устойчивых сравнений, запечатлевших образы – эталоны, свойственные определенному языку» [Попова 2017: 66], мы поставили перед

собой цель подробно исследовать языковые средства, какими представлен концепт «любовь» в текстах Б. Пастернака.

Анализ поэтических текстов Пастернака позволил сделать вывод о том, что Любовь у поэта выступает как *влечение*, которое представлено с разных точек зрения: «Влечение как смысл жизни», «Чувство искреннего расположения и привязанности» и т.д.

Для того, чтобы рассмотреть любовь как влечение, мы обратились к словарным дефинициям лексемы *влечение*.

1) сильная склонность к кому-, чему-н. Влечение к искусству. Сердечное влечение [Словарь Ожегова: 86];

2) процесс действия по значению глагола влечь;

3) чувственная страсть;

4) Непреодолимо сильное стремление к кому-либо, чему-либо [http://efremova-online.ru/];

5) психологическое состояние, выражающее недифференцированную, неосознанную или недостаточно осознанную потребность человека [Баева 1996: 20].

Влечение как символ любви раскрывается с помощью морфологических и синтаксических языковых средств.

Грамматические формы различных частей речи - на морфологическом уровне, а на синтаксическом – словосочетания и различные типы предложений.

Для характеристики влечения в стихотворных текстах Б. Пастернака использованы *глаголы действия: влечь* (увлекая, манить, притягивать к себе):

Клейма резиновой фирмы

Сеткою подошв

Липли к икринкам фирна

Или влекли под дождь.

(Б. Пастернак «Оттепелями из магазинов...»

Манить (прельщать, привлекать, соблазнять):

Но, как ни сковывает ночь

Меня кольцом тоскливым,

Сильней на свете тяга прочь

И манит страсть к разрывам.

(Б. Пастернак «Объяснение»)

Центральной лексемой, которая характеризует влечение, является, **тянет** (влечет, привлекает):

Красавица моя, вся суть,

Вся стать твоя, красавица,

Спирает грудь и тянет в путь,

И тянет петь и – нравится.

(Б. Пастернак «Красавица моя, вся стать...»)

Во многих стихотворениях поэтов серебряного века символ *сна* становится устойчивым и успешно переходит из стихотворения в стихотворение, не теряя своей значимости. Не исключением является и лирика Пастернака.

Любовь как *сон* имеет значение «бессознательный», то есть, мы можем предположить, что любовь для лирического героя является чем-то далеким, невиданным, недостижимым:

И любящие, как во сне,

Друг к другу тянутся поспешней,

И на деревьях в вышине

Потеют от тепла скворешни.

(Б. Пастернак «Единственные дни»)

Также в текстах Пастернака мы встречаем такой символ как *сердце*.

В словаре Ожегова дано такое определение этой лексемы:

1. Центральный орган кровеносной системы в виде мышечного мешка (у человека в левой стороне грудной полости). *Сердце бьётся.*

2. перен. Этот орган как символ души, переживаний, чувств,

настроений. *Доброе, чуткое, отзывчивое сердце.*

3. перен. Важнейшее место чего-нибудь, средоточие. *Москва сердце нашей Родины.* [Словарь Ожегова: 345]

В стихотворениях Б. Пастернака образ *сердца* является не только традиционным символом «любви-страсти», но и проявлением его поэтической личности и миропонимания.

Сердце Пастернак наделяет различными эпитетами: *перехваченное сердце, сердце полноты, сверстник сердца, сердце лип, сердца пласт, в сердце сердца, сердечная смута, по улицам сердца; опавшей сердца мышцей и т.д.*

Когда он лишь меньшей из взрослых

И сверстник сердца моего.

(Б. Пастернак «Баллада»)

Опять опавшей сердца мышцей

Услышу и вложу в слова.

(Б. Пастернак «Волны»)

И тотчас вырвалась из рук

И выскользнула из объятий,

Сама — смятенье и испуг

И сердца мужеского сжатье.

(Б. Пастернак «Ева»)

Страсть и любовь в стихотворениях Б. Пастернака осмысляется с опорой на образ громовых раскатов:

И сады, и пруды, и ограды,

И кипящее белыми воплями Мирозданье

—Лишь страсти разряды,

Человеческим сердцем накопленной

(Б. Пастернак «Определение творчества»).

Образ грома в лирике поэта не случаен, гром сопровождает дождь, символизирующий продуцирующий аспект любви.

В «Словаре символов и знаков» мы нашли такое значение слова *дождь*:

Дождь - символизирует божественное благословение, нисхождение небесного блаженства и очищения, плодородие. Символизм дождя сходен с символизмом солнечных лучей в случае, когда он олицетворяет оплодотворение и духовное открытие.

Дождь символизирует мужское начало, поэтому его можно назвать и как олицетворение лирического героя.

Опираясь на отобранный нами языковой материал, мы можем предположить, что поэт избегает прямого изображения атрибутов любви. Свое внимание он фокусирует на частных деталях, которые берут на себя функцию символа любви. Примером такого приёма может стать стихотворение «Зимняя ночь» из романа «Доктор Живаго».

Символом взаимного влечения, симпатии, страсти, умопомрачения становится *свеча*:

И всё терялось в снежной мгле,

Седой и белой.

Свеча горела на столе,

Свеча горела.

(Б. Пастернак «Зимняя ночь»)

Проанализировав данный параграф, мы можем сделать вывод, что символический слой концепта «Любовь» представлен с помощью таких символов, как: *сердце, сон, влечение, гром, дождь, свеча и т.д.* Таким образом, важной особенностью выражения представлений о любви является инносказательность, аллегоричность.

§ 3. Ассоциативно-образный слой

Одну из ярких особенностей художественного концепта его первый исследователь С.А. Аскольдов видел в том, что, наряду с «заместительной силой», «психологической сложностью», «расплывчатостью», он обладает «художественной ассоциативностью» [Аскольдов 1997: 275]. Действительно, художественный текст отражает стимулированный реальным миром вторично моделируемый авторский мир и формирует на основе ассоциаций представление о нем в сознании адресата.

Исследовав языковой материал поэтических текстов Б.Л. Пастернака, мы выявили, что любовь направлена к различным объектам: *к снегу, к зорям, к деревьям, к звездам, к хлебу, к Богу, к разрывам, друг к другу:*

К белым звездочкам в буране

Тянутся цветы герани

За оконный переплет.

(Б. Пастернак «Снег идет»)

Тени вечера волоса тоньше

***За деревьями тянутся** вдоль.*

На дороге лесной почтальонша

Мне протягивает бандероль.

(Б. Пастернак «До всего этого была зима»)

Солнце садится и пьяницей

Издали, с целью прозрачной

Через оконницу тянется

***К хлебу и рюмке** коньячной.*

(Б. Пастернак «Зимние праздники»)

Пред домом яблоня в сугробе.

И город в снежной пелене –

Твое огромное надгробье

Как целый год казалось мне.

*Лицом повернутая к **Богу**,*

*Ты тянешься к нему с земли,
Как в дни, когда тебе итога
Еще на ней не подвели.*

(Б. Пастернак «Памяти М. Цветаевой»)

Для характеристики любви автор привлекает переносные значения других лексем.

Проанализировав тексты Б. Пастернака, мы выявили, что лирический герой часто *преклоняется* перед своей возлюбленной.

Преклонение перед объектом любви проявляется, в первую очередь, в отношении героя к женщине:

*А я пред чудом женскими руками,
Спины, и плеч, и шеи
И так с привязанностью слуг
Весь век **благоговеею**.*

(Б. Пастернак «Объяснение»)

Всю свою жизнь лирический герой согласен преклоняться перед женщиной. Возвышенное отношение к женщине — это одна из главных тем в творчестве Б. Пастернака [Свидерская 2010: 7]: «Но на свете есть так называемое возвышенное отношение к женщине» [Б. Пастернак: 360].

Поэт сравнивает женские руки, плечи, спины и шеи с чудом. Иначе говоря: ...женщина — и есть чудо, то есть «... нечто поразительное, удивляющее своей необычностью» [Б. Пастернак: 342].

Еще один пример:

*Горьких губ изгиб целуя:
Были **дивны веки**
Царственные, гипсовые.*

(Б. Пастернак «Елене»)

Здесь лексема царственный представляет образ возлюбленной в значении «исполненная величием».

Центральное место в жизни лирического героя занимает объект любви, который становится смыслом его жизни, и чувство любви становится настолько сильным, что любящий не просто любит, а молится на любимую [Свидерская 2010: 9]:

*Казалось не люблю, — молюсь
И не целуя, — мимо
Не век, не час плывет моллюск,
Свеченьем **счастья тмимый**».*

(Б. Пастернак «Имелось»)

Характерной чертой репрезентации представлений о рассматриваемом чувстве в поэтическом творчестве Б. Пастернака является употребление номинаций объекта любви.

Главной синтаксической функцией, где они встречаются, является обращение.

О диалоговом характере поэтического дискурса Б. Пастернака позволяет говорить регулярность обращений: «*Красавица моя, вся статъ, Вся суть твоя мне по сердцу...*».

Эта особенность позволяет сделать вывод о том, что любовное чувство лирического героя вполне земное, имеет явный эротический подтекст [Батурина 2010:38].

Рассмотрев семантику использованных в стихотворениях поэта номинаций объекта любви:

*Галчонком глянет рождество,
И разгулявшийся денек
Откроет много из того,
Что мне и **милой** невдомек.*

(Б. Пастернак «Про эти стихи»)

Мы выявили, что слово милый с узуальным значением «горячо любимый» имеет подчеркнута ласковоинтимный характер.

Одной из наиболее частотных номинаций лексемы возлюбленная является прилагательное, образованное от причастия – *любимая*:

*Любимая, безотлагательно,
Не дав заре с пути рассесться,
Ответь чем свет с его подателем
О ходе твоего процесса.*

(Б. Пастернак «Нескучный сад»)

Эти номинации указывают на особенности восприятия возлюбленной лирическим героем, эмоциональную реакцию от общения, положительную эмоционально-оценочную иллюзию и перлюзию, что можно наблюдать в стихотворении «Вокзал» [Батурина 2010:78]:

*Прощай же, пора, моя радость!
Я спрыгну сейчас, проводник.*

(Б. Пастернак «Вокзал»)

Возлюбленная характеризуется с опорой на акциональную характеристику лирического героя:

*Где и ты, моя забота,
Котик лайкой застегнув
Темной рысью в серых ботах машешь муфтой в море муфт.*

(Б. Пастернак «Нескучный сад»)

Лирический герой в данном фрагменте ассоциирует свою возлюбленную с главной целью в жизни, то с чем ему невозможно расстаться.

Большинство стихотворений, в которых используются номинации возлюбленной, имеют биографическую, либо историческую основу.

Так, стихотворение «Вокзал» проникнуто чувством к Иде Высоцкой. Стихотворения «Из суеверья», небольшой цикл «Елене» посвящён Елене Виноград. Пастернак обыгрывает имя своей возлюбленной, порождая аллюзии с именем царицы Спарты Елены Прекрасной и героини «Фауста» Гёте. Стихотворение «Красавица моя, вся статья...» написано под влиянием

отношений с Зинаидой Нейгауз. В романе «*Доктор Живаго*» Юрий Андреевич называет Ларису Фёдоровну: «*Красота моя писаная, княгиня моя, рябинушка, родная кровинушка*» [Батурина 2010:76].

Таким образом, можно сделать вывод, что образ возлюбленной ассоциируется у поэта с недостижимой идеальной женщиной, которая вобрала в себя все лучшие качества.

Возлюбленная для лирического героя – опора, друг, загадка, её постижение равносильно постижению смысла жизни.

В любимой женщине для лирического героя важен как внешний, так и внутренний аспект. Поэзия Б. Пастернака преимущественно посвящена концептуализации эротического вида любви.

Языковой материал произведений Б. Пастернака показывает, что любовь и верность для лирического героя неразрывные понятия:

Драгоценные женские письма!

Я ведь тоже упал с облаков.

Присягаю вам ныне и присно:

Ваш я буду во веки веков.

(Б. Пастернак «*Тени вечера волоса тоньше*»)

Можно предположить, что лирический герой Б. Л. Пастернака «...даёт официальное обещание» «находиться в чьей — нибудь собственности, в чьём — нибудь обладании.» [Пастернак: 245].

Любовь без верности – это искусственная, театральная любовь, которая не сможет возбудить в душе настоящие искренние чувства.

В нашем языковом материале мы обнаружили, что наиболее часто поэт связывает любовь с *душевым волнением*: «состояние душевного беспокойства, сильная тревога. Возможное проявление — побледнение, заикание, дрожание колен, срывающийся голос, быстрая речь, нервные движения рук, кусание губ, хождение из угла в угол и др.

Я вздрагивал. Я загорался и гас.

Я трясся. Я сделал сейчас предложенье,-

Но поздно, я сдрейфил, и вот мне - отказ.

Как жаль ее слез! Я святого блаженней.

(Б. Пастернак «Марбург»)

Лирический герой в поэтических текстах Б. Пастернака довольно часто испытывает волнение, сопровождающееся затруднением дыхания, когда встречается или расстается с любимой:

«С перехваченной от волненья глоткой, я мямлил что –то отсохшим языком и запивал свои ответы частыми глотками чаю, чтобы не задохнуться или не сплеховать как — нибудь ещё» (Б. Пастернак «Охранная грамота»).

Именно так Пастернак представляет нам душевное волнение, которое сопутствует любовному чувству. Волнение своего героя Пастернак нередко показывает через описание других предметов:

Как ночь, уставшую сиять,

Как то, что в астме - кисея,

Как то, что даже антресоль

*При виде плеч твоих **трясло.***

(Б. Пастернак «Попытка душу разлучить»)

Также, исследовав тексты Пастернака, мы обратили внимание на то, что в стихотворениях создаётся точный портрет возлюбленной, обращается внимание на каждое проявление чувства. Так, в стихотворении «Свидание» из романа «Доктор Живаго» внимание лирического героя приковано к одежде, волосам, лицу, глазам возлюбленной:

«Одна в пальто осеннем, без шляпы, без калош...», «Течёт вода с косынки по рукаву в обшлаг, и каплями росинки сверкают в волосах», «Снег на ресницах влажен, В твоих глазах тоска...».

В данном параграфе мы проанализировали и выявили, что образ возлюбленной для лирического героя является глубокоинтимным и недостижимым. Для характеристики любви автор привлекает переносные значения других лексем.

§ 4. Перцептивный слой

В отношении творчества Б.Л. Пастернака можно сказать, что важной интенцией творчества в отношении концептуализации любви была мысль о том, что любовь является главной ценностью для человека, жизнь подчиняется законам любви, любовь определяет полноту, смысл человеческой жизни.

Любовь в поэзии Пастернака тесно связана с перцепцией (ощущениями), о чем свидетельствуют языковые единицы, которые представляют *перцептивный* слой концепта.

В нашем языковом материале было обнаружено, что у Пастернака любовь достаточно часто сопоставляется с болезненными ощущениями в области сердца: *спирает грудь; сердце мне сосут; вели нарезом по сердцу моему; Ранить сердце мужское... и т.д.*

*Красавица моя, вся суть,
Вся стать твоя, красавица,
Спирает грудь и тянет в путь,
И тянет петь и – нравится*

(Б. Пастернак «Красавица моя, вся стать...»)

*Чуть ночь, мой демон тут как тут,
За прошлое моя расплата.
Придут и сердце мне сосут
Воспоминания разврата...*

(Б. Пастернак «Магдалина»)

*Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму,
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.*

(Б. Пастернак «Свидание»)

*Стрекозою такую
Родила ее мать*

*Ранить сердце мужское,
Женской лаской пленять.*

(Б. Пастернак «Вакханалия»)

Также можно сказать, что душевные и любовные переживания лирического героя схожи с симптомами тяжелой болезни, характеризующейся лихорадкой, сердцебиением, нехваткой дыхания.

*Я тоже любил, и дыханье
Бессонницы раннюю ранью
Из парка спускалось в овраг, и впотьмах
Выпархивало на архипелаг.*

(Б. Пастернак «Из поэмы»)

У Пастернака как и у М. Цветаевой **перцептивные** образные признаки, входящие в образный компонент концепта «Любовь», возникают на основе *тактильных, визуальных и звуковых ощущений*.

Исходя из проанализированного выше материала, можно сделать вывод, что **тактильные ощущения** приносят лирическому герою боль физическую и душевную.

*Я вздрагивал. Я загорался и гас.
Я трясся. Я сделал сейчас предложенье,-
Но поздно, я сдрейфил, и вот мне - отказ.
Как жаль ее слез! Я святого блаженней.*

(Б. Пастернак «Марбург»)

Если подробно рассмотреть данный пример, то можно заметить, что ощущения героя становятся все напряжённей с каждой строчкой, чтобы добиться такого эффекта, поэт использовал градацию, а также разговорное слово «сдрейфил».

Лирический герой очень часто ощущает ревность, страх потерять свою возлюбленную.

*Ты сейчас вся огонь, вся горенье,
Дай запру я твою красоту*

В темном тереме стихотворенья.

(Б. Пастернак «Без названия»)

Внешность возлюбленной вызывают у лирического героя определенные **визуальные ощущения**: *взгляну бездонно; ты вся огонь, вся горенье; грустен твой вид; твой хмурый вид*. Он восхищается ее привлекательностью: *будь прекрасна; твоя убийственная красота; красавица моя и т.д.*

И я, как ты, взгляну бездонно,

И я, как ты, скажу: терпи.

(Б. Пастернак «Из поэмы»)

Недотрога, тихоня в быту,

Ты сейчас вся огонь, вся горенье

(Б. Пастернак «Без названия»)

Разве хмурый твой вид передаст

Чувств твоих рудоносную залежь,

Сердца тайно светящийся пласт?

Ну так что же глаза ты печалишь

(Б. Пастернак «Без названия»)

Когда ж твоя стократ прекрасней

Убийственная красота

(Б. Пастернак «Из поэмы»)

Пастернак создаёт звуковой образ любви.

Это достигается не только фонетическими средствами выразительности, но и употреблением номинаций объектов, издающих звук: *благовест, звук колёс, шум ливня, пишущее перо, плач*.

Этот же образ находим в стихотворении «Сон»:

Мне снилась осень в полусвете стекол,

Друзья и ты в их шутовской гурьбе,

И, как с небес добывший крови сокол,

Спускалось сердце на руку к тебе.

(Б. Пастернак «Сон»)

*Но время шло и старилось. И рыхлый,
Как лед, трещал и таял кресел шелк.
Вдруг, громкая, загнулась ты и стихла,
И сон, как отзвук колокола, смолк.*

(Б. Пастернак «Сон»)

Тем самым образ становится многомерным, выпуклым [Батурина 2010:78].

В данном параграфе мы выявили, что ощущения в лирике Пастернака играют важную роль. Поэт передает нам эти ощущения не в прямом смысле, а в переносном значении: через визуализацию возлюбленной, через прикосновения к ней, через звуковое восприятие окружающей действительности. Также мы увидели, что болезненные ощущения от любви похожи на те, которые мы встречали в лирике М. Цветаевой.

§ 5. Метафорический слой

Пастернак использует нетрадиционный подход к раскрытию особенностей метафоры. Именно поэтому примечательным становится тот факт, что, характеризуя ее, поэт идет не от себя (не от субъективной авторской воли, которая, казалось бы, должна являться первопричиной появления метафоры), а от окружающей природы, утверждая объективную (т.е. данную извне) суть создаваемого качества метафоры.

В предыдущих параграфах мы уже говорили о том, что любовь у Пастернака представлена как влечение. Метафора влечение как «сильное стремление к кому-либо, чему-либо» раскрывается в сочетаниях глаголов действия с предлогами (-к-, -в-, -на-): *ринуться к вам; врывалась в ночь; ломиться в жизнь; спускалась в овраг; несутся в вечер; звать к былям; бежать на качели; бредут в туман; тянет к соловью; вползает в ямы и т.д.*

Эти чувства характеризуется стремительностью, неизбежностью, на что указывают значения предлогов: *в указание направления куда-нибудь; к*

обозначает направление в сторону кого-, чего-нибудь; на – обозначение поверхности, куда направляется что-нибудь [Батурина 2010:95].

*Что ломится в жизнь и ломается в призме,
И радо играть в слезах.*

(Б. Пастернак «Зеркало»)

*Теперь качаться продолжая
В стихах вне ранга,
Бредут в туман росой лужаек
И снятся Гангу.*

(Б. Пастернак «Тоска»)

*Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет - и не бьет стекла!*

(Б. Пастернак «Зеркало»)

Ключевым мотивом в раскрытии сущности любви в поэтическом творчестве Б. Пастернака является аллегория дождя и сопровождающих его атрибутов – ветра, грозы, молнии.

*Перебирая годы поименно,
Поочередно окликаая тьму,
Они пророчить станут перемену
Дождю, земле, любви - всему, всему.*

(Б. Пастернак «Петухи»)

*Светало. За Владикавказом
Чернело что-то. Тяжело
Шли тучи. Рассвело не разом.
Светало, но не рассвело.*

(Б. Пастернак «Волны»)

С помощью данных метафор лирический герой говорит о своих терзаниях, которые бушуют в его груди, как ураган.

*Сначала все опрометью, вразноряд
Ввалилось в ограду деревья развенчивать,*

*И попранным парком из ливня - **под град,**
Потом от сараев - к террасе бревенчатой.*

(Б. Пастернак «После дождя»)

*Всю ночь в окошко **торкался,**
И ставень **дребезжал.**
Вдруг дух сырой прогорклости
По платью **пробежал.***

(Б. Пастернак «Ты в ветре»)

Помимо аллегорий дождя, автор использует и морские мотивы, чтобы раскрыть образ любви: *волною обглодано, волной судьбы; пенье моря, пустыней моря и т.д.*

*И было **волною обглодано дно**
У лодки.
И грызлись птицы у локтя.*

(Б. Пастернак «Импровизация»)

*Она **волной судьбы** со дна
Была к нему **прибита.***

(Б. Пастернак «Волны»)

*Их **тьма**, им нет числа и сметы,
Их смысл досель еще не полн,
Но все их сменою одето,
Как **пенье моря пеной волн.***

(Б. Пастернак «Волны»)

*Когда сквозь иней на окне
Не видно света божья,
Безвыходность тоски вдвойне
С **пустыней моря схожа.***

(Б. Пастернак «Разлука»)

В данных примерах мы обнаруживаем, что морская стихия поглощает героя, море для него становится опасным местом и символом разбитой любви.

Также в своей лирике Пастернак использует метафоры-сравнения, посредством которых лирический герой определяет собственное «Я» и свою возлюбленную: *ты, как стих; приму тебя, как упряжь; как крыло, обожженное дробью; как ангел, два крыла и т.д.*

*И я приму **тебя, как упряжь,**
Тех ради будущих безумств,
Что **ты, как стих,** меня зазубришь,
Как бэль, запомнишь наизусть.*

(Б. Пастернак «Волны»)

*Вздымал, **как ангел, два крыла**
Крестообразно.*

(Б. Пастернак «Зимняя ночь»)

*Хмелел, **как крыло, обожженное дробью,**
И бухался в воздух, и падал в ознобе,
И располагался росой на полях.*

(Б. Пастернак «Зимняя ночь»)

Цветопись в творчестве Б. Пастернака очень красноречива, основными цветами являются: *белый, красный, желтый, коричневый, лиловый и прочие.*

Причем цвета использованы как *эксплицитно*: в *желтых* (кленах флигеля), *пожелтелый белый* (свет) *изжелта-сизый* (бисер), *белой* (магией пены), *лиловые* (глаза), так и *имплицитно*: снег (**белый**), туча (**черный, серый**), туман (**серый**), море (**лазурный**).

Наиболее частотными являются белый и серый цвета.

В Словаре цветообозначений даны такие определения:

Белый – 1. Цвет снега, молока.

2. Очень светлый.

3. Светловолосый, со светлой кожей.

Белый цвет в функции цветообозначения появился еще в древнейших памятниках русской письменности, и уже тогда имел неограниченную сочетаемость. Белый цвет-символ чистоты, божественного начала.

Твой вестник - осиновый лист, он беззубый,

*Безгласен, как призрак, **белей** полотна!*

(Б. Пастернак «Метель»)

***Белей**, чем бред, чем абазур,*

*Чем **белый** бинт на лбу!*

(Б. Пастернак «Не трогать»)

Используя наш лингвистический материал, мы обнаружили, что лексема *белый* используется также в сравнительной степени и приобретает более устойчивую форму.

Таким образом, в данном параграфе мы рассмотрели концепт «Любовь» на метафорическом уровне, выявили, что поэт открывает чувство любви через метафоры, связанные с природными стихиями, а также сравнивая лирического героя с ангелом крылатым.

В данной главе мы пришли к следующим выводам: концепт «Любовь» в творчестве Б. Пастернака представлен широким кругом примеров. Любовь у Пастернака отождествляется с творчеством, верой, силой и противопоставляется нелюбви, безлюбию, ненависти.

Б.Пастернак использует многочисленные природные символы (*дождь, ветер, гроза*), чтобы передать внутреннее состояние лирического героя. Свою возлюбленную лирический герой сравнивает с известными женщинами (*Магдалина, Елена, Афродита*). Также, поэт обращается к своей биографии, называя лирических героинь реальными именами.

Метафорический слой тесно связан с морской стихией, где море, пена, волны поглощают лирического героя в бездну чувств.

Заключение

Данная магистерская работа посвящена изучению концепта «Любовь» на примере творчества М. Цветаевой и Б. Пастернака. В ней были рассмотрены проблемы определения концепта «Любовь» и языковые средства его выражения. В первой главе была описана структура концепта и выделены концептуальные слои: символический, образный, ассоциативный, перцептивный и метафорический (в соответствии с классификацией И.А. Тарасовой из ее работ по поэзии Г. Иванова).

Понятие *концепт* в лингвистической литературе толкуется по-разному, но за основу мы брали известное понятие, взятое из «Краткого лингвистического словаря» под редакцией Е.С. Кубряковой.

Тесно с понятием концепт связано понятие о художественной картине мира поэта. В своей работе, мы рассмотрели художественные картины мира Цветаевой и Пастернака. Мы исходили из представлений о том, что художественная картина мира находится в тесной взаимосвязи с индивидуально-авторским восприятием мира (Л.Г. Бабенко, В.А. Маслова), хотя многие ученые связывают художественную картину мира с «коллективным сознанием» (В.И. Карасик, Л.В. Миллер).

Посредством художественной картины мира поэт представляет читателю свой «особый мир». Художественная картина мира Цветаевой, как и Пастернака, тесно связана с поэтическим языком, именно язык отражает философское сознание поэтов. Однако если Цветаева разрабатывает авторскую метафору, в которой обязательным компонентом является поэт, у Пастернака главным инструментом для создания художественной картины мира является многоуровневая метафора.

Во второй главе исследован концепт «Любовь» в любовной лирике великой поэтессы М.И. Цветаевой. Символический слой концепта является наиболее представленным в ее стихотворениях. Наиболее частотными символами являются: *солнце, огонь, крыло, звезды, окно, гребешок, ветер*.

Все эти символы представлены в виде метафор. Одним из наиболее ярких символов любви в поэзии Цветаевой можно назвать *огонь и крыло*. Причем в одних стихотворениях *огонь* несет смысловую нагрузку: *страсть*, а в других — уничтожающая сила. Лексема *крыло* в текстах имеет множество производных, одно из которых *крылатка*, с которой ассоциирует себя лирическая героиня.

В ходе исследования мы выявили особую цветаевскую цветовую символику. В любовной лирике Цветаевой преобладает красный цвет и его производные, это так называемые цвета горения.

Центральным образом является образ возлюбленного, но Цветаева не дает ему конкретного имени, в основном она называет его на *Вы*. Можно сказать, что в творчестве Цветаевой мало конкретных образов любимых.

При анализе перцептивного слоя, мы определили, что перцептивные признаки возникают на основе тактильных, визуальных и вкусовых ощущений и что все эти ощущения причиняют боль лирической героине.

В творчестве Цветаевой особую роль играет метафора, она у нее многофункциональна. Например, Цветаева пользуется метафорической целью («Любовь») и метафорическим источником («Тяжесть»). Также особо следует отметить, что основной целью метафоризации является собственное *Я*.

Концепт «Любовь» в творчестве Цветаевой представлен множеством образов, символов, метафор. Они тесно взаимосвязаны с народной поэтикой и с мифологией. Данный концепт можно назвать доминирующим и самым распространенным в творчестве Цветаевой.

В третьей главе мы рассмотрели концепт «Любовь» на примере творчества известного поэта-серебряника Б.Л. Пастернака, и в ходе нашей работы обнаружили некоторые сходства в их творчестве.

У Пастернака встречаются такие символы любви, как: сердце, сон, влечение, гром, дождь, свеча и т.д. Любовь воспринимается Пастернаком как влечение, в различных ее формах. Образ возлюбленной представлен в

творчестве Б. Пастернака метафорически. Пастернак с особой любовью и нежностью преклоняется перед женщиной-возлюбленной.

В цветовой символике Пастернака преобладает *белый цвет* (цвет невинности и нежности), а также номинация *море*, которая имплицтно выражает лазурный цвет.

Перцепция у Пастернака, как и у Цветаевой болезненная.

Метафоры неотъемлемая часть любовной лирики Пастернака, они также многофункциональны, как и у Цветаевой. В основном Пастернак использует метафоры, связанные с природными стихиями, а также метафоры-сравнения лирического героя с ангелом крылатым.

Рассмотрев концепт «Любовь» на примере творчества Цветаевой и Пастернака, мы выявили общие символы (волны, огонь, сердце), которые издревле присущи славянской поэтике.

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл / Н.Д. Арутюнова. - М., 1976.
2. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора / Н.Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика: сб. ст. / АН СССР, Ин-т русского языка / отв. ред. В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1979. – 147–170 с.
3. Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово / С.А Аскольдов-Алексеев// Русская речь. Новая серия. - Л., 1928. - 28 – 44 с.
4. Бабенко И.И. Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М.Цветаевой: Автореферат дисс. канд. филол. наук: / Бабенко Инесса Игоревна. – Томск, 2001. – 22 с.
5. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов / Л.Г. Бабенко. - М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004.
6. Баева И.А. Психология в понятиях, образах, переживаниях / И.А. Бабенко. - М., 2014.
7. Батурина О.А. «Что такое жизнь, если не любовь?» (Репрезентация концепта «Любовь» в поэтических текстах Б.Л. Пастернака) / О.А. Батурина // Научная перспектива - Уфа: Инфинити, 2012. № 12. - 100-102 с.
8. Батурина О.А. Лексема «любовь» как ядерный компонент одноимённого концепта в русском языке (на примере поэзии Б.Л. Пастернака) / О.А. Батурина // Материалы международной конференции, посвящённой 80 – летию профессора Л.Н. Мурзина. - Пермь: Пермский государственный университет, 2010. - 206-211 с.
9. Батурина О.А. «Любовь, удивленья мгновенная дань... (Содержание концепта «любовь» и его репрезентанты в поэтических текстах б. Пастернака) / О.А. Батурина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 7.

10. Батурина О.А. О микрополе «Эмоциональное напряжение, сердечное чувство» (на материале произведений Б.Пастернака) / О.А. Батурина // Гуманитарные и социальные науки. - Ростов-на-Дону, 2013. - № 2. – 98-106 с.
11. Батурина О.А. Образы любви в поэзии Б.Л. Пастернака / О.А. Батурина // Когнитивнодискурсивная лингвокультурология и стилистика: материалы научной школы за 2015 год. - Тула: СПринт, 2016. - 10-14 с.
12. Батурина О.А. Особенности образного представления любви в русской поэзии / О.А. Батурина // Формирование национальной культуры средствами отечественной литературы в современном российском образовании: материалы областной научно-практической конференции. - Тула: Из-во ИПК и ПП РО ТО, 2016. –5-13 с.
13. Батурина О.А. Репрезентанты концепта «Любовь» в русском языке (на материале произведений Б.Л. Пастернака) / О.А. Батурина // Молодой учёный: Филология и лингвистика: проблемы и перспективы (II): материалы международной заочной научной конференции. - Челябинск: Два комсомольца, 2013. - 840 с.
14. Бебчук Е. И. Образный компонент в лексической структуре русского существительного / Е.И Бебчук / Автореф. дисс. канд. филол. наук. - Воронеж, 1991.
15. Болотнова Н.С. Об изучении ассоциативно-смысловых полей слов в художественном тексте / Н.С. Болотнова // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века / РГПУ им. А.И. Герцена; Филол. ф-т СпбГУ. - СПб., 1998.
16. Большой энциклопедический словарь: в 2 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., СПб: Большая Российская Энциклопедия: Норинт, 1997. – 1456 с

- 17.Брудный А. А. Психологическая герменевтика / А.А. Брудный. - М., 1998.
- 18.Бутакова Л. О Проблемы структурирования когнитивной реализации авторского сознания в тексте / Л.О. Бутакова // Язык. Человек. Картина мира: Материалы Всерос. науч. конф. / [редкол.: Одинцова М. П. (отв. ред.) и др.]. В 2 ч. Ч. 1. Омск: ОмГУ, 2000. —51–54 с.
- 19.Воркачев С. Г Счастье как лингвокультурный концепт / С.Г. Воркачев. - М, 2004.
- 20.Воркачев С.Г. Любовь как лингвокультурный концепт / С.Г. Воркачев. Монография – М.: Гнозис, 2007
- 21.Головин С.Ю Словарь практического психолога / С.Ю. Головин. - Минск, 2013.
- 22.Григорьев В.П. Поэтика слова: на материале русской советской поэзии / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1979. – 344 с.
- 23.Долбина И. А. Художественный концепт «брат» в индивидуально-авторской картине мира: содержание и структура (на материале романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»): Дис.канд. филол. наук: 10.02.01. / И.А. Долбина. - Томск, 2004.
- 24.Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. URL: efremova.slovaronline.com.
- 25.Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000.
- 26.Зализняк А.А. Любовь и сочувствие // А.А. Зализняк, И.Б. Левонтина, А.Д. Шмелёв. Ключевые идеи русской языковой картины мира: сб. ст. М., 2014.
- 27.Звонарева А. Народные обряды, обычаи и приметы / А. Звонарева. – М.: [Центрполиграф](#), 2009, - 90 с.
- 28.Золян С.Т. О соотношении языкового и поэтического смыслов / С.Т. Золян. - Ереван, 1985.

- 29.Зубова Л.В. Поэзия Цветаевой: лингвистический аспект / Л.В. Зубова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. – 264 с.
- 30.Кавакита Н.С. Проблема архетипа в творческом опыте М.Цветаевой: дисс. ... канд. филол. наук / Кавакита Наталья Сергеевна. – М., 2004. – 200 с.
- 31.Карасик В. И. Культурные доминанты в языке / В.И. Карасик // Языковая личность: культурные концепты. - Волгоград-Архангельск, 1996.
- 32.Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. - М., 2004.
33. Красавский Н.А. Концепт 'ZORN' в пословично-поговорочном фонде немецкого языка. Теоретическая и прикладная лингвистика / Н.А. Красавский // Выпуск 2. Язык и социальная среда.- Воронеж: Изд-во ВГТУ, 2000.
- 34.Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология / В.В. Красных. М.: Гнозис, 2002.
- 35.Кузнецова Л.Э. Любовь. Антология концептов / Л.Э. Кузнецова //Под ред. В. И. Карасика, И.А. Стернина. - Волгоград: Парадигма, 2006.
- 36.Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. - Л.: Просвещение, 1979.
- 37.Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Изв. РАН - СЛЯ - 1993, №1. - 3-9 с.
38. Луков В.А. Концепт любви в мировой литературе / В.А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2005. - №4. 32-40 с.
- 39.Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику. Учебное пособие / В. А. Маслова. – М., 2007.
- 40.Миллер Л. В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира (на материале русской литературы): Дис. д-ра филол. наук: 10.02.01. / Л.В. Миллер. - СПб., 2004.

41. Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л.В. Миллер // Мир русского слова. - 2000. - № 4.
42. Можейко М. А. Любовь / М.А. Можейко. Новейший философский словарь.- Минск, 1999
43. Никитин М. В. Развернутые тезисы о концептах / М.В.Никитин // Вопросы когнитивной лингвистики. - 2004. - № 1. - 53-64 с.
44. Одинцова М.П. Языковые образы «внутреннего человека» / М.П.Одинцова//Язык Человек. Картина мира: Лингвоантропологический философский очерк (на материале русского языка). Ч.1 / под ред. М.П.Одинцовой. – Омск: Изд-во Омского университета, 2000. –11–28 с.
45. Ожегов С.И. , Шведова Н.В. Толковый словарь русского языка / С.И.Ожегов, Н.В. Шведова. - М.: Просвещение, 1992.
46. Орешко М. А. Лексическая репрезентация художественной концептосферы Виктора Пелевина: концепты «человек», «пространство», «время»: Дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / М.А. Орешко. - СПб., 2006.
47. Осипова Н.О. Творчество Цветаевой в контексте культурной мифологии серебряного века / Н.О.Осипова. – Киров: Изд-во Вятского пед. университета, 2000. – 298 с.
48. Павловский А.И. Куст рябины. О поэте Цветаевой / А.И. Павловский. – Л.: Советский писатель, 1989. – 352 с.
49. Падучева Е.В. Референциальные аспекты семантики предложения / Е.В. Падучева // Известия АН СССР. Серия ОЛЯ, 1984, № 4.
50. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: в 11 т / Б.Л. Пастернак. М.: Слово / Slovo, 2014
51. Погосян Р. Г. Концепт «судьба» и его языковое выражение в поэтическом тексте Ф. К. Сологуба: Дис. канд. филол. наук: 10.02.01. / Р.Г. Погосян. - Пятигорск, 2005.

52. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. Воронеж, 2013.
53. Пухначев Ю. В. Пространство Цветаевой / Ю. В. Пухначев // Число и мысль. М., 1981.
54. Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова. - М.: Просвещение, 1976.
55. Розенфельд М. Я. Образ в семантической структуре конкретных и абстрактных лексем / М.Я. Розенфельд // Язык и национальное сознание. - Вып.7. - Воронеж, 2005 - 42-47 с.
56. Русский ассоциативный словарь. Книга 1. Прямой словарь: от стимула к реакции. Ассоциативный тезаурус современного русского языка / Ю.Н. Караулов, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов, Н.В. Уфимцева, Г.А. Черкасова. – М.: Поморский и партнеры, 1994. – 224 с.
57. Русский ассоциативный словарь. Книга 2. Обратный словарь: от реакции к стимулу. Ассоциативный тезаурус современного русского языка / Ю.Н. Караулов, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов, Н.В. Уфимцева, Г.А. Черкасова. – М.: Поморский и партнеры, 1994. – 368 с.
58. Рыбальченко Т. Л. Поиск картины мира в современной прозе / Рыбальченко Т.Л. // Картина мира: модели, методы, концепты / Под общей редакцией профессора З. И. Резановой. — Томск: Изд-во ТГУ, 2002. — 261–266 с.
59. Сергеева Е. Н. Репрезентация концепта «судьба»: языковой и лингвокультурологический аспекты (на материале русского языка): Дис.канд. филол. наук: 10.02.01. / Е.Н. Сергеева. - Уфа, 2005.
60. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / авт.-сост. В.Э. Багдасарян, И.Б. Орлов, В.Л. Телицын. – М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005.
61. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. / Г.Г. Слышкин. - Волгоград, 2004

- 62.Соболевский А.И. Великорусские народные песни / А. И. Соболевский. Великорусскія народные пѣсни Л.: Государственная типография, 1895-1902, - 628 с.
- 63.Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Ю.С. Степанов. - М.: Языки русской культуры, 1997.
64. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю.С. Степанов. - М.: Школа «Языки русской культуры», 2001. <http://philologos.narod.ru/concept/stepanov-concept.htm>
- 65.Тарасова И.А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля [Электронный ресурс] / И.А. Тарасова // Языкознание, 2004. - №1. - Режим доступа: vestnik-samgu.samsu.ru/gum/2004web1/yaz/200411601.html . Загл. с экрана.
- 66.Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект–Пресс, 1996. – 334 с.
- 67.Фещенко О. А. Концепт ДОМ в художественной картине мира М. И. Цветаевой (на материале прозаических текстов) / О.А. Фещенко . Автореф. дис.... канд. филол. наук. Новосибирск, 2005. — 22 с.
- 68.Цветаева М.И. Сводные тетради (в 4 частях) // электронный ресурс [www.crea.ru / cvetaeva](http://www.crea.ru/cvetaeva).
- 69.Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. / М.И. Цветаева; [вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина]. – М.: Эллис – Лак, 1994.
- 70.Цветкова Н.В. Эксцентричный русский гений (Поэзия Марины Цветаевой в зеркале перевода) / Н.В. Цветкова. - М.; Н. Новгород: Вектор ТИС, 2003.
- 71.Чернейко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени / Л.О. Чернейко. - М., 1997.
- 72.Чурилина Л. Н. Актуальные проблемы современной лингвистики / Л.Н. Чурилина. - М., 2006.

73.Шалагинов Б. «Поэтический цикл Марины Цветаевой «Хвала Афродите» (опыт структурального анализа) / Б. Шалагинов.- Біблія і культура, №11, 2009.