

**ОГНЕВА Елена Анатольевна**

**ДАНИЛЕНКО Илья Александрович**

**ДУАЛЬНОСТЬ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНЦЕПТА  
КАК ТЕКСТОВЫЙ ИНФОРМАТИВНЫЙ КОД**

УДК  
ББК  
О-38

**Рецензенты:**

**Л.В. Бабина** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры зарубежной филологии и прикладной лингвистики Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина.

**И.Г. Жирова** – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой перевода и когнитивной лингвистики Московского государственного областного университета.

**О-38**

**Огнева Е.А. Даниленко И.А.** Дуальность художественного концепта как текстовый информативный код. – Москва: Эдитус, 2021. – 206 с.

В монографии обсуждаются актуальные проблемы когнитивного моделирования концептосферы художественного текста как совокупности одноядерных и двуядерных художественных концептов. Моделируется номинативное поле дуального художественного концепта как двуядерного текстового конструкта, имеющего контекстуально обусловленную диаду ядер и сопряженных номинативных полей. Выявляется роль дуальности художественного концепта в формировании текстового информативного кода. Определяется частотность и компонентный состав номинантов дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, репрезентированного в романе Ф.С. Фитцджеральда «Великий Гэтсби». Обосновывается роль синергии метода когнитивно-герменевтического анализа концептосферы художественного текста и когнитивно-герменевтического метода моделирования и интерпретации архитектоники номинативного поля дуального художественного концепта в рассмотрении текстового информативного кода.

Адресуется филологам и широкому кругу исследователей.

ISBN

© Огнева Е.А.

© Даниленко И.А.

2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	6
ГЛАВА I. Концептуализация мира в модели	
художественного текста.....	9
1.1. Когнитивная текстовая модель мира.....	9
1.1.1. Когнитивный ракурс теории текста.....	9
1.1.2. Текстовый мир – производный формат	
авторской картины мира.....	20
1.2. Концепт как формат знания.....	27
1.2.1. Природа концепта.....	27
1.2.2. Моделирование концепта.....	33
1.2.3. Типология концептов.....	36
1.3. Концептосфера художественного текста как	
модель знания.....	39
1.3.1. Формат текстовой концептосферы.....	39
1.3.2. Художественный концепт в концептосфере	
текста.....	44
1.3.3. Типология художественных концептов.....	49
1.4. Текстовый информативный код.....	52
1.4.1. Дуальный художественный концепт как	
формат знания.....	52
1.4.2. Типология репрезентантов дуального	
художественного концепта.....	58
1.4.3. Маркеры невербального кода как номинанты	
дуального художественного концепта.....	60
1.4.4. Хронемы как номинанты дуального	
художественного концепта.....	69
1.4.5. Пейзажные единицы как номинанты	
дуального художественного концепта.....	78
Выводы по первой главе.....	83
ГЛАВА II. Маркеры невербального кода в модели	
дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ-	
ОДИНОЧЕСТВО.....	86

2.1. Синергия любви и одиночества как основная идея романа Ф.С. Фитцджеральда.....	86
2.2. Частотность маркеров невербального кода как номинантов дуального художественного концепта....	88
2.2.1. Сенсемы как высокочастотные маркеры невербального кода.....	88
2.2.2. Проксемы как высокочастотные маркеры невербального кода.....	90
2.2.3. Кинемы как низкочастотные маркеры невербального кода.....	93
2.2.4. Такемы как низкочастотные маркеры невербального кода.....	95
2.3. Двухкомпонентные маркеры невербального кода в дуальном художественном концептае.....	95
2.4. Трёхкомпонентные маркеры невербального кода в дуальном художественном концепте.....	101
2.5. Синергия маркеры невербального кода в модели дуального художественного концепта.....	102
2.6. Сопряжение номинативных полей в модели дуального художественного концепта.....	105
2.6.1. Маркеры невербального кода в номинативном поле ядра «любовь».....	105
2.6.2. Маркеры невербального кода в номинативном поле ядра «одиночество».....	114
2.6.3. Маркеры невербального кода, сопрягающие ядра дуального художественного концепта.....	116
Выводы по второй главе.....	119
ГЛАВА III. Хронемы и пейзажные единицы в модели дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ-ОДИНОЧЕСТВО.....	123
3.1. Темпоральность в дуальном художественном концепте ЛЮБОВЬ-ОДИНОЧЕСТВО.....	
3.1.1. Периодизация романа «The Great Gatsby»	123

3.1.2. Типологизация хронем в романе Ф. С. Фитцджеральда «The Great Gatsby».....	132
3.2. Пейзажи в модели дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ-ОДИНОЧЕСТВО.....	162
3.2.1. Роль пейзажа в повествовательном контуре романа.....	162
3.2.2. Пейзажные единицы в модели дуального художественного концепта.....	164
3.3. Сопряжение темпоральных и пейзажных единиц в модели дуального художественного концепта.....	175
Выводы по третьей главе.....	178
Заключение.....	181
Библиографический список.....	188

## ВВЕДЕНИЕ

### *Ab exterioribus ad interiora* / От внешнего к внутреннему /

В современной теории текста актуализирован комплексный теоретико-методологический базис, позволяющий проводить различные исследования такого формата знания как текст, в частности художественный текст. Одним из типов интерпретации текста предстает когнитивное моделирование как способ проникновения от внешнего к внутреннему порядку построения концептосферы текста, моделируемой в качестве ядро-периферийного конструкта, состоящего из художественных концептов.

Интерпретация художественных концептов посредством сочетания подходов таксономического и графического когнитивного моделирования способствовала выявлению ранее неизвестного в лингвокогнитивистике типа художественного концепта – дуального художественного концепта.

В монографии изложены результаты комплексной интерпретации номинативного поля дуального художественного концепта с учетом того, что дуальность концепта представляет собой текстовый информативный код. Термин «дуальный художественный концепт», введенный в научный тезаурус, позволяет рассмотреть ранее неисследованные аспекты архитектоники концептосферы художественного текста.

Дуальный художественный концепт определяется как двудерный текстовый концепт, имеющий контекстуально обусловленную диаду ядер и сопряженных номинативных полей. Дуальный художественный

концепт существует в рамках отдельно взятой концептосферы художественного текста, реже, нескольких сюжетно-синергичных концептосфер художественных текстов как проекций мировидения писателя. Это делает данный тип концепта уникальным явлением, исследуемым посредством авторского подхода, получившего название «когнитивно-герменевтический метод моделирования и интерпретации архитектоники номинативного поля дуального художественного концепта». Указанный метод представляет собой совокупность следующих исследовательских этапов:

(1) рассмотрение художественного текста как формата реализации художественных концептов, формирующих концептосферу, и выявление перечня художественных концептов текста;

(2) классификация выявленных художественных концептов по признаку одноядерности/двухядерности;

(3) идентификация среди выявленных двухядерных художественных концептов текста дуальных художественных концептов;

(4) проведение таксономического моделирования архитектоники номинативного поля одного или нескольких дуальных художественных концептов;

(5) определение частотности номинантов в номинативном поле дуального художественного концепта;

(6) описание структуры номинантов в номинативном поле дуального художественного концепта;

(7) построение когнитивно-герменевтической модели архитектоники исследуемого дуального художественного концепта.

Когнитивно-герменевтический метод моделирования и интерпретации архитектоники номинативного поля дуального художественного концепта (И.А. Даниленко) в

сочетании с ранее разработанным методом когнитивно-герменевтического анализа концептосферы художественного текста (Е.А. Огнева) спроецированы в монографии на процесс исследования архитектоники концептосферы романа Ф. С. Фитцджеральда «The Great Gatsby».

Синергия двух методов способствовала представлению в виде модели результатов комплексной интерпретации архитектоники номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, репрезентированного в тексте романа Ф. С. Фитцджеральда «The Great Gatsby».

Построение двуядерной таксономической модели в сочетании с графическим моделированием отдельных сегментов номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО осуществлено на основе установления частотности номинантов поля, среди которых превалируют маркеры невербального кода коммуникации и пейзажные единицы.

Материал монографии представляет собой авторский вклад в пополнение теоретико-методологической базы когнитивной лингвистики, в частности, теории когнитивного моделирования художественного текста.

Авторы выражают глубокую признательность за ценные советы рецензентам доктору филологических наук, профессору Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина **Бабиной Людмиле Владимировне** и доктору филологических наук Московского государственного областного университета **Жировой Ирине Григорьевне**.



# ГЛАВА I. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ МИРА В МОДЕЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

## 1.1. Когнитивная текстовая модель мира

### 1.1.1. Когнитивный ракурс теории текста

Когнитивная лингвистика как значимое комплексное направление в языкознании, включающее в себя различные концепции, претерпевает эволюционные изменения, которые в настоящее время коснулись когнитивной интерпретации текста, поскольку «для более глубокого проникновения в суть литературного произведения необходимо учитывать разнообразные факторы, участвующие в его построении – функционально-прагматические, культурные, когнитивные» [Александрова 2015: 316].

Теория текста за период своего развития ответила на значительное количество вопросов, тем не менее, по-прежнему существуют «белые пятна», попадающие в поле научного интереса.

Вопрос изучения текста затрагивает такие области лингвистической науки как поэтика, семиотика, литературоведение и формирует отдельную отрасль лингвистики под названием «лингвистическая теория текста». По мнению И. Р. Гальперина, «лингвистика текста находится лишь на пути признания ее в качестве раздела общего языкознания, и совершенно естественно, что многие категории текста еще не получили достаточно ясного освещения» [Гальперин 2008: 23].

В зависимости от точки зрения на то, что собой представляет текст, от цели исследования, даются различные определения тексту. Так, по мнению Н. Ф. Алефиренко, текст представляет собой «целостное коммуникативное

образование, компоненты которого объединены в единую иерархически организованную семантическую структуру коммуникативной интенцией его автора» [Алефиренко 2005: 303].

Интенция автора предопределяет когнитивную составляющую текстовой архитектоники, ориентированную на адресата, поэтому Е.С. Кубрякова подчеркивает необходимость понимания текста как «информационно самодостаточного речевого сообщения с ясно оформленным целеполаганием и ориентированного по своему замыслу на своего адресата» [Кубрякова 2001: 73]. Значимость ориентации текста на читателя, т.е. значимость коммуникативной интенции прослеживается и при рассмотрении текста, как объекта исследования, представляющего собой «комплексное, целостное когнитивно-дискурсивное образование линейного характера, все компоненты которого в совокупности репрезентируют коммуникативную интенцию писателя» [Огнева 2019: 8].

Текст может рассматриваться как «целостная единица, состоящая из коммуникативно-функциональных элементов, организованных в систему для осуществления коммуникативного намерения автора текста соответственно речевой ситуации» [Валгина 2003: 13]. Следовательно текст – это и «цель, и результат действия языка, высшая единица, форма речи» [Солганик 2005: 8].

Но наиболее полным в теории текста признано определение, данное И. Р. Гальпериным, который указывал, что «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа; произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых языковых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами

лексической, грамматической, стилистической связи, имеющих определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин 2008: 14].

Текст, будучи объектом исследования лингвистической науки, является многоаспектной единицей, имеющей «фрактальную структуру» [Морозкина, Сафина 2015].

Из приведённых определений следует, что текст является неким объектом, подлежащим членению. Так, например, единицы более низких уровней, такие как предложение или слова подвергаются более мелкому членению, так и сам художественный текст может быть разделён на более мелкие части. Обычно такие части представляют собой главы или какие-либо другие завершённые по смыслу отрывки целого художественного текста.

Подобное членение всегда находит опору в смысловом содержании всего художественного текста. Так, например, роман американского писателя Ф. С. Фитцджеральда «Tender is the night» / «Ночь нежна» поделен на «три книги» [подробнее: Dai 2015], которые, в свою очередь, подразделяются на главы. Каждая из трёх книг является законченным по смыслу периодом, однако, не раскрывающим полного сюжета, поскольку, как пишет в своём исследовании О. Г. Дубровская, именно «контекст формирует область для понимания, для работы со смыслом» [Дубровская 2011: 17], для определения уровня «сентиментальности» [Messenger 2015].

Для раскрытия полной идеи части произведения должны быть связаны друг с другом. Эта связь осуществляется при помощи различных языковых средств. Такая связь может быть очевидной, как, например, в вышеуказанном романе «Tender is the night» первая и вторая главы разделены в середине диалога; а первая мировая война играет

«определённую роль в сюжете» [Rennie 2016]. Эта связь может быть и дистантной, как в романе Ф. С. Фитцджеральда «The Great Gatsby» / «Великий Гэтсби», когда первая глава заканчивается описанием первой встречи главных героев, а вторая начинается с описания местности. Но читатель понимает, что речь идёт о местах, где поселился главный герой, о чём упоминалось в самом начале романа, герой, в образе которого часть исследователей видит, прежде всего, «индивидуализм» [Jensen 2016 [http](#)].

Согласно И. Р. Гальперину такая связь в тексте рассматривается как категория текста, называемая «когезией (от лат. *cohaesus* — связанный, сцепленный)» [Гальперин 2008: 87]. Когезия текста неразрывно связана с его континуумом. В общем понимании континуум это некое продолжение, движение, последовательность. Среди всех типов текста, именно в художественном тексте континуум приобретает особое значение. Обращаясь с континуумом по своему усмотрению, автор использует его дополнительное средство общения с читателем, замедляя или ускоряя время, он может поворачивать его вспять или пропускать большие его отрезки. По мнению В. М. Толмачева, «та версия событий, которая «даётся» после, совсем не обязательно должна совпадать с тем, что произошло в действительности» [Толмачев 2018: [http](#)].

Лексические единицы, описывающие время, такие как час, минута, год, имеют в рамках художественного текста лишь формальное значение, поскольку «категория континуума и категория когезии, а также членение текста взаимобусловлены и дополняют друг друга» [Гальперин 2008: 87].

Помимо описанных выше категорий, в современной лингвистической науке выделяют такие категории художественного текста как проспекция и ретроспекция. Сами по

себе эти явления нарушают строгий «ход времени» [Berman 1996], его линейность, то возвращая читателя назад, то предлагая ему заглянуть вперёд, как, например, в романе «Tender is the Night» Ф.С. Фитцджеральда [Обруч 2016: 57-59]. При использовании ретроспекции, автор сознательно привлекает внимание читателя к событиям в прошлом, поскольку такие события более полно раскрывают картину происходящего или даже помогают представить читателю, что произойдёт в будущем.

Ретроспекция, согласно интерпретации И. Р. Гальперина, может проявляться двумя способами: либо информация уже была изложена в тексте выше, либо стройное повествование прерывается с целью описать ранее произошедшие события. Так, в романе «The Great Gatsby» довольно яркий пример ретроспекции наблюдается в диалоге главных героев, когда Гэтсби рассказывает о своей службе в армии, заканчивая свой рассказ демонстрацией медали, полученной за службу.

В романе «Tender is the Night» ретроспекция носит более открытый и обширный характер. В первой главе книги Ф. С. Фитцджеральд знакомит нас с четой Дайвер, рассказывая, как они живут, что у них есть двое детей и что они счастливы вместе. Однако во второй главе нас возвращают на несколько лет назад, рассказывая историю знакомства супругов, а в третьей главе помещают события, происходящие через пару лет после событий, описанных в первой книге. Это примеры так называемой авторской объективной ретроспекции.

Следует отметить, что любой текст обладает и субъективной – читательской ретроспекцией. Это явление основано на умении человека держать в голове уже прочитанное и время от времени, по ходу повествования, мысленно

возвращаться к уже прочитанному в виду того, что это является важным для происходящего «сейчас».

Подобно ретроспекции проспекция имеет те же функции, однако, может быть, выражена не так ярко. Как правило, проспекцию предваряют такие фразы как: он и не знал, как станет известно позже, нам станет известно об этом ниже и т. д. Предисловие или эпиграф тоже являются своего рода проспекцией.

Так, текст романа «The Great Gatsby» начинается словами: “Whenever you feel like criticizing any one,” ... “just remember that all the people in this world haven’t had the advantages that you’ve had.” [Fitzgerald 1925] – как только тебе захочется кого-то покритиковать ... просто вспомни, что не у всех были те же возможности, что и у тебя (здесь и далее перевод авторский И.Д.).

В данном контексте проспекция носит скорее имплицитный характер, не имея языковых единиц, указывающих на будущее, однако внимательный читатель сразу постарается представить, что же должно произойти, чтобы ему захотелось осудить или раскритиковать другого человека.

Модальность как категория присуща каждому художественному тексту. В. В. Виноградов считает модальность именно конструктивным признаком предложения, а, следовательно, присущим каждому предложению без исключения, поскольку «каждое предложение включает в себя как существенный конструктивный признак модальности значение, т.е. содержит в себе указание на отношение к действительности» [Виноградов 1975: 56]. Данная мысль в последствие была развита в трудах И. Р. Гальперина, где сказано о том, что «модальность оказывается категорией, присущей языку в действии, т.е. в речи, и поэтому является самой сущностью коммуникативного процесса» [Гальперин 2008: 113].

Отношение автора к своему высказыванию устному или письменному проявляется в подборе лексических, грамматических, синтаксических или фразеологических средств, в выборе стилистического оформления и композиционного построения, например, в романе «The Great Gatsby» значимы «особенности сюжета и композиции» [Усманова 2003: <http>]. В устном высказывании, как известно, имеет значение и интонационная оформленность высказывания.

Очевидно, что модальность художественного текста проявляется уже в самом выборе темы для произведения, в названии. Читатель сразу понимает неоднозначное отношение автора к своему герою в названии «The Great Gatsby».

Рассматривая категории художественного текста, которые выделены в современной лингвистике, нельзя не упомянуть и о таких категориях как интеграция и завершённость текста. Целесообразно рассматривать эти две категории вместе.

Интеграция сродни когезии текста, но в отличие от когезии, интеграция связывает подразделы текста не при помощи лексических, грамматических или синтаксических средств, а посредством психологической связи.

Интеграция всех элементов текста неумолимо ведёт к его завершённости. Завершённость текста присуща только целому тексту, а не отдельным его частям, что, собственно, и отличает текст.

Однако вопрос о завершённости или незавершённости текста рассматривается иначе рядом учёных, такими как: А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова, (2005), В. Руднев (2007) и др. По их мнению, текст имеет довольно размытые границы и остаётся открытым. Согласно такой точке зрения, всегда существует множество

вариантов прочтения текста разными читателями, в силу чего текст не завершён и оставляет большую свободу реципиенту.

Однако, Р. И. Гальперин твёрдо уверен, что существование множества вариантов прочтения текста «происходит лишь из-за недогадливости читающего» [Гальперин 2008]. Кроме того, если автором и дана некая недосказанность или незавершённость, то сделано это было намеренно, ибо касательно выбранной темы, автором было всё раскрыто до конца.

Обратимся за примерами к вышеуказанным романам Ф. С. Фитцджеральда. Если в романе «Tender is the Night» автором после описания всех значимых событий даётся краткое описание жизни главного героя, как бы подводящее итог и дающее ответ на самый часто задаваемый вопрос: «а что же дальше?», то в романе «The Great Gatsby» описываемые события заканчиваются смертью Гэтсби и описанием нескольких дней после этого события, т.е. писателем раскрыта тема мотива «бесплодной земли», посредством характеристики «особенности его трактовки в аспектах взаимодействия с национальными американскими идеями» [Нефёдова 2017: 43].

Конечно, кого-то из читателей может взволновать вопрос о том, что же произошло с Дейзи, возлюбленной Гэтсби, с его другом Ником [Густинович 2017: [http](#)]. Однако следует вспомнить, название романа «Великий Гэтсби» и станет очевидным, что всё, что было необходимо сказать о Гэтсби, всё было сказано, повествование завершено. Лишь в одном случае можно с уверенностью утверждать, что текст незакончен – когда произведение не было завершено автором как, например, роман Ф. С. Фитцджеральда «The Last Tycoon», где присутствуют все категории, характерные для художественного текста, но



при этом этот роман не имеет конца, а значит в нем не реализована категория завершённости.

Совершенно закономерен вопрос о возможности рассмотрения данного романа в качестве литературного произведения, ибо незаконченные скульптуры или картины не выставляются в музеях. Этот вопрос дискуссионен, однако, данное произведение, издаётся, любимо читателями и даже экранизировано. Оно, своего рода, прошло «проверку временем» и тоже стало классическим произведением литературы, при этом незаконченным. Среди текстовых категорий выделена и категория автосемантии, которая выражает зависимость и относительную независимость отрезков художественного текста.

Наряду с уже перечисленными категориями художественного текста, учёные выделяют ряд дополнительных категорий. М. М. Бахтин впервые вводит понятие «хронотоп» [Бахтин 1975]. Вслед за ним З. Я. Тураева также определяет хронотоп как «некое единство времени и пространства» [Тураева 1986]. О. П. Воробьева считает важным учитывать адресата текста, отсюда вытекает и предложенная ею «категория текстовой адресованности» [Воробьева 1993: 30]. О. Е. Филимонова выделяет категорию «эмотивности в тексте» [Филимонова 2001].

Любой текст, в той или иной мере, находится во взаимосвязи с другими текстами. Он переплетается с одним или несколькими текстами, имея их части внутри себя. Такую категорию принято считать категорией интертекстуальности. Безусловно, эта категория в большей степени характерна для научных или публицистических текстов, где много ссылок или цитат. В таких случаях интертекстуальность чётко маркируется всевозможными средствами языка, чтобы сохранить первоначальный вид и первоисточник.

Однако, художественный текст также может иметь в себе вкрапления других текстов, но такие элементы, зачастую, не являются значимыми до тех пор, пока автор не сделает их сюжетообразующими, построив на них часть или даже целый сюжет.

Каждый художественный текст обладает всеми перечисленными категориями. Встречаются художественные произведения, где какая-либо из категорий преобладает над остальными. Как правило, это делается автором намеренно для достижения задуманного эффекта, как в произведении М. Эмиса «Time's arrow» / «Стрела времени» [Amis 2011], где абсолютно все события разворачиваются в обратном порядке, тем самым писатель сделал акцент на нарушении континуума, вследствие чего «стрела времени» меняет местами понятия проспекции и ретроспекции. В другом произведении «History of the World in 10 1/2 Chapters» / «История мира в десяти с половиной главах» Д. Барнса на первый взгляд отсутствует когезия между главами. В произведениях Ф. С. Фитцджеральда сдвиг в сторону какой-либо одной из категорий не наблюдается, то есть реализованы все категории, присущие художественному тексту,

Определение степени реализации категорий текста значимо при рассмотрении его когнитивной модели, с учетом того факта, что «структура когнитивной модели, отображаемой в тексте, организована по принципу «ядро-периферия» [Мамиева 2015: <http>].

В.А. Штоф подчеркивал, что «под моделью понимается такая мысленно представляемая или материально реализованная система, которая, отображая или воспроизводя объект исследования, способна замещать его так, что её изучение даёт нам новую информацию об этом объекте» [Штоф 1966: 19]. Позже Р.Г. Пиотровский обращал

внимание на тот факт, что модели могут служить средством изучения или описания внутреннего строения оригинала (структурные модели), его поведения (функциональные модели) и развития (динамические модели) [Плютовский 1998: 86-96].

В.И. Карасик уточняет, что модель «как исследовательский конструкт реальности представляет собой рабочий инструмент для изучения сущности рассматриваемого явления в его системных и функциональных связях с явлениями более общего порядка» [Карасик 2013: 6]. В свете этого свойство моделируемости действительности рассматривается как «определяющее когнитивно-логические принципы действия знаковых моделей» [Салмина 2002: 116].

Построение когнитивной текстовой модели зиждется на таком явлении как когниция. Под когницией понимаются не знания, а процесс получения и использования «предзнаний». По мнению В.З. Демьянкова, «когниция дает процедурный ключ к пониманию и целого текста, и его частей» (Демьянков 2005: 6). Именно когниция обуславливает понимание / непонимание текста читателем на основе выявления им особенностей «текстовых когнитивных координат» [Ogneva et al. 2014 [http](#)].

Когнитивное моделирование зиждется и на рассмотрении художественного текста как усложненной формы коммуникации, в которой, «когнитивный анализ помогает проследить возможные аспекты взаимодействия когнитивных систем автора и читателя и определить характер этого взаимодействия» [Сергеева, Хисамова, Шаймиев 2014: 5].

Как известно, одним из аспектов процесса когнитивного моделирования текста и отдельных его частей является интерпретация как когнитивный процесс установле-

ния смысла текста. В свете этого значим когнитивно-герменевтический подход к изучению архитектоники текста, поскольку «герменевтическое видение текста традиционно противопоставляется его структурно-семиотическим интерпретациям, сосредоточенным на внешних проявлениях глубинных структур и описывающим их независимо от содержания» [Щирова 2014: 165].

Когнитивная модель текста неразрывно связана с текстовыми мирами, которые формируются на её основе.

### **1.1.2. Текстовый мир – производный формат авторской картины мира**

Новым значительным этапом в развитии теории текста стала теория текстовых миров, основоположником которой выступил голландский учёный Пол Верт. Он даёт следующее определение текстовому миру: «концептуальный сценарий, содержащий достаточную информацию для понимания высказываний, с которыми они соотносятся» [Werth 1999: 7].

В отечественном языкознании С.Л. Кушнерук обосновала тот факт, что «текстовый мир представляет собой концептуальное пространство, которое создают отправитель и получатель, взаимодействуя с текстом» [Кушнерук 2011: 45]. Текстовый мир – понятие новое для лингвистической науки, поэтому ещё не в полной мере сформирована его терминологическая база.

Однозначен факт, что в создании текстового мира участвует писатель и читатель. Первый в роли отправителя, второй – получателя, а текст выступает в роли посредника. Примечательно, что «получатель распадается на две инстанции, которые, даже если они материально или экстенционально совпадают следует различать с точки

зрения функциональной или интенциональной, – адресата и реципиента <...>, адресат – это предполагаемый или желаемый отправителем получатель, т.е. тот, кому отправитель направил своё сообщение, кого он имел в виду, а реципиент – фактический получатель, о котором отправитель может не знать» [Шмид 2003: 24].

Очевидно, что текст интерпретируется каждым новым читателем или реципиентом по-разному, то есть образуется множество текстовых миров, модели которых имеют общее информативное ядро, то есть сам текст, который является «динамической средой, обладающей смысловой многомерностью, обусловленной своеобразием, выразительностью, образностью, эмоциональностью и экспрессивностью» [Гершанова 2015: 275]. При этом в зависимости от субъектов общения один и тот же текст может быть воспринят по-разному. Это объясняет тот факт, что одно и то же художественное произведение может быть различно воспринято в разных общественных группах или даже разными людьми.

В свете этого значим тот факт, что «значение и понимание не являются predeterminedными или фиксированными, они постоянно развиваются на основе непосредственной договоренности участников дискурсивного мира» [Gavins 2007: 20], вследствие корреляции «текста и дискурса» [Beaugrande 1997].

П. Верт рассматривает текстовый мир в паре с дискурсивным миром, который он ставит, в иерархии, на уровень выше, собственно текстовый мир – это «внутренний уровень» [Werth 1999].

При создания текстового мира в процессе косвенной коммуникации отправителя и получателя объединяет единство времени и пространства. В ряде случаев писатель и читатель / реципиент не объединены ни временем, ни

пространством. Такой текстовый мир П. Гавинс определил, как «расщеплённый» [Gavins 2007: 26].

В литературе, являющейся, без всякого сомнения, видом искусства, реализовано явление расщеплённости текстового мира, поскольку, следуя логике П. Гавинса, писатель и читатель не объединены пространством и временем.

Явление «расщеплённости» текстового мира наблюдается не только в литературе, но и в других культурно-маркированных форматах знания. Под форматом знания, вслед за Н. Н. Болдыревым, понимается «форма или способ представления знаний на мыслительном или языковом уровне» [Болдырев 2006: 5].

Если обратиться к миру искусства, то в нём, например, кино представляет собой «яркий пример расщеплённого текстового мира, где актёры и зрители не объединены ни временем, ни местом относительно друг друга» [Быкова 2017], тогда как в театре, всё выстроено таким образом, что актёры (рассказчики) и зрители (слушающие) находятся в одном месте и в одно и то же время [Панасенко 2002], то есть создается нерасщепленный текстовый мир.

Примечательно, что при письменной коммуникации, из-за отсутствия контакта между коммуникантами именно текстовый мир выходит на первый план. И, наконец, на третьем уровне, исходя из самого текстового мира, находится, по мнению П. Верта, подмир (subworld).

С. А. Кушнерук в своих исследованиях подвергает критике подбор П. Вертом самого термина и предлагает называть такой «мир» как «производный», считая такое наименование «наиболее приемлемым для русскоязычного исследователя» [Кушнерук 2011: 47].

Следовательно, концепция текстовых миров являет собой триединство дискурса, текстового мира и производного текстового мира. Перечисленные компоненты находятся в иерархических отношениях друг с другом: каждый следующий вытекает из предыдущего.

Производный мир представляет собой формат авторской картины мира, отраженной в тексте художественного произведения, поскольку в качестве модели реального мира «художественный текст порождается воображением автора и уникален по природе. Он выступает единственным в своём роде средством авторской объективации авторской картины мира как концептуальной системы» [Щирова 2013: 43].

Очевидно, что «художественный текст рождается в результате речемыслительной деятельности, в которой вербализуется авторская концептуальная картина мира, при этом особенности языковой личности прямо пропорциональны особенностям её картины мира» [Попова, Шубина 2010: 11], которая в повествовательном тексте предстаёт в виде совокупности когнитивных артефактов. В свете этого Л. В. Татару подчеркивает тот факт, что «повествовательные тексты рассматриваются и самими наратологами как когнитивные артефакты» [Татару 2008: 24].

Впервые понятие «картина мира» было введено в научный оборот учёными-физиками, рассматривавшими это явление как «совокупность внутренних образов внешних предметов, из которых логическим путем можно получать сведения относительно поведения этих предметов» [Серебрянников и др. 1988: 12].

Очевидно, что такое определение было продиктовано именно целями науки физики, однако уже здесь прослеживаются общие с лингвистикой черты. М. Планк расширил теорию «картины мира», разделив картину мира на:

практическую и научную. Под первой он понимал представления человека об окружающем мире на основе его собственных переживаний (жизненного опыта). Под второй – модель реального мира в абсолютном смысле независимо от представлений о нём отдельных индивидов [Серебрянников и др. 1988: 13].

Философский взгляд на «картину мира» различает научную и наивную картины мира. Первая оперирует терминами и построена на практических и теоретических знаниях. Вторая же допускает различные трактовки вещей и не так категорична в своих определениях [Алефиренко 2011: 11-14].

Современное лингвистическое понятие «картина мира» берёт своё начало в работах В. фон Гумбольдта [1984] и в теории лингвистической относительности Сепира – Уорфа [2001]. В. Б. Касевич даёт следующее определение: «картина мира» есть реальные представления человека о мире и о нём самом, свойственные для определённого культурно-исторического общества и определённого исторического этапа» [Касевич 1998: 15], реализуемые в виде корреляции «языка, сознания, культуры» [Jackendoff 1983, 2007].

Видный отечественный лингвист В.И. Карасик даёт следующее определение понятию «картина мира» - это «целостная совокупность образов действительности в коллективном сознании» [Карасик 2002: 102]. Его видение картины мира основывается на трудах предшественников. Так, Г. В. Колшанский в своей работе «Объективная картина мира в познании и языке» определяет картину мира как некое целостное представление обо всех предметах и явлениях, существующих в сложной сети мира понятий. Картина мира реализуется как отдельными представителями, так и обществом в целом и, по мнению Г. В.



Колшанского, «соотносится с совокупностью знаний человечества в определенный исторический период» [Колшанский 1990: 18], которые со временем предстают «когнитивными артефактами» [Nemeth, Cook; Oapos, Connor; Klock 2004: 726-735].

Н. Н. Гончарова подчеркивает тот факт, что понятие «языковая картина мира» в лингвистике достаточно проработано» [Гончарова 2012: 396], поскольку «языковая картина мира» – это вся совокупность знаний об окружающем мире, отражённых и передаваемых при помощи языка. По мнению Н. Н. Гончаровой, «языковая картина мира – это ментально-лингвальное образование, её элементами являются концепты, т.е. означенные информеммы» [Гончарова 2012: 398].

В данной монографии языковая картина мира трактуется как исследовательский конструкт, позволяющий интерпретировать представления человека об окружающем его объективном мире. Но «языковая картина мира» не является неизменной, она, как и сам язык, постоянно изменяется, приобретая и теряя понятия, вместе с тем, как предметы и явления, приходят или уходят из окружения носителей языка.

В настоящее время в отечественной науке под «картиной мира» предлагается понимать «ментальное образование, существующее в нашем сознании, познать которое можно только через язык» [Юзефович, 2013: 365].

Выстраивая типологию различных картин мира, П. В. Чесноков предлагает различать «статическую и динамическую языковые картины мира» [Чесноков 1989]. Если первая закреплена в словарях и обусловлена строем языка, то вторая проявляется при непосредственном общении. Возникновение динамической языковой картины мира свя-

зано с ограниченностью словарного запаса языка и с неспособностью языка мгновенно реагировать на изменения в понятиях, однако в процессе общения подобные «лакуны» восполняются «на месте» из доступных языковых средств. Впоследствии такие понятия могут входить и в статическую языковую картину мира, при условии принятия этого понятия всеми носителями языка.

Реализация динамической языковой картины мира во многом зависит от языковой личности: от уровня владения языком и цели общения [см. подробнее: Чесноков 1989: 63-69, Горянина 2002].

Языковая картина мира «коррелирует с ценностной картиной мира» [Prokhorova et al. 2015: 863]. Также ряд учёных соотносят языковую картину мира с концептуальной картиной мира. Концептуальная картина мира богаче языковой картины, которая связана с вопросом о соотношении языка и мышления, языка и действительности, инвариантного и идиоматического в процессе отображения действительности как сложном процессе интерпретации мира человеком.

Таким образом, понятие «картина мира» в лингвистической науке уже получило достаточно серьёзное развитие. Все учёные сходятся во мнении, что «картина мира» - это все представления об окружающем человека мире, вербализованные в языке при помощи всех его средств. Однако, стоит отметить, что картина постоянно подвержена изменениям, как и язык, по мере того как появляются и уходят из употребления различные предметы и явления.

Языковая и концептуальная картины мира связаны между собой и находятся в иерархических отношениях: языковая картина мира включена в концептуальную картину мира. Отсюда, проблема изучения языковой картины мира тесно связана с изучением концептуальной картины

мира, которая отображает специфику человека и его бытия, его отношения с окружающим миром и условиями его существования.

Концептуальная картина мира представляет собой всю совокупность концептов.

## **1.2. Концепт как формат знания**

### **1.2.1. Природа концепта**

Одним из самых распространённых понятий среди гуманитарных наук является понятие «концепт». Его можно встретить в таких сферах знания как логика, психология, лингвистика, культурология и философия [подробнее: Воробьев 1997]. Такое широкое применение, по мнению С. Х. Ляпина, объясняется тем, что человек «мыслит, действует в мире концептов» [Ляпин 1997: 11].

Примечательно, что концепт не является частью физического мира, это мыслительная категория, как «дискретная многофакторная ментальная единица со схоластической (вероятностной) структурой» [Никитин 2004: 53]. Такая «нереальность» и отсутствие конкретики даёт большой простор для различных трактовок и позволяет вскрыть «потенциал когнитивных методик» [Прохорова 2005].

Впервые в отечественной науке понятие «концепт» было дано С. А. Аскольдовым-Алексеевым. Он определял концепт как «мыслительное образование, замещающее в процессе мысли неопределённое множество предметов, действий, мыслительных функций одного и того же рода» [Аскольдов-Алексеев 1928: 28].

Е. С. Кубрякова, десятилетия спустя, рассматривала концепт как «многомерный мыслительный конструктор, от-

ражающий процесс познания мира, результаты человеческой деятельности, его опыт и знания о мире, хранящий информацию о нём» [Кубрякова 1996: 90-93].

Концепт интерпретируется с различных точек зрения, что обуславливает его неоднозначное понимание. Так, В. З. Демьянков указывает на то, что «концепт – это содержательная сторона словесного знака, за которой стоит понятие, 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 осмысляемое и соотносимое с другими понятиями, ближайшими с ним или, во многих случаях, ему противопоставляемыми» [Демьянков 2007: 606].

З. Д. Попова и И. А. Стернин акцентируют внимание на том, что «концепт – категория мыслительная, ненаблюдаемая, и это дает большой простор для ее толкования. Категория концепта фигурирует сегодня в исследованиях философов, логиков, психологов, культурологов, и она несет на себе следы всех этих внелингвистических интерпретаций» [Попова, Стернин 2006: 21].

Согласно мнению В. И. Карасика, концепт – это «национальный образ (идея, символ), осложнённый признаками индивидуального представления» [Карасик 2005: 16]. Его волгоградский коллега Н. А. Красавский подчеркивает, что «концепт – это то, посредством чего человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Красавский 2001: 37]. По мнению Н. Ф. Алефиренко, под концептом следует понимать «структурированное содержание акта познания» [Алефиренко 2006: 7]. Н.В. Александрович подчеркивает тот факт, что «концепт является объясняющей моделью, интерпретацией объекта действительности, им обозначаемого» [Александрович 2010: 21].

В результате тесного информативного сосуществования социума той или иной страны образуется «интерпретационное поле национального концепта» [Попова, Стернин 2001б].

В. Г. Кузнецов подчёркивает тот факт, что «социально значимые концепты (СЗК) обозначают явления, реалии, понятия, превалирующие в определенный период времени в сознании социума» [Кузнецов 2008: 38]. Эти концепты занимают значимый сегмент концептуальной картины мира, которая состоит из всего многообразия концептов, при этом не каждый концепт, как известно, имеет языковую реализацию. В случае отсутствия вербализации концепт существует в виде картинок, образов или наборов действий. Как правило, это незначительные или незначачие явления.

Например, один из сравнительно новых концептов, концепт **МОБИЛЬНЫЙ ТЕЛЕФОН**. Явление мобильного телефона достаточно новое по историческим меркам, само устройство постоянно претерпевает значительные изменения и приобретает дополнительные функции. Соответственно и концепт **МОБИЛЬНЫЙ ТЕЛЕФОН** постоянно расширяется, добавляя всё новые субконцепты. Такие как субконцепт **РАЗГОВОР ПО МОБИЛЬНОМУ ТЕЛЕФОНУ**, субконцепт **ФОТО** и так далее. При этом, у мобильного телефона есть функция подсветки экрана при его использовании. Никто не обращает на неё особого внимания, нет даже такого критерия для оценивания изделия среди потребителей, но, как только эта функция не сработает, не произойдёт привычная последовательность событий, пользователь обратит на неё внимания и начнёт подискивать подходящие слова для вербализации знакомого, но не имевшего языковой реализации явления: не

светится экран, не «горит» телефон, темно на экране, ничего не видно и так далее. При невозможности, например, сделать звонок, вариантов описания не так много, потому что такой концепт имеет вербальное выражение.

Как было указано выше, каждый человек или группа людей являются носителями динамической языковой картины мира как вербализованной проекции концепта. Наиболее ярко это заметно в мировосприятии детей. В силу малого жизненного опыта и ограниченного круга общения картина мира ребёнка весьма упрощена, поскольку, как известно, дети мало знают. Однако различия присутствуют и во вполне бытовых явлениях. Так, например, Мария Монтессори, наблюдая большое количество детей, описала историю, когда ребёнка с начала его жизни укладывали спать рано, до наступления темноты, и ребёнок признался, что никогда ещё не видел звёзд [Монтессори 2004.]. Остаётся только гадать как он их себе представлял и каким в его сознании был концепт НОЧЬ.

Но с возрастом ребенок всё это познает и на собственном опыте, и по мере общения со всё расширяющимся кругом знакомых. И в данном случае динамический концепт НОЧЬ придёт в соответствие с таким же концептом, присущим группе людей, в которой находится ребенок. Если говорить о группе взрослых людей, то концепты наиболее динамичны в сфере науки, новых открытий и, особенно, в области изобретений. Достаточно вспомнить, как изменялось представление людей об Интернете по мере его внедрения в жизнь и ускорения его работы. Тем не менее, ещё достаточно мест на Земле, где Интернета нет. Необходимо поместить человека из места, где Интернет – большая редкость в место, где Интернет – это повседневная обыденность, и концепт ИНТЕРНЕТ такого человека значительно расширится.

Явление столкновения двух концептуально различных картин мира ярко показано в художественном фильме «Белое солнце пустыни», в котором товарищ Сухов долго объясняет Гюльчатай, что теперь они свободны и у каждой женщины будет свой муж, а сама Гюльчатай теперь старшая по женскому общежитию. Она возвращается к остальным женщинам и радостно объявляет, что господин назначил её любимой женой.

Для правильного понимания и оперирования концептами, человек должен не только владеть ими с лексической точки зрения, но и понимать всю эмоциональную составляющую, окружающую конкретный концепт в конкретной культуре.

Отсюда вытекает, что концепт, например с культурологической точки зрения, обладает этимологией, очень сжатой историей, оценочным суждением и современными ассоциациями. Концепт ещё не получил однозначной трактовки. Чаще всего его рассматривают в качестве синонима термина «культурная категория». Так, Ю. С. Степанов пишет, что «в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры — исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т.д.» [Степанов 2004: 24].

Как утверждает Ю. С. Степанов, концепт имеет «слоистое» строение [Степанов 2004]. Слои, со временем, накладываются один на другой, изменяя концепт. Эти «слои» представляют собой «отпечатки» времени или различных эпох. Концепт, в рамках культурологии, изменяется с течением времени, вместе с изменяемой культурой.

В настоящее время в науке признано существование трех слоев концепта: 1) буквальный смысл или этимология

концепта; 2) «пассивный» или «исторический смысл концепта»; 3) новейший слой концепта [Степанов 2004].

В структуре концепта существуют сегменты: словообразовательный, формообразовательный, синтаксический ассоциативный, экстралингвистический. Последний «заключает знания экстралингвистического контекста о знаковых событиях в жизни автора» [Богатова 2006: 447]. Так, например, концепт ВЛАСТЬ, в буквальном смысле, означает некую силу в принятии решений, управление другими людьми. На этом слое концепт ВЛАСТЬ понимается одинаково во всех языковых культурах. На историческом слое, в разных культурах, присутствуют значительные различия. Обусловлено это историей развития института власти в той или иной стране. Наконец новейший слой концепта включает в себе наибольшие межкультурные различия, например, президентская власть или монархия.

Важно отметить, что межкультурная коммуникация способствует проникновению одной культуры в другую, что ведёт к расширению понимания различных явлений и обогащению концептосфер разных народов как совокупностей различных концептов. Так житель Саудовской Аравии или Брунея в принципе понимает, что такое демократия и президентская власть, но продолжает жить в государстве, где господствует, без каких бы то ни было условностей, теократическая монархия. Примеры можно было бы продолжить, но, говоря о природе концепта, необходимо акцентировать внимание и на тот факт, что концепты составляют семантическое пространство языка, по которому можно судить обо всех знаниях конкретного этноса.

Концепт постоянно развивается, обрывает новыми смыслами, уточняется. Став же частью большой системы, концепт подпадает под влияние других концептов и сам



видоизменяется, то есть очевидно, что объём и содержание концепта постоянно трансформируются.

Рассмотрение природы концепта невозможно без обращения к вопросу разграничения «концепта» и «значения». Так, Н.Н. Болдырев подчеркивает такой факт: «языковые средства своими значениями передают лишь часть концепта, что подтверждается существованием многочисленных синонимов, разных дефиниций, определений и описаний одного и того же концепта». Значение слова – это лишь попытка дать «общее представление о содержании выражаемого концепта, очертить границы представления его отдельных характеристик данным словом». Как известно, «значением слова становится лишь концепт, «схваченный знаком» [Болдырев 2001: 25-36].

В проводимом исследовании концепт рассматривается как особый формат знания в архитектонике глобальной модели концептуальной картины мира.

### **1.2.2. Моделирование концепта**

Процесс исследования структуры концепта как процесс проникновения от внешнего к внутреннему невозможен без моделирования этого конструкта, исходя из того, что «модель воспроизводит только необходимые свойства объекта исследования» [Дехнич 2014: 66].

Существуют различные подходы к моделированию архитектоники концепта. Так, например, З. Д. Попова и И. А. Стернин предложили представить структуру концепта в виде полевой модели с архисемой в ядре.

Предложенная ядерно-периферийная модель состоит из следующих компонентов: 1) ядро, 2) приядерная зона, 3) ближняя периферия, 4) дальняя периферия.

На периферии расположены дифференциальные семы [Попова, Стернин 2001а]. Т. А. Клименко подчеркивает тот факт, что: «ядерную часть концепта занимают слова с семами, совпадающими с именем концепта. Ближнюю и дальнюю периферию занимают слова, в значениях которых отражаются данные семы имплицитно, а также различные образные средства и «чувственный тон» [Клименко http].

Очевидно, что, структурируя языковое воплощение концепта, ядро воспринимается как имя концепта, а периферия, воспринимается как «совокупность коннотативных значений репрезентантов концепта» [Рафикова 1994, 1998].

Следовательно, что «проводимые исследования, основанные на применении когнитивного герменевтического анализа материала, раскрывают специфику краеугольных и других компонентов лингвокультурных знаний модели периферии ядра, создавая предпосылки для применения следующих интерпретативных алгоритмов» (Цит. по оригиналу: «The ongoing research based on the application of cognitive hermeneutic analysis of the material reveals the specifics of the cornerstones and other components of the linguistic cultural knowledge nuclear periphery model, creating preconditions for the application of the following interpretive algorithms») [Ogneva, Danilenko 2015: 1105].

Формальный объем концепта охватывает различные языковые единицы: средства номинации и всевозможные образные средства, наполненные более абстрактной в семантическом отношении лексикой, характеризующей путь «от слова – к образу» [Сидоренков 1989: 221-222].

При детальном рассмотрении структуры концепта можно обнаружить его многослойность, заключающуюся

в наличии качественно различных составляющих (измерений, уровней, компонентов, слоёв и т.д.). Все подходы к интерпретации структуры концепта схожи в одном – концепт репрезентируется семантическими структурами разных уровней сложности и абстрактности.

Концепт может быть графически смоделирован в виде полевой организации структуры, что представлено на рисунке 1.



Рисунок 1 – Модель номинативного поля концепта

В модели номинативного поля концепта отражены ядро концепта и его приядерная зона, ближняя периферия и дальняя периферия. В качестве примера полевой организации структуры концепта можно рассмотреть архитектонику универсального концепта ЛЮБОВЬ. Известно, что лексическая единица, наиболее полно и точно отражающая содержание концепта, номинирует его ядро.

В рассматриваемом концепте – это слово «любовь». Очевидно, что ближнюю периферию формируют лексические единицы, отражающие данное явление наиболее близко к лексеме ядра. В рассматриваемом случае это слова «возлюбленный», «любимый», «любящий» и т.д.

Дальняя периферия формируется лексическими единицами, отражающими суть явления в наименьшей степени, это слова «женатый», «счастливый», «не одинокий».

Следует отметить, что вследствие изменения языка с течением времени изменяется и номинативное поле концепта. Как правило, именно дальняя периферия подвержена подобным изменениям в первую очередь.

При диахронном изучении языка, рассматривая длительный период, можно обнаружить изменения и в ближней периферии концепта. При рассмотрении более масштабных временных периодов можно выявить изменения, затрагивающие ядро концепта. В данном случае привильнее говорить о замещении одного концепта другим.

Таким образом, таксономическое когнитивное моделирование концепта в сочетании с графическим когнитивным моделированием показывает, что в зависимости от специфики номинативного поля концепт может быть отнесен к тому или иному типу, что требует создания типологии концептов.

### **1.2.3. Типология концептов**

В настоящее время в когнитивной лингвистике существуют различные подходы к типологизации концептов, ряд из которых целесообразно изложить в хронологическом порядке по датам их опубликования. Как известно, первую классификацию концептов в отечественном языкознании предложил С.А. Аскольдов, подразделив концепты на два типа: познавательные (логические) и художественные, эстетически обусловленные [Аскольдов 1928, 1997].

В работе А. П. Бабушкина «Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка» в 1996 году была

представлена подробная классификация лексических концептов на такие типы как: концепт-схема, концепт-фрейм, концепт-инсайт, концепт-сценарий, логически-конструируемые концепты, фразеологические концепты [Бабушкин 1996].

В работе Н. А. Бесединой «Морфологически-передаваемые концепты», опубликованной в 2006 году, представлен такой тип концептов как «морфологически передаваемый» [Беседина 2006].

В работе Н. Н. Болдырева «Концептуальная основа языка», опубликованной в 2009 году, была предложена классификация концептов на: концептуально-простые и концептуально сложные [Болдырев 2009: 25-77].

В 2009 году в монографии «Когнитивное моделирование художественного текста» концепты были разграничены в соответствии со следующими факторами: а) по смысловому наполнению на базовые концепты и культурные концепты, б) по образу функционирования в речи на угасающие концепты, появляющиеся концепты и актуализированные концепты, в) по типу структуры представления знания на: фреймы, сценарии, сцены, скрипты и т.п.» [Огнева 2009].

В 2012 году З. Р. Аглеева предложила рассмотреть «синтаксические концепты как структурные элементы этноязыковой картины мира» [Аглеева 2012]

В 2011-2013 гг. М. В. Пименова выделила три группы концептов: парные, бинарные и эквивалентные концепты [Пименова 2011, 2012, 2013]. В соответствии с данной классификацией представленные концепты имеют два ядра, так как формально состоят из двух частей (сегментов), следовательно, такой тип концептов может быть рассмотрен в виде двуядерных конструкторов. Так, парный концепт – это концепт, «имеющий два ядра, находящихся в

синонимичных отношениях» [Пименова 2012: 93-99]. Это концепты ЕДА И ПИЩА, ПОЧВА И ЗЕМЛЯ.

Бинарный концепт – это концепт, «имеющий два ядра, находящиеся в антонимичности». Например, концепты ХОЛОД И ТЕПЛО, ДЕНЬ И НОЧЬ.

Эквивалентный концепт – это концепт, имеющий два ядра «структуры которых полностью или частично совпадают, особенно в мотивирующей или понятийной своих частях, а их репрезентанты выступают равнозначными при переводе» [Пименова 2011]. К эквивалентным концептам относятся: РОДИНА и HOMELAND, ЛЕКАРСТВО и REMEDY и т.д.

Изучение бицентрической природы концепта привело к выводу о существовании дуального концепта, «архитектоника которого представляет собой смысловую тематическую диаду, составные части которой актуальны, дополняя друг друга, и только в диаде формируют целостный концептуальный контекстуальный образ, тогда как, не будучи объединены контекстом, они входят в состав отдельных номинативных полей двух различных концептов» [Огнева 2015: 103].

В 2016 году в статье «Типология концептов и языковая интерпретация» Н. Н. Болдырев предложил функциональную типологию концептов, в соответствии с которой существует три основных типа концептов, а именно (а) репрезентирующие концепты, (б) семиотические концепты, в) интерпретирующие концепты [Болдырев 2016: 23-24].

В настоящее время в когнитивной лингвистике отсутствует обобщенная классификация концептов, поэтому ученые оперируют различными классификациями концептов в зависимости от целей проводимого исследования.

Совокупность различных типов концептов составляет концептосферу национального языка. В науке нет общепризнанной иерархии концептосфер. Для проводимого исследования релевантна следующая иерархия концептосфер от общего к частному: национальная концептосфера языка → индивидуально-авторская концептосфера → концептосфера художественного текста.

В сферу проводимого исследования входит архитекtonика концептосферы художественного текста.

### **1.3. Концептосфера художественного текста как модель знания**

#### **1.3.1. Формат текстовой концептосферы**

Вопрос исследования концептосферы текста в настоящее время это один из наиболее актуальных вопросов в когнитивной лингвистике. Проблема изучения концептосферы текста является обширным полем для исследований. Многие учёные-когнитологи предлагают новые подходы к изучению концептосферы. Теоретико-методологическая база вопроса постоянно пополняется.

Термин «концептосфера» появился в лингвистической науке в конце XX века. Ему предшествовали другие понятия, в различной степени дополнявшие друг друга и приближавшие учёных к определению понятия концептосферы. Среди них такие понятия как: «ноосфера», «смыслосфера», «логосфера», «модель мира», «картина мира», «образ мира» и т. д.

Первым, в хронологическом отношении, понятием было понятие «ноосфера». С его становлением связаны работы таких отечественных учёных как В. И. Вернадский

[2017], Ф. И. Гиренюк, Н. Н. Моисеев [1987], Н. Н. Моисеев [1987] и др. и зарубежных Э. Леруа [1996], П. Тейяр де Шарден [1987]. Эти учёные выделяли новую, в тот период времени, среду обитания человека, отличную от природной, но не существующую отдельно от неё.

В XXI веке И. В. Зыкова даёт следующее определение «ноосфере» – «объективно существующая нематериальная сфера – сфера разума (или мысли, интеллектуальной или духовной энергии)» [Зыкова 2015: 14]. Ученая определяет «смыслосферу» как «объективно и субъективно существующую нематериальную сферу бытия, состоящую из особых – смысловых – образований (или феноменов)», а «логосферу» как «особую материальную сферу бытия, образуемую из слов, словесно воплощенного ценностного знания или вербально выраженного опыта познания» [там же].

При всём многообразии понятий, все они имеют общие черты, а именно наличие некой именно человеческой среды обитания, отличной от природной. Что интересно, в такой среде человек является и субъектом, то есть самим творцом такой системы, и объектом, воздействуя, как ни странно, на самого себя.

Однако, во всех существующих понятиях отсутствует отсылка к изучению самой языковой системы. Именно направленность на языковую систему и отличает понятие «концептосфера» от смежных понятий.

Понятие «концептосфера» в отечественную лингвистику было введено Д. С. Лихачёвым. В своих работах учёный даёт несколько трактовок рассматриваемому понятию. Однако, после их изучения становится очевидным, что Д. С. Лихачёв имел в виду концептосферу именно языка. Он указывал на существование концептосферы



языка, концептосферы культуры и личности или «идиосферы» [Дихачев 1993].

В лингвистической науке в настоящий момент нет единого мнения относительно вышеописанных «сфер». Согласно одной точке зрения, признается существование лишь одной общей концептосферы языка либо «концептосферы культуры». Согласно другой точке зрения, учёные рассматривают три различных типа концептосферы: языковую концептосферу, культурную концептосферу и личностную концептосферу как взаимообусловленные концептосферы и находящиеся в иерархических отношениях, когда концептосфера личности входит в состав концептосферы языка, которая, в свою очередь, входит в «состав культурной концептосферы» [Шаховский 1996, Слышкин 1999, 2004].

В настоящее время по-прежнему актуально «выявление и теоретическое обоснование предпосылок изучения концептосферы, а также её особенностей» [Прохорова, Смирнова 2014: 98] с последующим «моделированием структуры» [подробнее: Бабенко 2006], поскольку именно «моделирование выступает как метод представление объекта, явления и процесса» [Федотова 2015: 200] при условии, что «метод моделирования обладает мощной эвристической, гносеологической и онтологической силой» [Доброва 2015: 147] и отражает «динамику ментального существования» [Бутакова 2005: 51], в частности «лингвокультурной сущности» бытия [Holland, Quinn 1987]. Следовательно, значим всесторонний анализ роли «моделирования концепта в концептологии» [Попова, Стернин 2006].

Поскольку вопрос о «количестве» концептосфер остаётся открытым для большинства лингвистов, то необходимо указать, что для проводимого исследования реле-

вантной видится точка зрения, согласно которой национальная концептосфера включает в себя индивидуально-авторскую концептосферу (концептосферу писателя), а индивидуально-авторская концептосфера включает в себя концептосферу художественного текста.

Поскольку понятие «концептосфера» «связано с изучением специфики опыта познания человеком мира, который закрепляется культурой и в культуре, языком и в языке» [Зыкова 2015: 21], то художественные произведения или художественные тексты являются частью художественной культуры, то есть частью концептосферы культуры с учетом того, что для понимания взаимосвязи культуры и языка принято обращаться к «научному исследованию в области лингвокультурологии» [Ogneva, Danilenko et al. 2015: <http>].

Общеизвестно, что концептосфера целой культуры представляет собой системное образование, создаваемое из информации о ценностях, полученных в результате познания народом объективной действительности, в результате переживания и осознания как обществом в целом, так и отдельными его представителями всего многообразия окружающего мира.

Концептосфера культуры, по словам И.В. Зыковой, «получает при этом определенную концептуальную оформленность (упорядоченность) и воплощение в невербальных знаках самой разной природы, составляющих различные и взаимосвязанные семиотические области культуры» [Зыкова 2015: 17]. Проводимое исследование коррелирует с данным мнением И. В. Зыковой. Примечательно, что, даже придя к единому мнению о существовании трёх различных концептосфер, исследователи ведут дискуссию относительно их иерархии.

Несмотря на то, что первоначальный вектор всех лингвистических исследований был направлен на изучение лишь одной из концептосфер, сейчас многие ученые, ставя во главу угла одну из концептосфер, неизбежно затрагивают в процессе исследования и все остальные концептосферы. Так, концептосфера художественного произведения – это часть концептосферы самого автора (идиосферы), поскольку автор использует лишь часть всех своих знаний, необходимых ему (сообразно его замыслу) для написания конкретного произведения, а все знания автора об окружающем мире, то есть его индивидуально-авторская концептосфера, тоже представляют собой лишь часть всей национальной концептосферы.

В данной монографии рассматривается концептосфера художественного текста. Как концептосфера языка состоит из всех концептов языка, а концептосфера культуры состоит из всех культурных концептов, так концептосфера художественного текста формируется при помощи всех художественных концептов, получивших реализацию в рамках того или иного художественного текста, следовательно, «под концептосферой художественного текста понимается совокупность художественных концептов, объединённых интенцией писателя в единую комплексную информативную модель» [Огнева 2009: 146], поскольку существуют общие закономерности формирования индивидуально-авторской концептосферы, к которым, по мнению Ю.М. Фокиной, относится, в частности наличие «концептов разных типов: предметных, абстрактных, эмоциональных» [Фокина 2010: 11].

При прочтении произведения, сформированные автором смысловые коды, репрезентированные посредством ментальных репрезентаций, проходят через вторичное кодирование, т.е. концептосфера произведения при создании

и восприятию проходит через «двойное кодирование» [Raivio 1990], результаты которого обусловлены совпадением/несовпадением параметров концептосферы писателя и читателя / реципиента текста.

Концептосфера художественного произведения имеет ядерно-периферийную структуру, где ядром выступает ключевой художественный концепт, задающий тон произведению, а приядерную зону и периферию составляют художественные концепты, в наименьшей степени раскрытые автором в произведении.

### **1.3.2. Художественный концепт в концептосфере текста**

Исследование художественного текста как формата речевой реализации концепта сводится к изучению номинативных полей художественных концептов, набор которых обусловлен интенцией автора. Так, намереваясь создать роман о любви, писатель сделает основой произведения художественный концепт ЛЮБОВЬ, выражая его номинативное поле различными языковыми средствами.

Описывая реальные события или создавая вымышленный мир, автор раскрывает не только главную тему, но и описывает сопутствующие события. В романе о любви помимо главной темы, темы любви, могут присутствовать и тема дружбы, верности и т.д.

Следовательно, помимо художественного концепта ЛЮБОВЬ, в произведении, хотя и в меньшей степени, своё место найдут и художественный концепт ДРУЖБА, и художественный концепт ВЕРНОСТЬ и другие художественные концепты. Это же утверждение верно, например, и для произведения о войне. В этом случае, скорее всего, автор не обойдёт своим вниманием и тему мира, и тему

дружбы, воплощенных в номинативных полях одноимённых художественных концептов.

Количество художественных концептов в концептосфере художественного произведения обусловлено только интенцией автора. Степень же акцентуации на детализации номинативного поля каждого из художественных концептов в рамках произведения различна и тоже обусловлена интенцией автора художественного произведения.

Феномен художественного концепта рассмотрен Л. В. Миллер, которая определяет концепт как «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества» [Миллер 2000: 41]. Ученая подчеркивает, что художественный концепт – это «универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [ibid].

О. В. Беспалова определяет художественный концепт как единицу «сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [Беспалова 2002: 6]. Художественный концепт может быть рассмотрен как «компонент концептосферы художественного текста автора, включающий те ментальные признаки и явления, которые сохранены исторической памятью народа и являются в сознании автора когнитивно-прагматически значимыми для развития сюжета; создают когнитивную ауру произведения» [Огнева 2009: 8].

Художественный концепт определяется как частный случай лингвокультурного концепта, который, по мнению

В. И. Карасика и Г. Г. Слышкина, «отличается от других единиц, используемых в лингвокультурологии, своей ментальной природой» [Карасик, Слышкин 2001: 75].

По мнению В. А. Масловой, «в отличие от обобщенных познавательных концептов художественные концепты индивидуальны, личностны, размыты и психологически более сложны; это комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций, иногда даже волевых проявлений, возникающих на основе художественной ассоциативности. Чем богаче культурный и эмоциональный опыт поэта, тем глубже и обширнее его концепты» [Маслова 2004: 35].

По мнению Л. О. Бутаковой концепт, «получивший реализацию в художественном тексте, отличается от такого же концепта в языковой картине мира. Концептуальные слои, значимые в языковой картине мира, могут быть потеряны при переходе концепта в художественную картину мира» [Бутакова 2004: 59].

В искусстве литературы образы создаются подобно изобразительному искусству. Писатель как творец видит окружающий его мир точно так же, как и все остальные: видят размеры форму и цвет. Для создания индивидуально-авторской картины мира в рамках художественного произведения писатель «использует различные лексические средства, такие как существительные, наречия, устойчивые обороты и другие» [Лебедева 2010: 78]. Тем не менее, у каждого художника окружающий мир представлен по-своему. Художник подвергает всё увиденное упрощению или стилизации. В разных случаях степень стилизации различна. Это продиктовано замыслом автора. При этом, сам стилизуемый объект всё ещё остаётся угадываемым.

Такому же процессу подвергаются и концепты: писатель, работая над произведением, репрезентирует своё

личное мировосприятие, поэтому концепты, реализованные при создании художественного произведения, называются «индивидуально-авторские концепты».

Художественный концепт является результатом авторского восприятия мира, поскольку в «контуре художественного текста слово обретает новый, дополнительный смысл, что и является импульсом к появлению нового – художественного концепта» [Новосельцева 2003: 26-28].

Важно отметить, что при переходе в разряд художественных концептов индивидуально-авторский концепт хотя и приобретает дополнительные смыслы, он, всё же, остаётся в рамках общего понимания. Например, концепт ДРУЖБА. В понимании каждого человека дружба может быть верной или беззаветной, может играть важную роль в жизни или отсутствовать вообще – любое её понимание опирается на личный опыт. В случае реализации художественного концепта ДРУЖБА, вне зависимости от речевых средств его вербализации, трактовка художественного концепта будет понятна читателю. Все возможные варианты дружбы ограничиваются концептуальной картиной мира. Такое явление «ограниченности», например, хорошо просматривается в фантастических произведениях прошлого века.

Писатели-фантасты, создавая миры будущего, населяя их персонажами, наделяют их теми же чертами, что присущи реальным людям времени написания произведения. Концепты, связанные с технологиями будущего «страдают» больше всего: автор просто не может себе вообразить, как изменятся технологии. В настоящее время, знакомясь с такими романами, читатель может лишь улыбнуться, встретив описание атомного ножа или карманной морозилки, космических кораблей, приводимых в движе-

ние атомными двигателями как у Айзека Азимова или подводной лодки, работающей только на электричестве как у Жюль Верна.

Конечно, изменения в базовых художественных концептах, таких как ЛЮБОВЬ, ДРУЖБА, ОТЕЧЕСТВО, СМЕЛОСТЬ и т.д. практически не подвержены воздействию времени написания произведения. Например, в фантастическом роман «Франкенштейн или новый Прометей» поднимаемые Мэри Шелли проблемы актуальны и в настоящее время; и концепты, составляющие концептосферу романа, дошли до наших времён без изменений.

Более того, как было указано выше, познавательный концепт постоянно подвержен изменениям: динамический в большей степени, статический в меньшей.

Художественный концепт, будучи созданным единой, продолжает существовать в произведении без изменений и подвергается изменениям только в текстовом интерпретативном мире каждого читателя. Рассматривая концептосферу художественного текста, можно получить представление о художественных концептах времени написания художественного произведения. Например, концепт АМЕРИКАНСКАЯ МЕЧТА в романе «Великий Гэтсби» имеет «определённое значение, которое складывается на стыке различных точек» [Бондарева 2016: 24]. Этот художественный концепт проявляется и в «описании Гэтсби» [см. подробнее: Herman 2017, Kirby 2017], и даже при «описании его автомобиля» [Pearce 2016].

Таким образом, архитектоника концептосферы художественного текста, как индивидуально-авторская проекция реального или вымышленного мира, имеющая ядерно-периферийную структуру, состоит из различных типов художественных концептов, которые подразделя-



ются на одноядерные и двуядерные художественные концепты, то есть в концептосфере художественного текста сопряжены различные типы художественных концептов.

Двуядерные художественные концепты, как правило, менее частотны, чем одноядерные художественные концепты, что обусловлено интенцией автора произведения.

### **1.3.3. Типология художественных концептов**

В современной лингвистике существуют различные способы классификации концептов. Поскольку автор художественного произведения располагает языковым материалом, а вместе с ним и концептами, присущими его национальной языковой картине мира, то художественный концепт представляет собой единство национальной традиции употребления концепта и индивидуально-авторского восприятия, выраженного в текстовых проекциях.

Исследование показывает, что некоторые типы концептов могут быть рассмотрены не только в разрезе концептуальной картины мира, но и в рамках художественной картины мира, где они предстают в виде художественных концептов, поскольку затрагивают «когнитивный аспект идиостиля» [Тарасова 2004: 163].

Существует следующая классификация художественных концептов:

- 1) базовые художественные концепты;
- 2) культурные художественные концепты;
- 3) лингвокультурные художественные концепты [Огнева 2009: 58-64].

К базовым художественным концептам относятся художественные концепты-универсалии.

К культурным художественным концептам относятся художественные концепты-уникалии.

Классификация художественных концептов отражена на следующей схеме на рисунке 2.

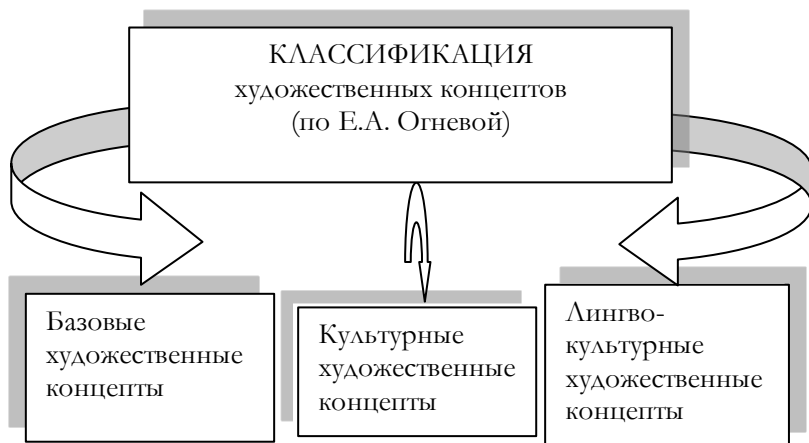


Рисунок 2 – Классификация художественных концептов

Существующие в языке бицентрические / бинарные концепты «как феномен языкового сознания [Магомедова 2012: <http>], то есть двудерные концепты, проецируются в концептосфере текста в виде следующих художественных концептов, описанных А.В. Прохоровой в диссертационной работе «Речевая репрезентация биполярности художественной картины мира»:

- 1) парные художественные концепты,
- 2) биполярные художественные концепты [Прохорова 2018].

Данная классификация художественных концептов отражена на следующей схеме на рисунке 3.

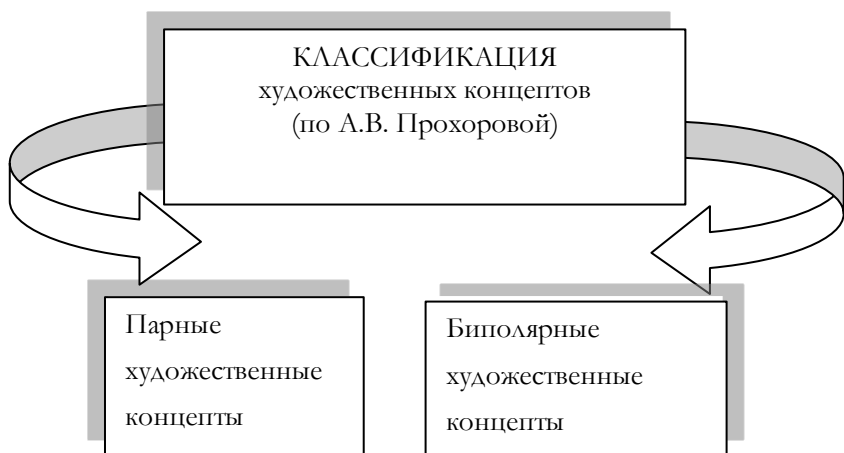


Рисунок 3 – Классификация художественных концептов

Согласно выводам А.В. Прохоровой в парном художественном концепте имеется два ядра-синонима, репрезентированных в одном художественном произведении. Биполярный художественный концепт имеет два ядра-антонима, репрезентированные в одном художественном произведении [Прохорова 2018].

В эквивалентном художественном концепте также имеется два ядра, которые репрезентированы в текстах оригинала и перевода.

Наряду с вышеперечисленными бицентрическими (двухядерными) художественными концептами было доказано существование дуального художественного концепта, под которым понимается «двухядерный текстовый концепт, имеющий контекстуально обусловленную диаду ядер и сопряженных номинативных полей» [Даниленко 2019: 3-4].

Значимым фактором образования дуального художественного концепта в этом случае выступает то, что ядра дуального художественного концепта должны формировать смысловую диаду в рамках контекста в художественном произведении. Следовательно, без контекста два синергично объединённых художественных концепта распадаются на два обособленных художественных концепта.

Дуальный художественный концепт играет определенную роль в формировании текстового информативного кода литературных произведений, дуальная природа этого типа бицентрического художественного концепта предстаёт одним из компонентов текстового информативного кода.

## **1.4. Текстовый информативный код**

### **1.4.1. Дуальный художественный концепт как формат знания**

Знания человека, отражённые на страницах художественных произведений, как известно, это художественные знания. Информативный код художественных знаний представляет собой совокупность взаимообусловленных репрезентантов как информантов проекции индивидуально-авторского мировидения писателя, мировидения, воплощенного в концептосфере литературно-художественного произведения. При создании художественного мира в виде проекции реального мира или в формате вымышленного мира автор актуализирует знания и представления, обусловленные его мировосприятием.

Текстовому информативному коду присущи различные свойства, обусловленные природой текста, его категориальностью и образом функционирования категорий

текста. В частности, n-объему текстового информативного кода может быть присуща дуальная природа, репрезентируемая дуальными художественными концептами.

Дуальный художественный концепт – это авторский двуюдерный концепт, созданный писателем и существующий в рамках одного художественного текста, реже нескольких сюжетно объединённых текстов, где диада ядер концепта не репрезентирована ни синонимами, ни антонимами, но языковыми единицами, объединёнными контекстуально.

Обоснован метод моделирования и интерпретации архитектоники номинативного поля дуального художественного концепта, состоящий из совокупности следующих исследовательских этапов:

(1) рассмотрение художественного текста как формата реализации художественных концептов, формирующих концептосферу, и выявление перечня художественных концептов текста;

(2) классификация выявленных художественных концептов по признаку одноядерности/двуюдерности;

(3) идентификация среди выявленных двуюдерных художественных концептов текста дуальных художественных концептов;

(4) проведение таксономического моделирования архитектоники номинативного поля одного или нескольких дуальных художественных концептов;

(5) определение частотности номинантов в номинативном поле дуального художественного концепта;

(6) описание структуры номинантов в номинативном поле дуального художественного концепта;

(7) построение когнитивно-герменевтической модели архитектоники исследуемого дуального художественного концепта (автор метода И.А. Даниленко).

Итак, в процессе изучения дуального художественного концепта был сделан следующий вывод: дуальный художественный концепт, как и парный художественный концепт, и бинарный художественный концепт, имеет в своей архитектонике два ядра, но эти ядра объединены контекстуально, и каждое из ядер имеет ближнюю периферию и дальнюю периферию номинативного поля.

В дуальном художественном концепте два ядра посредством интенции писателя имеют тенденцию к сближению и одновременно к отдалению, то есть подвержены центростремительному и центробежному семантическому воздействию, что проявляется в наличии или в отсутствии тех или иных лексических единиц в структуре номинативного поля, которые входили бы сразу в два сопряжённых сегмента общего номинативного поля дуального художественного концепта.

Чем больше лексических единиц на пересечении приядерных зон номинативных полей в структуре общего номинативного поля, тем ближе ядра дуального художественного концепта друг к другу.

Значим тот факт, что полностью идентичных номинативных полей, сопряжённых с ядрами дуального художественного концепта, быть не может, так как в таком случае это будет одноядерный художественный концепт, репрезентированный большим количеством номинантов.

Модель дуального художественного концепта представлена на следующем рисунке 4.

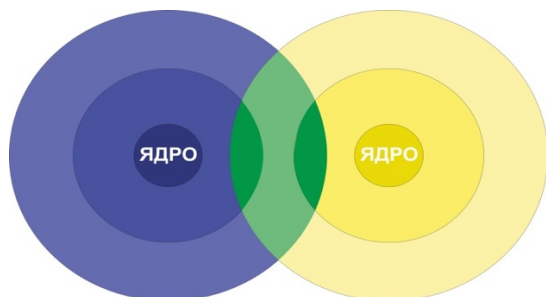


Рисунок 4 – Модель дуального художественного концепта

На рисунке изображено номинативное поле дуального художественного концепта как сопряжение двух номинативных полей, образованных вокруг диады ядер дуального художественного концепта.

Вокруг двух ядер образуются две приядерные зоны, две зоны ближней периферии и две зоны дальней периферии. Два номинативных поля частично накладываются одно на другое, благодаря наличию общих для них лексических единиц. Вся совокупность номинантов, входящих в оба номинативных поля дуального художественного концепта, формирует зону пересечения номинативных полей, что кардинально отличает данный тип концепта от других бицентрических концептов, рассмотрение которых было предложено М.В. Пименовой [Пименова 2012, 2013].

В структуре общего номинативного поля дуального художественного концепта могут оказаться два любых концепта с их номинативными полями, но такое объединение, т.е. сопряжение, обуславливается именно контекстуально. Степень наложения или пересечения номинативных полей, сопряжённых с диадой ядер, различна и обусловлена интенцией писателя.

Проведённое исследование выявило значимую роль дуального художественного концепта в концептосфере ряда художественных произведений.

Так, в романе «The Great Gatsby» был выделен дуальный художественный концепт ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО. Ему присущи все перечисленные признаки дуального художественного концепта: два ядра, которые не являются ни синонимами, ни антонимами в своих денотативных значениях, оба ядра объединены контекстуально в единую смысловую диаду, сопряжённую с двумя номинативными полями.

Такой дуальный художественный концепт закономерно стал концептом-доминантой в рассматриваемой концептосфере литературного произведения. Роман «The Great Gatsby» – это роман о любви, но о любви, сопряжённой с одиночеством. Как указывает О. В. Ланская, концепт ЛЮБОВЬ может быть «представлен в тексте оппозициями «любовь – бедность», «любовь – жертва», «любовь – долг» и др.» [Ланская 2008: 76].

Одиночество в романе «Великий Гэтсби» не конкретное, а, скорее, душевное: герой всегда находится в окружении большого количества людей. Напротив, «физическая изолированность человека далеко не всегда соседствует с одиночеством.

Современный человек ощущает одиночество наиболее остро в ситуациях интенсивного и подчас принудительного общения – в городской толпе, в кругу собственной семьи, в среде друзей» [Чекулай, Феттер 2014: 129].

Именно это и происходит с Гэтсби: его дом полон гостей, которые даже никогда и не видели его хозяина [Бочкарева, Майшева 2017].



Следовательно, два художественных концепта: художественный концепт ЛЮБОВЬ и художественный концепт ОДИНОЧЕСТВО закономерно объединяются в смысловую диаду в рамках данного произведения, отсюда и их взаимообусловленность, предопределённая контекстуально и выраженная в n-степени пересечения номинативных полей, сопряжённых с диадой ядер.

В другом произведении Ф. Фитцджеральда «Ночь нежна» можно выделить иной дуальный художественный концепт СУПРУГ – ДОКТОР.

Эти два явления в концептосфере художественного текста взаимообусловлены, поскольку, по сюжету романа, доктор Дайвер женился на героине произведения только потому, что был её доктором, и старшая сестра его супруги считала, что он скорее доктор, а не супруг. Две ипостаси доктора Дайвера постоянно в романе перекликаются, и он сам о себе, когда проводит рефлексия, размышляет дуально: доктор он для своей жены или муж ?!

Следовательно, необходимо отметить следующие отличительные черты дуального художественного концепта:

- 1) наличие двух контекстуально связанных ядер – диады ядер;
- 2) пересечение сопряжённых номинативных полей, образованных вокруг двух ядер;
- 3) значение дуального художественного концепта отлично от значения, составляющих его двух художественных концептов.

Лексические единицы, входящие в структуру номинативного поля дуального художественного концепта, могут быть различных типов.

## 1.4.2. Типология репрезентантов дуального художественного концепта

Номинативное поле дуального художественного концепта репрезентируется в художественном тексте посредством определённых групп номинантов, к которым, как показывает исследование, следует отнести такие номинанты как: нейтральная лексика; коннотативно-окрашенная лексика; эмотивная лексика; пейзажные единицы; маркеры невербального кода коммуникации; топонимы; колоративы; глуттонимы.

Группы номинантов дуального художественного концепта отражены на следующей модели на рисунке 5.



Рисунок 5 – Модель номинативного поля  
дуального художественного концепта

Исследование дуального художественного концепта посредством метода моделирования и интерпретации архитектоники номинативного поля основано не только на выявлении типов составляющих его номинантов, но и на определении их частотности. Примечательно, что как показывает исследование, высокочастотными являются такие номинанты как: нейтральная лексика, пейзажные единицы, маркеры невербального кода коммуникации, эмотивная лексика. Низкочастотными единицами являются топонимы, колоративы, глоттонимы.

Из вышеперечисленных высокочастотных номинантов поля нейтральная лексика не требует детальной интерпретации. Что касается других номинантов, то к пейзажным единицам относятся номинанты, репрезентирующие пейзаж в художественном пространстве; эмотивная лексика номинирует эмоциональное состояние героев, диктующее настроение.

В ряде случаев, пейзажные единицы и эмотивная лексика взаимосвязаны, поскольку описание пейзажа вторит настроению героя. Именно пейзаж описывается через его восприятие героем произведения, поскольку один и тот же жаркий день может радовать героя своим теплом или же непереносимая жара может усугубить описываемую ситуацию.

Под маркерами невербального кода понимаются номинанты, репрезентирующие в письменном тексте невербальную часть общения и являющиеся культурологически обусловленными единицами.

Как известно, желание человека вложить как можно больший смысл в как можно более короткую фразу заставляет его обращаться к знакам невербального общения, по-

этому «невербальная коммуникация дополняет вербальную в соответствии с культурными правилами социума» [Конецкая 1997: 125].

Особая роль маркеров невербального кода в текстовом информативном коде требует их детального рассмотрения.

### **1.4.3. Маркеры невербального кода как номинанты дуального художественного концепта**

Вербальное общение почти всегда дополняется невербальным: мимикой, позами, жестами, что говорит о необходимости детального исследования «языковых маркеров невербального кода как значимых этнокомпонентов концептосферы художественного текста» [Кузьмина, Огнева 2011: 76].

Как известно, маркеры невербальной коммуникации выполняют следующие коммуникативные функции:

- 1) манифестация особенностей репрезентированной в тексте культуры, к которой принадлежат герои и персонажи художественного произведения;
- 2) отражение возрастных, гендерных и иных свойств коммуникантов художественного мира;
- 3) передача эмоций, сигналов возбуждения и тревоги коммуникантов художественного мира;
- 4) выражение субординации коммуникантов художественного мира.

При всём многообразии невербальных средств общения, тем не менее, представляется возможным их классифицировать.

В настоящее время существует следующая классификация, невербальных средств общения:

1. Пространственная подсистема (межличностное пространство).

2. Взгляд.

3. Оптико-кинетическая подсистема, которая включает в себя: внешний вид собеседника, мимику (выражение лица), пантомимику (позы и жесты).

4. Паралингвистическая или околоречевая подсистема, включающая: вокальные качества голоса, его диапазон, тональность, тембр.

5. Экстралингвистическая или внеречевая подсистема, к которой относятся: темп речи, паузы, смех и т.д.

Существуют следующие типы невербального кода коммуникации:

а) кинесика – совокупность жестов, поз, телодвижений; используемых при коммуникации в качестве дополнительных выразительных средств общения;

б) такесика – рукопожатия, поцелуи, поглаживания, похлопывания и другие прикосновения к телу партнера по коммуникации;

в) сенсорика – совокупность чувственных восприятий, основывающихся на информации от органов чувств;

г) проксемика – использования пространства в процессе коммуникации;

д) хронемика – использования времени в процессе коммуникации [Садохин 2004а].

Проецируя перечисленные типы невербального кода в художественное пространство, необходимо отметить, что кинесика репрезентируется такими маркерами как кинемы; такесика репрезентируется такемами, сенсорика репрезентируется сенсемами, проксемика репрезентируется проксемами и хронемика репрезентируется хронемами, что для большей наглядности отражено в таблице 1.

**Таблица 1 – Типы и маркеры невербального кода коммуникации**

№ п/п	Типы невербального кода	Маркеры невербального кода
1.	кинесика	кинемы
2.	такесика	такемы
3.	сенсорика	сенсемы
4.	проксемика	проксемы
5.	хронемика	хронемы

Под кинемами понимаются маркеры невербального кода, репрезентирующие жесты и телодвижения героев художественных произведений. Под такемами понимаются маркеры невербального кода, репрезентирующие касания героями художественных произведений друг друга. Под сенсемами понимаются маркеры невербального кода, репрезентирующие информацию, описываемую как получаемую героями художественных произведений от пяти органов чувств: зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса. Под проксемами понимаются маркеры невербального кода, репрезентирующие художественное пространство. Под хронемами понимаются маркеры невербального кода, репрезентирующие художественное время.

Примечательно, что ряд маркеров невербального кода имеют текстовые параметры, типологизирующие эти маркеры. Однако, не все маркеры невербального кода в данный момент изучены детально и типологизированы. Так, например, проксемы, по нашему мнению, могут быть подразделены на два типа. Персонифицированные проксемы и неперсонифицированные проксемы.

Под персонифицированными проксемами понимаются проксемы, репрезентирующие художественное пространство, описывающее местонахождение героя/персонажа. Под неперсонифицированными проксемами понимаются проксемы, репрезентирующие художественное пространство, описывающее месторасположение предметов.

Наряду с параметром описания местонахождения героя художественного произведения или месторасположения предмета проксеммы могут передавать динамику или статику художественного пространства.

Типология проксем отражена на рисунке 6.

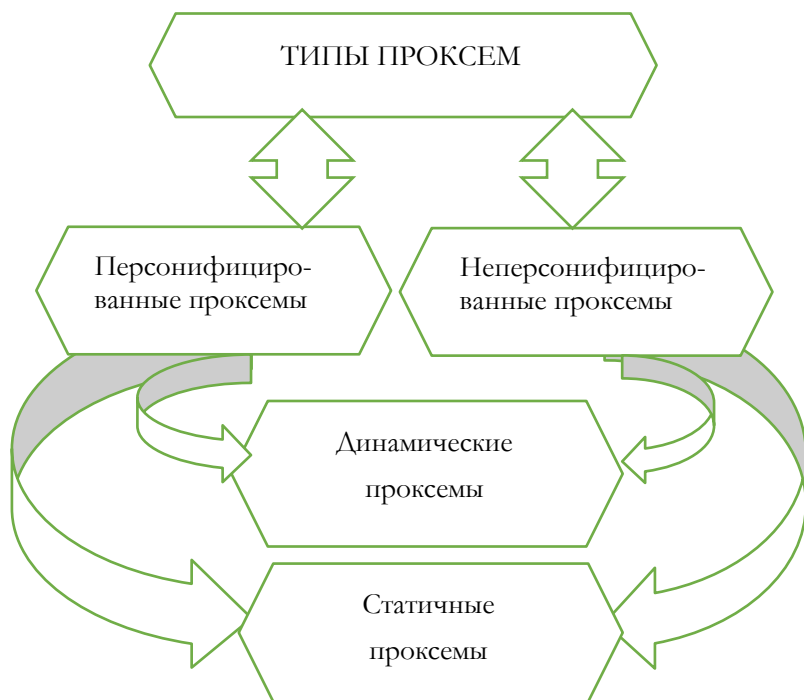


Рисунок 6 – Типология проксем

На рисунке прослеживается тот факт, что персонифицированные проксемы могут репрезентировать как динамичное художественное пространство, так и статичное художественное пространство. Неперсонифицированные проксемы тоже могут репрезентировать как динамичное художественное пространство, так и статичное художественное пространство. Далее, такие маркеры невербального кода как сенсемы, относительно заключённого в них значения, могут быть подразделены на семсемы, передающие восприятие адресата как героя художественного произведения от пяти органов чувств, т.е. могут быть зрительными сенсемами, слуховыми сенсемами, вкусовыми сенсемами, обонятельными сенсемами и осязательными сенсемами. Типология сенсем отражена на рисунке 7.

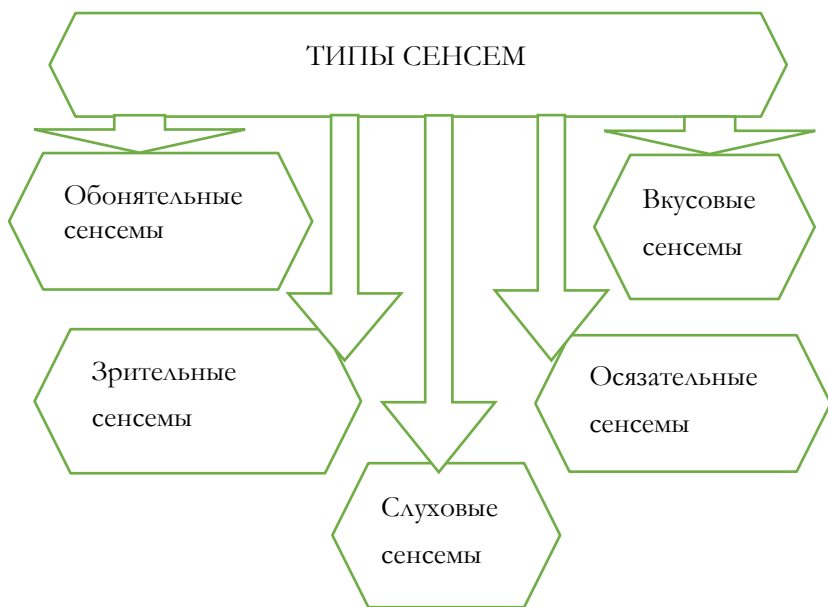


Рисунок 7 – Типология сенсем



Примечательно, что осязательные сенсемы маркируют восприятие адресата, тогда как такемы как маркеры невербального кода репрезентируют восприятие происходящего адресантом, то есть, если текст содержит только факт тактильного контакта, то это выражено такемой. Если в тексте описывается ощущение от касания, то это выражено осязательной сенсемой.

Среди маркеров невербального кода коммуникации отдельной группой обособляются хронемы, поскольку к настоящему времени разработана их детальная типология, изложенная в параграфе 1.4.3, т. к. они являются наиболее частотными маркерами невербального кода коммуникации в рассматриваемом романе Ф.С. Фитцджеральда «Великий Гэтсби» (подробнее: глава третья).

Вследствие высокой частотности маркеров невербального кода коммуникации по сравнению с другими типами номинантов дуального художественного концепта, они воспринимаются как значимые номинанты при интерпретации номинативного поля исследуемого дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, поскольку такие состояния человека как влюблённость или чувство одиночества зачастую проявляются не в словах, а в поведении, взглядах, движениях и позах.

Как известно, в своих словах человек следует различным правилам поведения, тогда как «язык тела» говорит больше об эмоциональном состоянии человека, поэтому лексические единицы, отражающие невербальный код коммуникации, т. е. маркеры невербального кода, способны выразить больше информации в рамках вышеуказанного дуального художественного концепта.

Следовательно, эмоциональное состояние героя художественного произведения может быть в равной степени правдиво выражено и его поведением, и его словами. То,

как герои художественного произведения ведут себя по отношению друг к другу, какие испытывают чувства, выражается эмотивной лексикой в сочетании с маркерами невербального кода, формирующей один из сегментов когнитивно-сюжетной матрицы художественного произведения.

Посредством когнитивно-герменевтического анализа маркеров невербального кода в непосредственной связи с контекстом вскрывается вся многогранность невербального языка, отражённого в когнитивно-сюжетной авторской проекции – концептосфере художественного текста как формате знания.

Так, например, в произведении Ф. С. Фитцджеральда «Tender is the night» были выявлены различные из вышеперечисленных маркеров невербального кода коммуникации, часть из которых приводится в качестве примеров далее по тексту.

Такема: «They went down two steps to the path—where in a moment a shadow cut across it. She took his arm» [Fitzgerald 1934: http] – Они спустились на две ступеньки к дорожке, к месту, где тень тонкой линией пересекала дорожку. Она взяла его за руку.

В рассматриваемом контексте ядро номинанта-такемы выражено глаголом в прошедшем времени took, периферия – именем существительным arm и притяжательным местоимением his.

Три проксемы и кинема: «In the confusion of arrival, as Dick slung his knapsack and started forward on the platform to get his bicycle, Nicole was beside him» [Fitzgerald 1934: http] – В суতোлке прибывших, когда Дик бросил свой рюкзак и вышел на платформу, чтобы забрать свой велосипед, Николь была подле него.

Первая проксема *In the confusion of arrival* / в сутолоке прибывших выражена именем существительным и передаёт динамику в пространстве, то есть является персонифицированной динамичной проксемой – Дик находился в сутолоке (всё время). Вторая проксема *started forward on the platform* / вышел на платформу выражена глаголом в прошедшем времени *started* и тоже является персонифицированной динамичной проксемой. Третья проксема *Nicole was beside him* / Николь была подле него выражена глаголом в прошедшем времени, местоимением в объектном падеже с предлогом: *beside him*, но, в отличие от двух других проксем, является персонифицированной статичной проксемой, обозначающей взаиморасположение в пространстве двух героев по отношению друг к другу. Кинема выражена глаголом в прошедшем времени *slung*.

Сопряжение двух сенсем, проксемы и кинемы: «“How do you do, Captain,” she said, unfastening her eyes from his with difficulty, as though they had become entangled. “Shall we sit out here?” She stood still, her glance moving about for a moment» [Fitzgerald 1934: http] – Как дела, капитан – спросила она, отрывая от него глаза с большим трудом. – Может нам сесть тут? Она замерла, на мгновение, отведя взгляд.

В приведённом контексте выявлены зрительные сенсемы: *unfastening her eyes from his* / отрывая от него глаза и *her glance moving about* / отведя взгляд, выраженные герундием в активном залоге и именем существительным. Во время чувственного момента, возникшего между доктором Дайвером и Николь Уорен, они оба были слегка растеряны и не знали, как повести себя дальше. Неотрывный взгляд Николь выдавал в ней романтические чувства по отношению к Дику.

Кроме сенсем в контексте обнаружена проксема *sit out here*, выраженная глаголом в прошедшем времени, и кинема *stood still*, выраженная глаголом в прошедшем времени и наречием.

Наряду с проксемами, кинемами, сенсемами и такемами важную роль играют хронемы: «*Before her he must keep up a perfect front, now and to-morrow, next week and next year*» [Fitzgerald 1934: <http>] – Он (Дик) должен выстроить перед ней (Николь) прочную стену, оберегающую её и сейчас, и потом, и на следующей неделе, и в следующем году.

В данном отрывке выявлены четыре хронемы *now* / сейчас, *to-morrow* \ завтра, *next week* / на следующей неделе, *next year* / в следующем году, выраженные двумя наречиями и двумя именами существительными в сочетании с именами прилагательными. Здесь речь идёт о той постоянной заботе, которую любящий муж должен был проявлять по отношению к своей больной жене. Такое сочетание хронем подчёркивает неусыпность контроля, который Дик должен был осуществлять не только как муж, но и как врач одновременно.

Таким образом, маркеры невербального кода коммуникации раскрывают многогранность романтических чувств, для чего только вербального общения может быть недостаточно. Более того, хронемы не только задают временные рамки происходящему, но и подчёркивают продолжительность чувств во времени.

Вследствие высокой частотности хронем как одного из типов маркеров невербального кода они рассмотрены в отдельном параграфе.

#### 1.4.4. Хронемы как номинанты дуального художественного концепта

Дуальный художественный концепт является сложной и многогранной текстовой когнитивной структурой. Он не может быть рассмотрен в отрыве от таких понятий как пространство и время. Отсюда, очевидно, что в структуре дуального художественного концепта не может не быть хронем, маркирующих «движение времени» [подробнее: Чугунова 2009]. Понятие времени абстрактное, а «языковая репрезентация абстрактных понятий особенно сложна, так как они противопоставлены предметным именам и характеризуются целым рядом отличительных свойств» [Кубрякова 2006: 5].

В процессе осознания мира человеком формируются языковые темпоральные структуры. Воплощаются они в виде компонентов темпоральной когнитивной сетки. Восприятие времени человеком репрезентируется посредством различных языковых средств.

Темпоральность или темпоральная протяженность объекта – это такая же его характеристика, как и его размеры в пространстве. Ближе всего по смыслу к темпоральности находится понятие из традиционного лексикона описания объектов «характерное время процесса».

Однако, это не одно и то же: «характерное время», как правило, используется для описания процессов, а не произвольных объектов. Так, известный биолог Любищев, решил всю жизнь подчинить накоплению хронем, но исчислять их не традиционно, днями и часами, а количеством и важностью произведенной работы (писания, чтения, преподавания). Например, час вдохновенного писания - одна хронема, а два часа приятного чтения - только полхронемы.

Говоря о хронемах, необходимо упомянуть и о том, что неизвестно, какова была на астрономических часах длительность тех хронем, которые в Библии названы «днями творения».

Очевидно, что в художественном тексте именно категория темпоральности помогает читателю ориентироваться в событиях повествования и в их последовательности.

Авторский замысел темпорального построения произведения воплощается в художественном времени в виде определённой последовательности повествования. В этом случае «темпоральная структура художественного текста рассматривается как комплексное понятие, образованное целым рядом элементов художественного текста, и прежде всего, взаимодействием двух его основных частей временной подсистемы речи автора и временной подсистемы речи персонажей» [Левченко 2003: 21].

В отличие от реального времени, художественное время может не быть линейным и не быть направленным только последовательно вперёд. Художественное время может протекать скачкообразно, упуская большие промежутки или вообще возвращаться назад. Как утверждает О. К. Лукьянова восприятие времени для каждого человека субъективно и зависит от «его личного осознания окружающего мира» [Лукоянова 2004: 151].

По мнению, О. В. Афанасьевой, «концепт времени относится к основополагающим концептам любой культуры и языка» [Афанасьева 2007: 4], что предопределяет большое разнообразие способов описания времени, вследствие чего «получаем культурную картину времени» [Афанасьева 2004: 43] и возможность установления степени «соотношения маркеров темпоральности в исследуемой архитектонике концептосферы» [Бузина 2016: 56].

Подчеркивая значимость репрезентации времени, Е. В. Бондаренко пишет: «концептуальная картина мира представляется как вариативная структура, состоящая из набора постоянных доменов, одним из которых является «время» [Бондаренко 2010: 74].

Е. А. Нильсен характеризует реальное время как «свойство жизни и времени – однонаправленность, последовательность прошлого настоящего и будущего. Время имеет полярный вектор, то есть направление прямое и обратное не совмещаются и не совпадают» [Нильсен 2010: 20], поскольку «ось времени является прямой, а точки её (именуемые моментами времени) параметризуются одной временной координатой» [Новикова 2010: 312].

Время, описанное в художественном тексте, принято определять как художественное время. Наличие в структуре времени лексико-семантического варианта, именуемого «система измерения», обусловлено отношением между явлениями внешнего мира и субъективным восприятием их длительности человеком [см. подробнее: Barnhart 2013, Evans 2004, 2006].

Художественному времени в формировании художественного образа отведена значимая роль, организующая «композицию художественного произведения и обеспечивающая его восприятие как целостной и художественной действительности» [Роднянская 2017: <http://>]. Как в статических, так и в динамических видах искусства, художественный образ имеет как пространственные, так и временные характеристики, поскольку «среди других искусств литература наиболее свободно обращается со временем и пространством (конкурировать в этом отношении может лишь искусство кино)» [Есин 2000: 120].

Следовательно, «пространственно-временная структура, сложившаяся в определённом историко-культурном

сознании, может быть положена в основу определения не только типа искусства, но и шире» [Фёдоров 2004: 18].

Искусство литературы обладает возможностью изображать события, происходящие в разных местах одновременно [Флоренский 2000]. Пространство и время, описанные в литературе, обладают дискретностью. Особенно значимо это для временной характеристики, так как литература легко обращается со временем, то замедляя его, делая акцент на определённых событиях, то ускоряя, пропуская менее значимые события.

И. Р. Гальперин отмечал тот факт, что, «оставаясь по существу непрерывным в последовательной смене временных и пространственных фактов, континуум в текстовом воспроизведении одновременно разбивается на отдельные эпизоды» [Гальперин 2008: 89]. Значимость отрезков времени в когнитивно-сюжетной матрице обусловлена интенцией автора произведения.

Интенция автора определяет течение времени в художественном произведении. Так, по замыслу автора, сюжет может лучше раскрываться, когда прошлое и настоящее, например, меняются местами, тогда как в реальной жизни время воспринимается как непрерывное движение и непременно вперёд: от прошлого к будущему, все события происходят последовательно, чего нельзя сказать о художественном времени, которое изобилует ахрониями, проявляющимися обычно в двух разновидностях:

- 1) ретроспекции – возвращение к событиям прошлого, их анализ и комментарий;
- 2) проспекции – обращение к будущему, предположение о грядущих событиях и поступках.

Другим немаловажным аспектом выступает восприятие времени главным героем. С его точки зрения время мо-



жет быть непрерывно направлено вперёд. Индивидуальное время главного героя называется линейным. Путём линейного времени описывается жизнь героев произведения. Описывать жизнь может как сам герой произведения, так и другие действующие лица или автор произведения.

Линейный тип времени определяется следующими характеристиками: «одномерностью, непрерывностью, необратимостью, упорядоченностью, его движение воспринимается в виде длительности и последовательности процессов и состояний окружающего мира» [Озёрная 2018: [http](http://)].

С другой стороны, описываемое время может быть частью какого-либо повторяющегося цикла: дневного, недельного, годового и т.д. Такое время называется циклическим.

Циклическое время – это время, лишённое движения вперёд. Оно постоянно движется по определённому циклу: день, неделя, месяц, год и т.д. постоянно происходит возврат к тому, что уже когда-то было. Сюда же относятся и такие маркеры времени как утро, день, вечер, ночь, понедельник, вторник, ..., начало века.

При исследовании структуры номинативного поля концепта следует обратить внимание на маркеры темпоральности, которые формируют всю темпоральную сетку художественного произведения.

Под темпоральной сеткой следует понимать «совокупность языковых средств, обеспечивающих ориентацию читателя во временных отношениях нарратива» [Татару 2012: 535].

Согласно проведенным ранее исследованиям «темпоральная сетка состоит из трёх видов номинантов: лексические единицы, семантика которых репрезентирует время,

хронемы, грамматические формы глагола, репрезентирующие время» [Огнева 2013а: 141].

Лексические единицы, в семантике которых заключено время, названы «лексическими таймерами» [Огнева, Бузина 2019: 277]. Например, к лексическим таймерам относятся номинанты «луна», «древний замок», «заброшенный пруд» и т.п.

Из трёх вышеперечисленных типов темпоральных номинантов в монографии подробно рассмотрены хронемы.

Существуют различные определения такого маркера невербального кода как «хронема». Релевантным для изложенных в монографии суждений видится следующее определение: «хронема – языковая единица, вербализирующая темпоральный маркер в повествовательном контуре текста, репрезентирующая время, как компонент невербального кода коммуникации» [Огнева 2013а: 141].

Хронемы могут быть классифицированы следующим образом: точечные, пролонгированные, предельные, обобщающие [Огнева 2013б: 148].

Точечные хронемы – это хронемы, указывающие на конкретный момент во времени:

*at one o'clock (в час), at three (в три), at eight o'clock (в восемь часов).*

Пролонгированные хронемы – это хронемы, указывающие на длительный период, ограниченный временными рамками:

*all the way (всё время), for two generations (на протяжении двух поколений);*

Предельные хронемы – это хронемы, имеющие значение некоего временного рубежа, до или после которого происходит действие:

*after ten (после десяти), a few days before the New Year (за несколько дней до нового года), just a quarter of an hour after (как раз четверть часа спустя);*

Обобщающие хронемы – это хронемы, не имеющие указания на временные рамки, а лишь дающие временной ориентир:

*very seldom (очень редко), often (часто), rare (редко), next time (в следующий раз).*

Отсюда следует, что типология маркеров художественного времени может быть представлена в виде следующей схемы на рисунке 8.

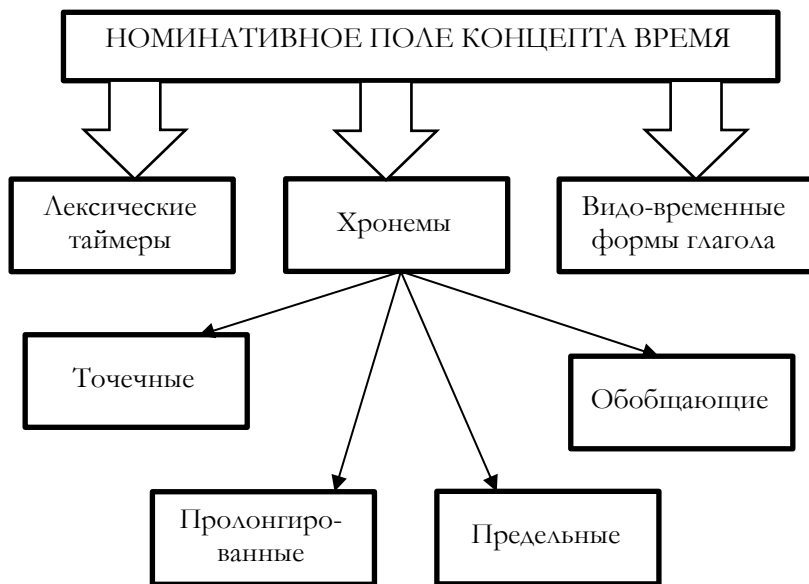


Рисунок 8 – Структура номинативного поля художественного концепта ВРЕМЯ

Зачастую вышеперечисленные хронемы – это часть какого-либо цикла. Так, точечная хронема *at three o'clock*

(в три часа) описывает момент, являющийся частью двадцатичетырёхчасового цикла, который повторяется каждые сутки. То же самое можно сказать и о хронеме at five o'clock (в пять часов). Такой момент тоже будет повторяться каждые сутки.

Не будет исключением и пролонгированная хронема all the year (весь год), которая выражает определённый период времени, являющийся частью более длительного цикла, а именно века, более того век сменяется веком как год сменяется годом, то есть циклично. Это будет так же верно и для обобщающих хронем, и для предельных хронем.

Отсюда вывод, что подобные хронемы целесообразно называть, в том числе, и циклическими хронемами.

Следовательно, хронемы можно классифицировать следующим образом:

(1) циклические точечные хронемы, циклические предельные хронемы, циклические пролонгированные хронемы, циклические обобщающие хронемы;

(2) линейные точечные хронемы, линейные предельные хронемы, линейные пролонгированные хронемы, линейные обобщающие хронемы;

(3) линейные точечные хронемы, линейные предельные хронемы, линейные пролонгированные хронемы, линейные обобщающие хронемы (классификация И.А. Даниленко).

Модель темпоральной сетки производства отражена на рисунке 9.

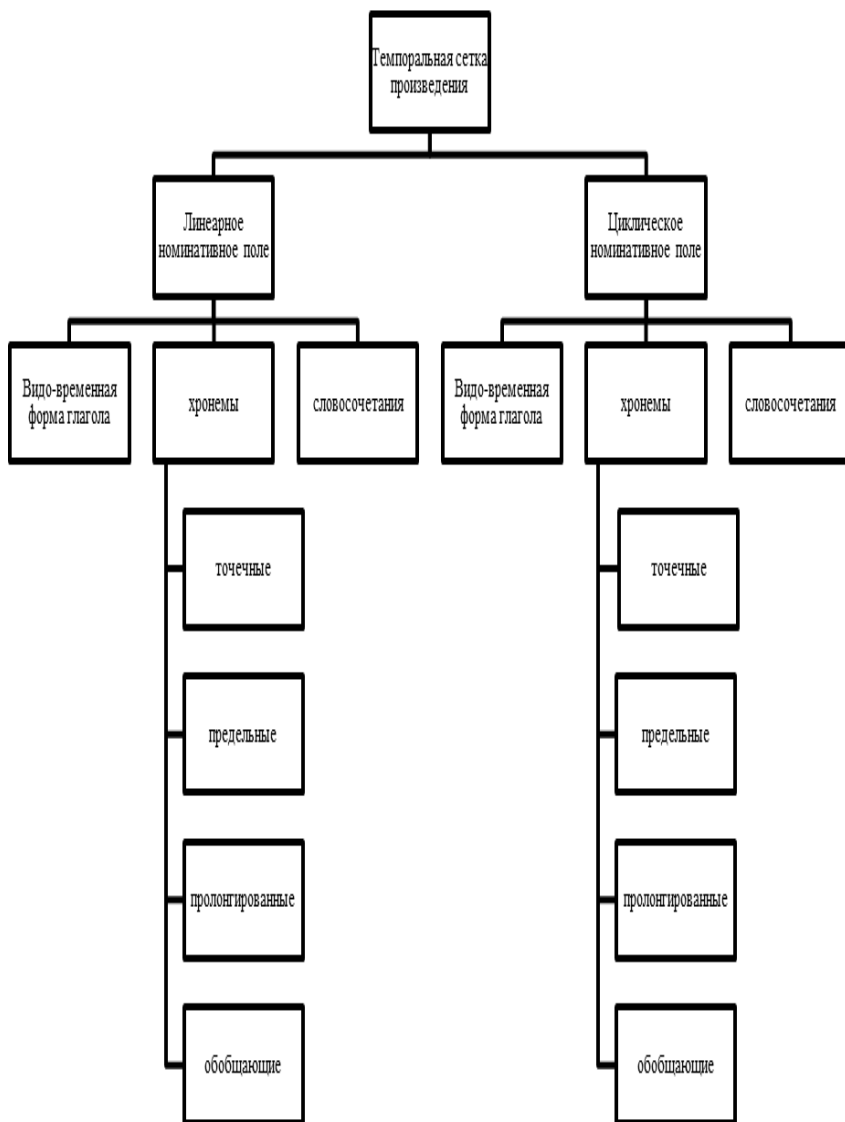


Рисунок 9 – Модель темпоральной сетки производства

Контекст употребления значим при определении типа хронемы. Одна и та же хронема может быть как циклической, так и линейной. Например, хронема «day» без определённого контекста выступает как циклическая – день повторяется постоянно, но стоит употребить хронему с местоимением «that day», как она тут же превращается в некий особенный день, важный произошедшим в этот день примечательным событием. Такая хронема перестаёт быть циклической и превращается в линейную хронему, характеризующую события в жизни героя художественного произведения.

Так, например, среди точечных хронем в романе Ф. С. Фитцджеральда выявлена хронема *last five minutes at table* (последние пять минут за столом). Сама по себе хронема *five minutes* циклическая: минуты идут одна за другой, но в контексте циклические пять минут превращаются в уникальные, последние пять минут за столом.

В английском языке эту уникальность точно выражает определённый артикль «the», указывающий, как правило, на уникальность последующего за ним явления.

#### **1.4.5. Пейзажные единицы как номинанты дуального художественного концепта**

Уникальность стиля творца заключена в его личном умении передать общие для всех явления действительности единственным и неповторимым способом, вне зависимости от того писатель ли он, музыкант или художник. Если говорить о писателе, как о художнике слова, то его мастерство оказывает влияния как на выбор самого пейзажа, так на умение такой пейзаж передать.

Однако «несмотря на то, что знания о мире специфичны у каждого человека, основные познавательные

процессы концептуализации (осмысления и закрепления результатов познания в виде единиц знания – концептов) и категоризации (отнесение их к определенным рубрикам опыта – категориям) обнаруживают общие закономерности» [Болдырев 2011: 11], в частности закономерности «лингвистической категоризации» [Taylor 1995].

Воспринимая результат такой категоризации, читатель формирует в своём сознании когнитивно-герменевтическую модель, основываясь на постижении реальной или вымышленной действительности, которая отражена в художественном произведении в виде художественных образов.

Согласно М. В. Гамезо и И. А. Домашненко, воображение представляет собой психические процессы, заключающиеся в «создании новых образов (представлений) путём переработки материала восприятий и представлений, полученных в предшествующем опыте» [Гамезо, Домашненко 2004].

Важнейшая черта, которая разграничивает искусство и ремесло заключается в умении творца совмещать реальную действительность со своим личным видением, давая при этом свою субъективную оценку. Литература как раз предоставляет писателю огромный набор инструментов для выражения своего отношения.

Следовательно, значимо рассмотрение в номинативном поле дуального художественного концепта различного рода пейзажных единиц, поскольку, зачастую, действующие лица изображаются на фоне природы. Один и тот же морской пейзаж может быть воспринят двумя людьми совершенно различно.

Первый увидит в нём красоту и свежесть природы, находят под влиянием душевного подъёма, другой же оценить лишь неукротимость стихии и бездонность океана,

обуреваемый чувством одиночества. Сильные чувства овладевают человеком и заставляют воспринимать окружающий мир по-иному.

Исследованию пейзажных единиц в структуре художественного текста посвящены работы как отечественных Е. С. Игумновой [2009], В. Н. Левиной [2009], Е.А. Огневой [2016], Н. В. Шестёркиной [2014] и др., так и зарубежных учёных Rinehart, Dawn M. [2010], Shu-hua Chung [2012] и др.

По определению В. Е. Хализева, «пейзаж в литературе является одним из самых мощных средств для создания воображаемого, «виртуального» мира произведения, важнейшим компонентом художественного пространства и времени» [Хализев 1999: 235].

Описание пейзажа представляет собой текстовую пейзажную модель, под которой понимается «исследовательский конструкт, состоящий из совокупности пейзажных единиц, контекстуально интегрированных в единое целое» [Огнева 2016: 282].

Исследование пейзажных единиц, составляющих текстовые пейзажные модели, способствует формированию целостного художественного образа, целостной модели концептосферы художественного текста и, в частности, модели номинативного поля дуального художественного концепта.

Согласно результатам ранее проведённых исследований художественного текста, все пейзажные единицы в концептосфере художественного текста могут репрезентировать пейзаж следующих трёх типов:

а) пейзаж, описывающий земную поверхность (лесной, степной, и т.п.);



б) водный пейзаж (морской, океанический и т.п.);  
в) пейзаж воздушного пространства (пейзаж ночного неба и т.п.) [Огнева 2013в].

Пейзажные единицы, создающие модель того или иного типа пейзажа, могут быть односоставными, многосоставными или безатрибутивными.

Под односоставными пейзажными единицами понимаются маркеры пейзажной модели текста, состоящие из ядра и одного атрибута; например,

*лесная дорога, горных хребет, водная гладь и т.д.*

Под многосоставными (двусоставными, трехсоставными и т.п.) пейзажными единицами понимаются маркеры пейзажной модели текста, состоящие из ядра и нескольких атрибутов, характеризующих различные параметры репрезентируемого пейзажа; например,

1) *петляющая проселочная дорога* (форма дороги обозначена лексемой петляющая, а месторасположение дороги обозначено лексемой проселочная),

2) *бурлящая горная река* (интенсивность течения речи обозначено лексемой бурлящая, а месторасположение реки обозначено лексемой горная) и т.д.

Под безатрибутивными пейзажными единицами понимаются номинанты, состоящие только из ядра; например, *лес, поле, горы и т.п.*

Типология пейзажных единиц представлена на рисунке 10.



Рисунок 10 – Типология пейзажных единиц

Очевидно, что пейзажные единицы как номинанты трёх типов пейзажа, а именно пейзажа земной поверхности, водного пейзажа и пейзажа воздушного пространства могут быть по структуре односоставными, многосоставными и безатрибутивными.

Таким образом, пейзажные единицы представляют собой комплексные номинанты и по семантике, и по структуре, репрезентирующие пейзажную модель текста.

## Выводы по первой главе

Окружающий мир, все знания, накопленные человеком о мире, структурированы в сознании человека в виде концептов. Концепты – это осмысленные и переработанные при помощи естественного языка явления реального мира.

Реальный мир, отражённый в языке при помощи всего его лексического многообразия, принято называть языковой картиной мира, которая применительно к языковой личности писателя предстает в формате индивидуально-авторской картины мира, проекция которой создает концептосферу художественного текста как совокупность художественных концептов.

Под художественным концептом понимается компонент концептосферы художественного текста автора, включающий те ментальные признаки и явления, которые сохранены исторической памятью народа и являются в сознании автора когнитивно-прагматически значимыми для развития сюжета; создают когнитивную ауру произведения.

Типология художественных концептов окончательно не сформирована. Перечень художественных концептов остается открытым, что позволяет вводить в научный обиход знание о новых типах художественных концептов. Одним из таких типов художественных концептов видится дуальный художественный концепт.

Дуальный художественный концепт имеет два ядра, как бинарный концепт, парный концепт, эквивалентный концепт, биполярный концепт, то есть он относится к биполярным концептам. Дуальный художественный концепт рассматривается как двуядерный текстовый концепт, имеющий контекстуально обусловленную диаду ядер и

сопряженных номинативных полей, существующий в рамках отдельно взятой концептосферы художественного текста, реже нескольких сюжетно-синергичных концептосфер художественных текстов как проекций мировидения писателя.

Следовательно, отличие дуального художественного концепта от других бицентричных художественных концептов в том, что формирующие его концепты не находятся ни в оппозиционных, ни в синонимичных отношениях, а смысловая диада формируется исключительно под действием контекста. Значим тот факт, что два концепта, входящие в состав дуального художественного концепта в одном произведении, не всегда будут формировать подобную диаду в другом художественном произведении.

Итак, дуальный художественный концепт имеет два ядра и два номинативных поля вокруг каждого из ядер. Каждое из двух номинативных полей, образованных вокруг ядер, в составе дуального художественного концепта следует именовать для удобства разграничения сегментом общего номинативного поля. В зависимости от степени репрезентации номинативного поля дуального художественного концепта каждый из сегментов может быть раскрыт в различной степени.

Будучи единым целым, сопряженные номинативные поля, образованные вокруг диады ядер дуального художественного концепта, имеют общие лексические единицы, которые и объединяют два художественных концепта в один дуальный художественный концепт. Они входят сразу в оба сопряжённых номинативных поля дуального художественного концепта, образуя зону наложения номинативных полей. Степень наложения номинативных по-

лей двух ядер в рамках общего номинативного поля дуального художественного концепта зависит исключительно от интенции писателя.

Роль дуального художественного концепта в формировании текстового информативного кода выявляется посредством корреляции метода когнитивно-герменевтического анализа концептосферы художественного текста и когнитивно-герменевтического метода моделирования и интерпретации архитектоники номинативного поля дуального художественного концепта.

Метод исследования дуальной природы художественного концепта представлен в монографии в виде семи исследовательских этапов.

Таким образом, сочетание метода когнитивно-герменевтического анализа концептосферы художественного текста и когнитивно-герменевтического метода моделирования и интерпретации архитектоники номинативного поля дуального художественного концепта способствует определению предпосылок реализации дуальности текстового информативного кода.

## ГЛАВА II. МАРКЕРЫ НЕВЕРБАЛЬНОГО КОДА В МОДЕЛИ ДУАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНЦЕПТА ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО

### 2.1. Синергия любви и одиночества как основная идея романа Ф. С. Фитцджеральда

Анализ художественной литературы показал, что дуальный художественный концепт ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО представлен в романах о «потерянном поколении» в достаточной степени, чтобы признать его концептом-доминантой и приступить к интерпретации и моделированию. Романы о «потерянном поколении» включают в себя истории молодых людей всех наций, воевавших на фронтах Первой Мировой войны. Например, в своих романах Э. М. Ремарк описывал таких людей, наделяя их контрастирующими качествами: решительные и жёсткие, но на первом месте у них стоит чувственность.

В творчестве американского писателя Ф. С. Фитцджеральда тема потерянного поколения занимает особое место. В 1925 году он публикует роман «The Great Gatsby», в котором все повествование строится на контрасте, на чувстве любви и чувстве одиночества главного героя.

В данном романе эти понятия формируют целостный концептуальный образ при условии, что концептуальный смысл «передаётся системой словесных и ситуативных репрезентантов» [Новосельцева 2003: 27].

Среди многих других произведений о «потерянном поколении» выбор именно этого романа не случаен, поскольку в нём два художественных концепта, концепт ЛЮ-

БОВЬ и концепт ОДИНОЧЕСТВО, под влиянием контекста формируют диаду ядер и сопряженных номинативных полей, состоящих из значительного количества номинантов. Главный герой романа влюблён и одинок одновременно. Два таких состояния постоянно оказывают влияние на поступки главного героя, позволяя раскрывать их с разных сторон, что передается различными номинантами исследуемого дуального художественного концепта.

В процессе исследования концептосферы романа, а именно номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО были выявлены все номинанты, характерные для номинативного поля дуального художественного концепта, т.е. нейтральная лексика, коннотативно-окрашенная лексика, эмотивная лексика, пейзажные единицы, маркеры невербального кода коммуникации, топонимы, колоративы, глуттонимы.

Примечательно, что среди всех номинантов высокочастотными оказались маркеры невербального кода коммуникации и пейзажные единицы.

При формировании дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО писатель уделил особое внимание именно маркерам невербального кода, поскольку они репрезентируют невербальное проявление чувств героев романа, ибо зачастую именно в поведении человека более открыто проявляется его эмоциональное состояние, нежели в высказанных словах. Ф. С. Фитцджеральд употребил маркеры невербального кода коммуникации для создания более полного образа любви и одиночества в своём романе, поскольку «кинеммы, такемы, проксеммы, сенсеммы, хронемы делают сюжет более реалистичным» [Огнева 2014: 125].

Проведенное исследование материала романа показало, что маркеры невербального кода коммуникации выстраиваются в соответствии с их частотностью от высокочастотных к низкочастотным в соответствии со следующей шкалой: хронемы, сенсемы, проксемы, кинемы и такемы.

Хронемы высокочастотны и в номинативном поле художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, и в когнитивно-сюжетной сетке романа, в целом, поэтому они будут рассмотрены в отдельной главе.

Другой особенностью номинативного поля художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО является наличие большого количества репрезентантов невербального кода коммуникации в сегменте номинативного поля, относящегося именно к главному герою, к Великому Гэтсби.

## **2.2. Частотность маркеров невербального кода как номинантов дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО**

### **2.2.1. Сенсемы как высокочастотные маркеры невербального кода**

Согласно определению, предложенному А. П. Садохиным, «сенсемы – это единицы невербального кода коммуникации, описывающие совокупность чувственных восприятий, основывающихся на информации от органов чувств» [Садохин 2004б: 159].

Вслед за А. П. Садохиным все сенсемы могут быть подразделены относительно органов чувств, ощущения от которых они описывают, а именно: сенсемы, описывающие информацию, полученную при помощи органов слуха; сенсемы, описывающие информацию, полученную



при помощи органов зрения; сенсемы, описывающие тактильные ощущения; сенсемы, описывающие информацию, полученную при помощи органов обоняния; сенсемы, описывающие вкусовые восприятия [Садохин 2004а].

Известно, что наибольшее количество информации об окружающем мире человек получает от зрения, далее идёт слух и вслед за ним остальные органы чувств. Отсюда, наибольшее количество сенсем, обнаруженных в романе, являются сенсемами, описывающими зрительное и слуховое восприятие героев, т.е. зрительные и слуховые сенсемы. Автор не столь часто описывает романтические отношения главных героев, в которых немалую роль играют различного рода прикосновения, поэтому выявлено, что сенсемы, описывающие тактильные ощущения, менее частотны.

В романе нет сцен, где вкус или запах играл бы значительную роль, следовательно, автор не прибегает к описаниям запахов или вкусов. Далее приведены примеры из романа.

Итак, в следующем контексте выявлена сенсема, презентирующая информацию от органа слуха:

«Simultaneously I heard his voice, gruff, muffled, husky, at the hall telephone» [Fitzgerald 1925: http] – В то же время я (Ник) слышал его (Тома) грубый, приглушённый, хрипловатый голос, когда он говорил по телефону.

В приведённом контексте выявлена слуховая сенсема «Heard» / «слышал». Она выражена глаголом в прошедшем времени и описывает голос Тома, услышанный Ником. Кроме того, присутствует и описание самого голоса: «gruff, muffled, husky» / «грубый, приглушённый, хрипловатый», что позволяет судить о настроении и эмоциях говорящего. Здесь задействованы органы слуха.

В следующем контексте выявлена сенсема, репрезентирующая информацию от органа зрения, то есть зрительная сенсема, поскольку речь идёт о выражении лица и поведении Тома в целом: «“Mr. Gatsby!” He put out his broad, flat hand with well-concealed dislike» [Fitzgerald 1925: http] – Мистер Гэтсби! – он (Том) протянул широкую плоскую руку, хорошо скрывая своё неудовольствие.

Здесь сенсема имплицитна: приводятся впечатления Ника, полученные им при взгляде на Тома. Описано увиденное. Хотя Том и старался скрыть своё неудовольствие, Ник это увидел, то есть задействованы органы зрения.

В следующем контексте описывается информация, полученная от осязания, выявлена осязательная сенсема:

«Gatsby and I in turn leaned down and took the small, reluctant hand» [Fitzgerald 1925: http] – Гэтсби и я (Ник) обернулись и, склонившись (к ребёнку), пожали неохотно поданную руку.

Дополнительная информация получена благодаря касанию руки девочки: «reluctant hand» / «поданная рука». Ребёнок испытывал смущение в компании взрослых, но, следуя правилам поведения и просьбе матери, подал руку. Именно прикосновение к руке дало ту информацию, которую ребёнок не высказал вербально.

Таким образом, в романе выявлено три типа сенсем: слуховые сенсемы, зрительные сенсемы, осязательные сенсемы.

## **2.2.2. Проксемы как высокочастотные маркеры невербального кода**

Проксемы как маркеры невербального кода коммуникации, описывающие положение героев в пространстве,

входящие в номинативное поле дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, формируют более комплексную модель номинативного поля художественного концепта.

Проксемы задают пространственные рамки действию, и в произведении они ориентируют читателя в художественном пространстве, описывая, где находятся значимые объекты или действующие лица. Проксемы могут описывать динамику в пространстве или статику.

Среди маркеров невербального кода проксемы занимают третье место по частотности в рамках исследуемого дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО.

Далее приводится несколько контекстов из романа.

Проксема, репрезентирующая динамику в пространстве.

«He broke off and began to walk up and down a desolate path of fruit rinds and discarded favors and crushed flowers» [Fitzgerald 1925 <http>] – Он (Гэтсби) прервался и начал ходить взад и вперёд по опустевшей дорожке из апельсиновых корок, смятых приглашений и сорванных цветов.

Проксема выражена фразовым глаголом в форме инфинитива *to walk up and down*. После очередной вечеринки Ник и Гэтсби остались одни, и Гэтсби стал рассказывать о своём прошлом. Воспоминания нахлынули, и он уже не успевал за ходом своих мыслей, поэтому прервал речь и в порыве чувств стал бесцельно ходить взад и вперёд, как бывает, когда человек усиленно что-то вспоминает или обдумывает. Не выразив ничего словами, Гэтсби, перемещаясь по дорожке, даёт понять, что его переполняют чувства и эмоции. Правда, без дополнительных пояснений трудно судить, какие именно.

В следующем контексте выявлены три проксемы:

«As he left the room again she got up and went over to Gatsby» [Fitzgerald 1925: http] – когда он (Том) вышел из комнаты, она (Дейзи) встала и подошла к Гэтсби.

Проксема «*left*» выражена глаголом в прошедшем времени, проксемы «*got up*» и «*went over*» то выражены двумя фразовыми глаголами в прошедшем времени. Во втором случае проксема описывает местонахождение в пространстве двух героев относительно друг друга, а именно описывает динамику в пространстве двух персонажей.

В следующем контексте выявлена статичная проксема:

«Daisy, who was sitting, frightened but graceful, on the edge of a stiff chair» [Fitzgerald 1925: http] – Дейзи, которая сидела, испуганная, но грациозная, на краю жёсткого стула.

Проксема выражена глаголом в прошедшем времени «*was sitting*» и двумя именами существительными с предлогом «*edge of a chair*». Данная проксема передаёт статику пространства и описывает местонахождение одного из героев в художественном пространстве.

В следующем контексте выражено нахождение в пространстве двух героев романа:

«...he was consumed with wonder at her presence» [Fitzgerald 1925: http] – ...он был полон изумления в её присутствии.

В тексте произведения говорится, что Дэйзи и Гэтсби находились в одной комнате. С момента их встречи, а именно с момента как они оказались в гостях у Ника, Гэтсби прошёл уже две эмоциональные стадии: смущения и радостной заинтересованности. Теперь настала третья.

Гэтсби долго ждал встречи с Дейзи и наконец, эта встреча произошла. Их физически близкое месторасположение, заставило его испытывать сильные чувства. В рассмотренном контексте проксема передаёт статику двух главных героев в пространстве комнаты.

Таким образом, проведённое исследование контекстов позволяет сделать выводы, что проксеменные маркеры невербального кода коммуникации в рамках текстового мира романа чаще всего передают местонахождение героев по отношению друг к другу.

### **2.2.3. Кинемы как низкочастотные маркеры невербального кода**

Проведённое исследование показало, что кинемы как маркеры невербального кода коммуникации, репрезентирующие жесты, в номинативном поле исследуемого дуального художественного концепта менее частотны, чем семемы и проксемы.

Рассмотрен следующий контекст:

«Then he sat down, rigidly, his elbow on the arm of the sofa and his chin in his hand» [Fitzgerald 1925: http] – Тогда он (Гэтсби) сел в неестественно жёсткой позе, опершись локтем о подлокотник и подперев голову.

Кинема выражена фразовым глаголом в прошедшем времени «*sat down*». Перед ответственной встречей Гэтсби сильно нервничал, и, стараясь это скрыть, он хотел принять непринуждённую позу.

В следующем контексте репрезентирована кинема, отражающая жест рукой:

«host, who stood on the porch, his hand up in a formal gesture of farewell» [Fitzgerald 1925: http] – хозяина (Гэтсби),

который стоял на пороге с поднятой вверх рукой в формальном прощании.

Была выявлена кинема «*hand up*», выраженная именем существительным с предлогом. Ник был единственным гостем, которого Гэтсби приглашал на свою вечеринку. Он же стал и единственным гостем, которого Джей проводил.

Их знакомство было очень важным для Гэтсби, чтобы это подчеркнуть и при этом не быть навязчивым, он проводил Ника и после его ухода продолжал наблюдать за ним, как это бывает у близких людей. Увидев, что Ник обернулся, Гэтсби ещё раз ему помахал рукой, подчёркивая своё к нему отношение.

Следующий контекст репрезентирует совокупность различных жестов, воплощенных в одной кинеме *balancing*:

«He was balancing himself on the dashboard of his car» [Fitzgerald 1925: <http>] – Он (Гэтсби) балансировал на подножке своего автомобиля.

Кинема выражена причастием первым *balancing*, что подразумевает под собой множество различных движений руками, телом и ногами для сохранения равновесия.

Таким образом, было выявлено, что отличительной чертой номинативного поля дуального художественного концепта, репрезентированного в рассматриваемом произведении, является то, что кинемы, как менее частотные номинанты по сравнению с хронемами, сенсемами, и проксемами, служат для выражения более сильных эмоций, владеющих человеком, что обусловлено тем, что, будучи погружённым в свои мысли, человек частично теряет самоконтроль и его движения-жесты становятся более выразительными.

#### 2.2.4. Такемы как низкочастотные маркеры невербального кода

Такемы, как маркеры, репрезентирующие в произведении тактильные ощущения, в номинативном поле исследуемого дуального художественного концепта низкочастотны. Рассмотрен следующий контекст: «Daisy put her arm through his abruptly, but he seemed absorbed in what he had just said» [Fitzgerald 1925: http] – Дейзи резко взяла его за руку, но он, казалось, был сильно поглощён тем, что только что сказал.

Такема выражена глаголом в прошедшем времени *put* и притяжательными местоимениями с предлогом «*her ... through his*». В этом контексте всё довольно очевидно: услышав рассказ Гэтсби, Дэйзи, выражая своё восхищение и желая его поддержать, взяла его за руку. При помощи жеста она выразила своё отношение к услышанному.

Рассмотрен другой контекст: «*he kissed her dark shining hair*» [Fitzgerald 1925: http] – он (Гэтсби) поцеловал её (Дэйзи) тёмные блестящие волосы.

Выявлено, что такема выражена глаголом в прошедшем времени «*kissed*».

Таким образом, исследование показало, что все такемы, входящие в номинативное поле рассматриваемого дуального художественного концепта, находятся только в сегменте поля ЛЮБОВЬ, что обусловлено их семантикой.

### 2.3. Двухкомпонентные маркеры невербального кода как номинанты дуального художественного концепта

Язык – явление многогранное, вследствие чего большой пласт слов в языке, помимо денотативного значения,

имеют значительное количество других значений. В процессе коммуникации слова могут приобретать новые оттенки значения.

При исследовании номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО обнаружены смысловые единицы, которые являются не только кинемами, проксемами, такемами или сенсемами в их прямом значении. Было выявлено, что в семантике одного номинанта может заключаться смысл, передаваемый, например, и такемой, и сенсемой, поскольку такема почти всегда означает, что человек должен был что-то почувствовать физически, а описываемые физические ощущения часто вызваны различными прикосновениями, например, «жаркий поцелуй», «прикосновение холодных рук» и т.п. Однако, в тексте зачастую не описаны полученные ощущения. В этом случае выявляются такемы без корреляции с сенсемами.

Номинанты, сочетающие смысл двух указанных маркеров невербального кода, формируют такемо-сенсемные узлы, под которыми в работе подразумеваются маркеры невербального кода коммуникации, заключающие в себе значение как тактильного ощущения, так и собственно прикосновения. Вопрос отнесения номинанта к сенсемному или такемному типу наиболее дискуссионен, и в таких случаях контекст играет решающую роль при классификации номинанта. Более того, при описании жестов может одновременно описываться и перемещение в пространстве. В этом случае образуются кинемно-проксеменные узлы.

В рассматриваемом романе выявлено незначительное количество смысловых узлов, но обнаружено значительное количество многокомпонентных маркеров. Глав-



ное отличие смысловых узлов (такемно-сенсемных, кинемно-проксемных и т.д.) от многокомпонентных маркеров в том, что семантика одного словосочетания выражает два маркера невербальной коммуникации, в то время как многокомпонентный маркер реализован в нескольких коррелирующих словосочетаниях.

Пример двухкомпонентного проксемно-кинемного маркера в корреляции с кинемно-такемным узлом:

«On the last afternoon before he went abroad, he sat with Daisy in his arms for a long, silent time» [Fitzgerald 1925: http] – В последний вечер перед отъездом за границу, он очень долго сидел в тишине держа Дейзи в своих объятьях.

Выявленный проксемно-кинемный номинант *he sat with Daisy in his arms* выражен глаголом в прошедшем времени и именем существительным с предлогом, поскольку нахождение в объятьях подразумевает и месторасположение в пространстве, и жест, который в свою очередь подразумевает касание, то есть выражен кинемно-такемным узлом, что в совокупности с двухкомпонентным проксемно-кинемным номинантом описывает состояние любви главных героев.

В другом контексте выявлен сенсемно-проксемный номинант:

«Their eyes met, and they stared together at each other, alone in space» [Fitzgerald 1925: http] – Их глаза встретились, и они уставились друг на друга, как если бы были одни во вселенной.

Выявленный сенсемно-проксемный двухкомпонентный номинант выражен ядрами *eyes met* и *alone in space*.

Первое ядро *eyes met* – это сенсемный компонент, описывающий процесс зрительного восприятия.

Второе ядро *alone in space* – проксемный компонент, описывающий положение героев в пространстве. Интересен тот факт, что проксема имеет переносное значение, т. к. герои находились всё там же, где и минуту назад, но ощущали себя по-другому.

Эти два компонента в номинанте неотделимы друг от друга, первое событие *eyes met* стало непосредственной причиной для второго – *alone in space*, о чём отчётливо свидетельствует союз *and*, и поэтому формируется сенсемно-проксемный номинант, описывающий состояние любви главных героев.

Сенсемно-проксемный номинант был выявлен и в следующем контексте:

«*she wanted to see him and feel his presence beside her*» [Fitzgerald 1925: [http](#)] – она хотела видеть его, чувствовать его.

Номинант «*feel beside her*» выражен глаголом с предлогом и репрезентирует двойное значение: сенсемы и проксеммы. Сенсемность заключена в глаголе *feel*, а проксемность – в предлоге «*beside*».

Рассмотрен следующий контекст, в котором есть сенсемно-проксемный номинант:

«*You always have a green light that burns all night at the end of your dock*» [Fitzgerald 1925: [http](#)] – У тебя на причале всю ночь горит зелёный.

Установлено, что рассматриваемый репрезентант состоит из зрительной сенсемы «*burns all night*» и проксеммы «*at the end of your dock*», которая указывает на реальное расстояние от причала у дома Гэтсби до причала у дома Дейзи.

Помимо эксплицитного значения, в контексте указан свет зелёного фонаря, который приобретает дополнительное имплицитное значение: он и воплощает все стремления главного героя на воссоединение с возлюбленной –

надежду на будущее, и, одновременно, воспоминания о счастливом прошлом, которое на протяжении всего романа он пытается вернуть.

Следует отметить, что эта сцена в значительной степени раскрывает характер главного героя. Для Джея Гэтсби это был не просто залив и не просто причал с огоньком, а то расстояние, которое отделяло его от возлюбленной, а зелёный свет на причале символизировал для него свет надежды, то конкретное место, где «жила Дейзи» [Михеева, Бобок 2014].

И в тот момент он хотел поделиться с ней своей надеждой, а не просто показать фонарь на причале.

Компонент «a green light» символизирует в номинативном поле дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО то будущее, к которому стоит лишь протянуть руку, и оно окажется рядом, символ неугашающейся надежды.

В следующем примере выявлен проксемно-кинемный узел:

«This is an unusual party for me. I haven't even seen the host. I live over there» [Fitzgerald 1925: <http>] – Это необычная вечеринка для меня. Я ведь даже хозяина не видел. Сам я живу вон там.

В разговоре с мистером Гэтсби Ник, описывая своё пребывание в гостях, невзначай указывает собеседнику на свой дом: «over there». Номинант выражен предлогом и указательным местоимением.

Представленный маркер невербального кода является имплицитной кинемой «*I live over there*», поскольку можно лишь предполагать, пользуясь жизненным опытом, что при таких словах Ник, скорее всего, указал рукой на

соседний дом (он жил по соседству, и дом его было хорошо виден) или, возможно, кивком головы обозначил направление к своему дому.

Данное ядро несёт в себе имплицитное значение кинемы: указательного жеста, кроме того, речь идёт о расстоянии и местоположении дома Ника. Следовательно, в этом номинанте так же заключено проксемное значение.

В рассматриваемом примере выявлено несколько маркеров невербального кода:

«As he left the room again she got up and went over to Gatsby and pulled his face down, kissing him on the mouth» [Fitzgerald 1925: http] – Как только он (Том) вышел, она (Дейзи) встала, подошла к Гэтсби и привлекла его голову к себе, целуя его в губы.

В контексте выявлено три динамических проксеммы:

1) «*he left the room again*» – глагол прошедшего времени,  
2) «*she got up*» – фразовый глагол прошедшего времени,

3) «*went over to Gatsby*» – фразовый глагол прошедшего времени; один такемно-проксемный узел «*pulled his face down*», выраженный глаголом в прошедшем времени, притяжательным местоимением и именем существительным в винительном падеже и такема «*kissing him on the mouth*», выраженная герундием, местоимением и именем существительным в винительном падеже.

Последние два из указанных маркеров описывают результат тактильного контакта главных героев и образуют двукомпонентный кинемно-такемный маркер, описывающий состояние любви главной героини.

Таким образом, было установлено, что среди многокомпонентных маркеров двукомпонентные более частотны в рассматриваемом романе.

## 2.4. Трёхкомпонентные маркеры невербального кода как номинанты дуального художественного концепта

В результате проведённого когнитивно-герменевтического анализа обнаружены не только двукомпонентные, но и трёхкомпонентные номинанты, под которыми в работе подразумеваются маркеры невербального кода коммуникации, заключающие в себе одновременно значения трёх различных типов номинантов. Была выявлена низкая частотность трёхкомпонентных номинантов.

Так, например, был выявлен такемно-сенсемно-кинемный компонент:

«His hand took hold of hers, and as she said something low in his ear he turned toward her with a rush of emotion» [Fitzgerald 1925: http] – он держал её за руку и, поскольку она что-то говорила ему на ухо, он повернулся к ней в порыве эмоций.

Маркеры «*took*», «*said*», «*turned*» выражены глаголами в прошедшем времени. Каждый из них обозначает различные единицы невербального кода коммуникации: такемную, сенсемную и кинемную соответственно.

Контекстуально они объединены в один семантический компонент, описывая одно событие, соответственно и рассматриваться должны вместе. Следовательно, маркер определяется как трёхкомпонентный такемно-сенсемно-кинемный маркер.

Наличие в тексте романа трёхкомпонентного такемно-сенсемно-кинемного маркера говорит о значимости корреляции различных маркеров невербального кода для создания более объёмного художественного образа героев романа.

## 2.5. Синергия маркеров невербального кода в модели дуального художественного концепта

Проведённый когнитивно-герменевтический анализ материала романа показал, что в номинативном поле исследуемого художественного концепта такемы, сенсемы, проксемы и кинемы достаточно часто чередуются в одном и том же контексте.

Находясь рядом друг с другом, они усиливают эффект, производимый ими по отдельности, что является ярким примером контекстуальной синергии. Так, в следующем контексте обнаружена синергия трёх компонентов – проксемы, сенсемы и кинемы: «He sat down miserably, as if I had pushed him» [Fitzgerald 1925: <http>] – он (Гэтсби) сел назад с таким несчастным видом будто я его туда толкнул.

Проксема «*sat down*» выражена фразовым глаголом в прошедшем времени и описывает динамику в пространстве одного героя. Сенсема выражена наречием «*miserably*» и описывает внешний вид Гэтсби, каким его видел Ник, а кинема выражена глаголом в прошедшем времени *pushed*.

Ник и Гэтсби ожидают прихода Дейзи и Джей сильно переживает, он не знает как Дейзи отреагирует на встречу после долгой разлуки. В какой-то момент он срывается и решает уйти. Ник его останавливает, и Джей садится обратно. Джей Гэтсби влюблён, и поэтому ему очень важно знать, что всё идёт по его плану, и малейшие отклонения, даже в пару минут приводят к тому, что он решает всё бросить. Ник, оставаясь спокойным, не даёт ему этого сделать. Джей расстраивается, не зная, как ему себя вести, поэтому и садится обратно с таким видом.

Продолжение этой же ситуации изложено в следующем контексте: «Gatsby, pale as death, with his hands plunged like weights in his coat pockets, was standing in a puddle of

water glaring tragically into my eyes» [Fitzgerald 1925: http] – Гэтсби, бледный как смерть, держа руки, будто гири, в карманах пальто, стоял в луже, имея трагичный вид.

В данном отрывке выявлены две семемы выраженные двумя существительными с предлогами «*pale as death*» и наречием «*tragically*», кинема, выраженная именами существительными с предлогами «*hands in his coat pockets*» и проксема, выраженная причастием первым и именем существительным с предлогом «*standing in a puddle*».

Сильно переживая, уже после прихода Дэйзи, Гэтсби не замечал того, как себя ведёт. Он в большой степени утратил контроль над собой и принимал самые нелепые зажатые позы, которые выдают его смятение окружающим:

«With his hands still in his coat pockets he stalked by me into the hall, turned sharply as if he were on a wire, and disappeared into the living-room» [Fitzgerald 1925: http] – всё ещё держа руки в карманах он проследовал за мной в холл, резко повернулся и исчез в жилой комнате.

В данном отрывке выявлены кинема и три проксемы. Кинема выражена именами существительными с предлогами «*hands in his pockets*», проксемы выражены глаголом в прошедшем времени и именем существительным с предлогом «*stalked into the hall*» и глаголами в прошедшем времени «*turned*», и «*disappeared*». Все три проксемы описывают динамику в пространстве с участием одного персонажа.

В следующем контексте выявлена синергия кинем, проксемы и семемы:

«He raised his hand to stop my words, looked at me with unforgettable reproach, and, opening the door cautiously, went back into the other room» [Fitzgerald 1925: http] – он поднял

руку, чтобы я замолчал, посмотрел на меня с таким незабываемым видом упрёка и аккуратно открыв дверь, вернулся в комнату.

Первая кинема «*raised his hand*» выражена глаголом в прошедшем времени и именем существительным с предлогом, сенсема «*looked*» выражена глаголом в прошедшем времени, кинема «*opening the door*» выражена герундием и именем существительным и проксема «*went back*» выражена фразовым глаголом в прошедшем времени.

В следующий контексте выявлена синергия кинемы и такемы:

«as she turned toward him and he kissed her curious and lovely mouth» [Fitzgerald 1925: http] – когда она повернулась к нему, он поцеловал её в столь притягательные губы.

Ядра: «*turned*» и «*kissed*» выражены глаголами в прошедшем времени. Два разных номинанта в контексте неотделимы друг от друга и описывают очерёдность действий. Эффект от кинемы и такемы усиливается для передачи чувственного момента.

Во всех приведённых контекстах чередование маркеров невербального кода коммуникации и их близкое контекстуальное расположение значительно усиливает эффект от создаваемого художественного образа.

Все приведённые выше контексты относятся к одной ситуации, когда Гэтсби ожидает встречи с Дэйзи. Эффект, когда внутреннее состояние человека выдают жесты, позы и внешний вид, значительно ярче, чем при описании поведения человека посредством употребления одного типа маркеров невербальной коммуникации, поэтому писатель прибег к явлению синергии маркеров невербального кода коммуникации.



## **2.6. Сопряжение номинативных полей в модели дуального художественного концепта**

Номинативное поле дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, как было сказано выше, состоит из сопряжённых полей, объединённых вокруг диады ядер: ядра «любовь» и ядра «одиночество».

Степень репрезентации каждого из двух номинативных полей в художественном концепте не одинакова, вследствие неравномерного распределения маркеров невербального кода коммуникации в этих полях, что не может не вызывать исследовательский интерес.

### **2.6.1. Маркеры невербального кода в номинативном поле ядра «любовь»**

Согласно словарю С. И. Ожегова «любовь – это глубокое эмоциональное влечение, сильное сердечное чувство» [Ожегов 2012]. Словарь В. И. Даля даёт следующее определение понятию «любить»: «люблывать кого, что, чувствовать любовь, сильную к кому привязанность, начиная от склонности до страсти» [Даль 1882].

В словаре Т. А. Ефремовой следующее определение данному явлению «любви»: 1. Чувство глубокой привязанности, преданности кому-л., чему-л., основанное на общности интересов, идеалов, на готовности отдать свои силы общему делу или спасению, сохранению кого-л., чего-л. 2. Такое чувство, основанное на инстинкте. 3. Такое чувство, основанное на взаимной симпатии и половом влечении. 4. Отношения двух лиц, взаимно связанных таким чувством [Ефремова 2006].

Не смотря на всё многообразие определений и расхождений в них, есть одно важное сходство, прослеживаемое у каждого из авторов: любовь – это чувство. По мнению С. Г. Воркачёва, «объект любви представляет собой в глазах субъекта положительную ценность, т.е. он способствует, а не препятствует, удовлетворению его специфических потребностей» [Воркачёв 2007: 32].

Не вызывает сомнения тот факт, что ни один из органов чувств сам по себе не передаёт чувства любви, это сочетания нескольких чувств. В первую очередь это зрительный контакт; объект любви всегда красив. Желая понравиться, человек старается выглядеть привлекательно: воздействует на органы зрения другого человека.

Подобное явление происходит в процессе вербального общения, где задействован слух. Каждый старается «понравиться на слух». Известна фраза, что женщины любят ушами. Кроме того, влюблённым приятны прикосновения друг к другу. Тактильный контакт играет значительную роль в общении людей.

Никто не станет спорить, что чувство любви основывается и на других качествах, таких как, например, эрудиция или чувство юмора, но на первых этапах зарождения привязанности большую роль играют именно ощущения от органов чувств. Далее органы восприятия всё также продолжают играть значительную роль.

Однако, «в отличие от ближайшего «телеономного соседа» – счастья-блаженства, любовь невозможно описать в терминах сущностных признаков, отправляющих к конкретным причинам возникновения этого чувства» [Воркачёв 2007: 30], поскольку важна его «значимостная составляющая» [Воркачёв, Воркачёва 2016: 117]. Именно

поэтому, по нашему мнению, следующий сенсемный номинант в наибольшей степени отличается от остальных маркеров невербального кода коммуникации:

«I loved her» [Fitzgerald 1925: [http](#)] – я любил её.

Проведённый когнитивно-герменевтический анализ материала выявил, что сегмент «любовь» представлен в романе бóльшим количеством репрезентантов, чем сегмент «одиночество», в том числе и с бóльшим количеством маркеров невербального кода.

В следующем контексте выявлена сенсема, отражающая корреляцию информации пяти чувств:

«so engrossed in each other» [Fitzgerald 1925: [http](#)] – настолько поглощены друг другом.

Когда человек поглощён чем-то, всё его внимание направлено в одну точку, он видит, слышит, чувствует только то, на что направлено его внимание, а окружающий мир утрачивает своё значение.

Приведённый номинант описывает информацию, получаемую сразу от всех органов чувств.

В другом контексте автор использует описание чувства, взаимосвязанного с информацией от органов зрения действующих лиц:

«... in a way that every young girl wants to be looked at...» [Fitzgerald 1925: [http](#)] – ...так, как любая девушка хотела бы, чтобы на неё смотрели.

Контекст: Гэтсби до ухода на фронт при встрече с Дейзи посмотрел на неё так, как любая девушка хотела бы, чтобы на неё смотрели. Без слов Гэтсби выражал своё чувство любви лишь взглядом.

В следующем отрывке выявлена сенсема:

«Daisy's voice was playing murmurous tricks in her throat» [Fitzgerald 1925: [http](#)] – голос Дейзи играл журчащими переливами.

Сенсема имплицитна. Сама Дейзи ничего не ощущает в этой сцене, но описываются слуховые ощущения окружающих. От переполнявших её чувств Дейзи не могла совладать со своим голосом. В отрывке выявлена слуховая сенсема, описывающая состояние любви главной героини.

Практически идентичным к рассмотренному является следующий контекст:

«Daisy watched him and laughed, her sweet, exciting laugh» [Fitzgerald 1925: http] – Дейзи смотрела на него и смеялась своим сладким завораживающим смехом.

В контексте выявлена имплицитная сенсема восприятия окружающими смеха главной героини и сенсема, описывающая зрительное восприятие самой Дейзи. Оба номинанта относятся к сегменту любовь, так как описывают влюблённое состояние героини.

В другом контексте: представлен эмотив как результат корреляции сенсем:

«He felt married to her, that was all» [Fitzgerald 1925: http] – Он чувствовал только то, что хотел на ней жениться.

В этом контексте есть прямое указание на ощущение «felt», но при этом этот номинант трудно отнести к какому-либо из пяти чувств. В данном контексте глагол «felt» скорее выступает синонимом глагола «want». Этот отрывок выделен так как описывает желание, вызванную у Гэтсби под влиянием ощущений от всех пяти чувств. Все ощущения сложились в желание жениться на Дейзи.

Исходя из вышеизложенного, можно прийти к выводу о том, что помимо сенсем, репрезентирующих информацию от таких чувств как зрение, слух осязание, обоняние, к ним следует относить чувство любви в силу того, что оно сочетает в себе результат восприятия всеми

органами чувств вместе взятыми: зрением, слухом, осязанием и даже обонянием, поскольку, воспринимая человека одним или сразу несколькими органами перцепции, можно получить дополнительную информацию, не высказанную вербально. Номинант «любовь» выступает своего рода синонимом понятию воспринимать, только с заведомо положительным эффектом.

Кроме сенсем в сегменте «любовь» дуального художественного концепта были обнаружены и проксемы.

«They were sitting at either end of the couch, looking at each other as if some question had been asked, or was in the air, and every vestige of embarrassment was gone» [Fitzgerald 1925: http] – Они сидели на разных концах дивана, смотря друг на друга так, как если бы был задан некий вопрос или он просто витал в воздухе и все признаки смущения ушли.

Выявлена проксема «*sitting at either end of the couch*». Ядро проксема выражено герундием, периферия – местоимением и именем существительным. В данном контексте действующие лица всё так же остаются молчаливыми, однако их позы уже изменились: они повернулись друг к другу. При помощи поз выражается невысказанное словами – истинный интерес друг к другу. Этот интерес был очевиден как для Дейзи с Джемом, так и случайно появившемуся Нику. Так невербальным способом было положено начало будущей беседе. Фактически она уже началась, только ещё ничего не было произнесено вслух.

Рассмотрен ещё один контекст:

«I went out of the room and down the marble steps into the rain, leaving them there together» [Fitzgerald 1925: http] – Я вышел из комнаты, спустился по мраморным ступенькам под дождь, оставляя их (Джея и Дейзи) вдвоём.

В контексте была выявлена проксема «went out», выраженная глаголом в прошедшем времени и предлогом

места. Ник отчётливо понимал всю неловкость ситуации и решил им помочь. Ничего не говоря вслух, он просто оставил их наедине: помог им невербальным способом.

Слова же здесь вообще были бы, скорее всего, неуместны и привели бы к обратному эффекту. Это тот случай, когда вербальное общение невозможно, а приемлемо только невербальное.

Проксемные номинанты обнаруживаются и в следующем контексте:

«Gatsby walked over and stood beside her» [Fitzgerald 1925: http] – Гэтсби подошёл и встал подле неё (Дейзи).

Выявлены проксемы «walked over» и «stood beside». В обоих случаях ядро представлено глаголами в прошедшем времени, а периферия предлогами места.

В напряжённый момент ссоры между Джеймсом и Томом, Гэтсби всячески старается вступить за возлюбленную словесно. В момент наивысшего напряжения Гэтсби не прибегает к словам, а встаёт на защиту в прямом смысле, показывая свои намерения более однозначно, чем это можно было бы сделать словами.

В данном контексте невербальная составляющая выражает ту же мысль, что и вербальная, усиливая её.

Необходимо отметить, что в исследуемом романе кинемы менее частотны, чем сенсемы и проксемы в сегменте «любовь».

Рассмотрен контекст:

«Then he sat down, rigidly, his elbow on the arm of the sofa and his chin in his hand» [Fitzgerald 1925: http] – Тут он сел, приняв напряжённую позу, упершись локтем в подлокотник и подперев подбородок.

Было выявлено сразу три кинемы: первая кинема «*sat down rigidly*», выраженная глаголом в прошедшем времени, предлогом, и наречием, вторая «*elbow on the arm*» и третья

«*chin in his hand*» выражены именами существительными с предлогами. Знание контекста помогает точнее понять этот отрывок. Джей ожидал встречи с Дейзи и очень нервничал, поэтому поза была неестественной и «вымученной». Волнение же было вызвано чувством любви.

Писатель создает нужный эффект посредством использования именно нескольких близко стоящих кинем, создавая впечатление суеты и неуверенности.

Рассмотрен следующий контекст:

«Gatsby, his hands still in his pockets, was reclining against the mantelpiece in a strained counterfeit of perfect ease, even of boredom» [Fitzgerald 1925: http] – Гэтсби, по-прежнему держа руки в карманах, облокотился на камин, напряжённо изображая расслабленность, даже скуку.

Маркеры *hands in pockets, reclining against* выражены именами существительными с предлогом и герундием с предлогом. Гэтсби, нервничая, не знал, куда деть руки и продолжал держать их в карманах, при этом стараясь придать своей позе непринуждённость.

Сильно волнуясь при первой встрече с Дейзи, Гэтсби «перестарался» в придании себе естественного вида, что выдавала некая натянутость в его позе, а напускная скука вообще была лишней.

Далее, рассмотрен следующий контекст:

«His head leaned back so far that it rested against the face of a defunct mantelpiece clock, and from this position his distraught eyes stared down at Daisy, who was sitting, frightened but graceful, on the edge of a stiff chair» [Fitzgerald 1925: http] – Его (Гэтсби) голова так сильно отклонилась назад, что уже лежала на неисправных каминных часах и в этой позе его безумные глаза уставились на Дейзи, что сидела испуганная, но всё же изящная, на краю жёсткого стула.

Описывая встречу главных героев, автор говорит об их взволнованности. Проксема «*leaned back*» выражена глаголом в прошедшем времени и наречием. Гэтсби, не совладав с собой, не знает меры в своих движениях и позах. Анализ проксема «*on the edge of a stiff chair*» приведён в параграфе 2.2.1. Дейзи же, наоборот, от волнения застывает в одной скованной позе.

В описании встречи, о внутреннем состоянии главных героев, больше говорят их позы, нежели их слова.

Примечательно, что на протяжении всей сцены оба остаются молчаливыми, но читателю они не предстают безучастными к происходящему. Сила их чувства влюблённости заставляет их вести себя не естественно и даже напугано.

Дальнейший когнитивно-герменевтический анализ текста романа показал, что маркерами невербального кода коммуникации, получившими наименьшую степень реализации в сегменте «любовь», стали такемы.

В рассматриваемом произведении большая часть такем описывает поцелуй:

«Then he kissed her» [Fitzgerald 1925: http] – потом он её поцеловал.

Такема *kissed* выражена глаголом в прошедшем времени и описывает состояние любви.

«At his lips' touch she blossomed for him like a flower and the incarnation was complete» [Fitzgerald 1925: http] – от прикосновения его губ она расцвела для него как цветок и воплощение завершилось.

Такема «*lips' touch*», выраженная двумя именами существительными выступает здесь синонимом слова поцелуй, поэтому может быть охарактеризована как и поцелуй в предыдущем отрывке.



«Took her because he had no real right to touch her hand» [Fitzgerald 1925: http] – Он взял её руку лишь потому, что на самом деле не имел никакого на это права.

Такема took выражена глаголом в прошедшем времени описывает прикосновение Джея к Дейзи. Для главного героя является важным сам факт прикосновения как такового, а именно, через прикосновение он хотел показать своё отношение и намерения по отношению к возлюбленной.

Поскольку рассмотренный номинант имеет лишь такемное значение, то делается вывод о том, что маркер невербального кода коммуникации является такемным.

Другой контекст, в котором выявлена такема:

«...touching his coat with her hand» [Fitzgerald 1925: http] – ... прикасаясь рукой к его пальто.

Такема «*touching his coat*». Ядро «*touching*» выражено герундием. Речь идёт о Дейзи и Гэтсби. Влюблённой Дейзи доставляло удовольствие прикосновение даже к одежде, иначе бы автор не счёл нужным упоминать столь незначительный жест.

Подобное явление описано и в следующем контексте:

«she brushed silent lips against his coat's shoulder» [Fitzgerald 1925: http] – она провела губами по плечу его пальто, ничего не говоря, где ядром выступает глагол «brushed».

Примечательно, что все такемы, выявленные в рамках номинативного поля исследуемого концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, всегда описывают состояние любви и никогда состояние одиночества.

## 2.6.2. Маркеры невербального кода в номинативном поле ядра «одиночество»

Проведённый когнитивно-герменевтический анализ материала выявил, что сегмент «одиночество» номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО репрезентирован в романе меньшим количеством лексических единиц, чем сегмент «любовь», в том числе, и меньшим количеством маркеров невербального кода.

Далее в монографии представлен анализ наиболее ярких сенсем, входящих в сегмент «одиночество», выявленный в следующем контексте:

«I haven't even seen the host» [Fitzgerald 1925: http] – Я даже хозяина не видел.

Приведенная фраза, произнесённая Ником, когда он впервые пришёл в дом к Гэтсби. Примечательно, что сказал он её самому Гэтсби. Зрительная сенсема «*haven't seen*» выражена глаголом в прошедшем времени. Разговаривая с хозяином дома, гость признаётся, что не видел его. Мистер Кэроуэй был единственным приглашённым гостем, и уж если такой гость не знает хозяина, то что уж говорить обо всех остальных. Гэтсби в окружении большого количества людей оставался одиноким.

Рассмотрен другой контекст:

«The words seemed to bite physically into Gatsby» [Fitzgerald 1925: http] – Слова, казалось, доставляли Гэтсби физическое страдание.

Сенсема «*seemed*» выражена глаголом в прошедшем времени. Это происходит во время ссоры в отеле, когда Том доказывал Гэтсби, что Дейзи его никогда не любила.

Гэтсби слышал слова, которые причиняли ему страдания, и это отражалось на его внешнем виде. Услышанное настолько сильно шло вразрез с чувствами Гэтсби, что его мимика и, возможно, поза создавали ощущение, что он испытывает физические страдания.

Кроме сенсем в сегменте «одиночество» получили репрезентацию и проксемы. Рассмотрен следующий контекст:

«He left, feeling that if he had searched harder, he might have found her - that he was leaving her behind» [Fitzgerald 1925: http] – Он уехал, чувствуя, что если бы он искал лучше, то обязательно нашёл бы её, он понимал, что она оставалась в прошлом.

Значение данной проксемы «*leaving*» скорее переносное, чем буквальное, ведь он оставлял её не просто позади, а в прошлом. Здесь нет прямого описание физического расстояния, имеется в виду, скорее, расстояние ментальное, воображаемое.

В другом контексте тоже выявлена проксема:

«...they came and went without having met Gatsby at all» [Fitzgerald 1925: http] – Они приходили и уходили, даже не встречаясь с хозяином (дома).

Проксемы «*came and went*» выражена глаголами в прошедшем времени с предлогом и перфектным герундием с предлогом «*without having met*». Гости, бывавшие в доме Гэтсби, его так и не видели.

В особняке, полном гостей, Гэтсби был одинок, ведь он всегда ждал лишь одного гостя – Дэйзи.

Примечательно, что в рассматриваемом романе такемы не получили своей реализации в рамках номинативного поля, образованного вокруг ядра «одиночество».

### 2.6.3. Маркеры невербального кода, сопрягающие два ядра дуального художественного концепта

В результате когнитивно-герменевтического анализа выявлены маркеры, которые расположены в области пересечения номинативных полей, описывая одновременно и любовь, и одиночество в следующем контексте:

«A sudden emptiness seemed to flow now from the windows and the great doors, endowing with complete isolation the figure of the host, who stood on the porch, his hand up in a formal gesture of farewell» [Fitzgerald 1925: http] – Вдруг неожиданно повеяло пустотой из всех окон и массивных дверей, погружая фигуру хозяина, стоявшего на пороге с поднятой в прощальном жесте рукой, в полной изоляции.

Проксема «*stood on the porch*», описывающая статику в пространстве, выражена глаголом в прошедшем времени и именем существительным с предлогом. Анализ кинемы «*hand up*» приведён в пункте 2.2.3.

Эти события происходят во время вечеринки в доме Гэтсби. В окружении огромного количества гостей, среди которых друзей нет, как раньше, чувство одиночества не покидает его, и он провожает единственного важного для себя гостя. Пока причина такого одиночества не ясна читателю, всё станет очевидным позже, но уже сейчас без каких бы то ни было объяснений, читатель понимает, что Гэтсби несчастливый человек. Если бы он не был влюблён, то не испытывал бы чувства одиночества. Номинанты «*isolation*» и «*emptiness*» относятся скорее к номинативному полю ядра одиночество в рамках концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО.

Этот контекст построен на контрасте веселья и одиночества (вечеринка продолжалась прямо за спиной

Гэтсби). Природа же всех этих вечеринок станет ясна читателю ближе к концу романа: их целью был случайный визит Дейзи и их новая встреча. Гэтсби не мог просто пригласить её, он ждал, что она появится среди всех гостей, приходящих без приглашения.

Далее, рассмотрен следующий контекст:

«He doesn't know very much about Tom, though he says he's read a Chicago paper for years just on the chance of catching a glimpse of Daisy's name» [Fitzgerald 1925: http] – О Томе, он мало что знал, но сказал, что читал чикагскую газету на протяжении нескольких лет в надежде, что там промелькнёт имя Дейзи.

Было выявлено, что ключевой единицей в этом предложении является словосочетание «Daisy's name». Сенsemный номинант a glimpse – намёк (на имя Дэйзи), описывающий результат зрительного восприятия, выражен именем существительным.

При первом рассмотрении кажется, что это сегмент «любовь», ведь это имя любимого человека. Под влиянием контекста ситуация оказывается противоположной: Гэтсби был одинок и просматривал газеты в надежде хоть там встретить имя своей возлюбленной.

Рассмотренный номинант входит сразу в два сегмента: в сегмент «любовь» и в сегмент «одиночество», таким образом он находится на пересечении номинативных полей, то есть относится сразу к двум сегментам номинативного поля дуального концепта, другими словами, находится на пересечении номинативных полей.

Следующий контекст:

«They were sitting at either end of the couch, looking at each other as if some question had been asked, or was in the

air, ...» [Fitzgerald 1925: http] – Они сидели на разных концах дивана, смотря друг на друга, будто был задан или просто витал в воздухе какой-то вопрос...

Проксем «*sitting at either end*» выражена причастием первым, именем существительным и наречием. Зрительная семема «*looking at each other*» выражена причастием первым и местоимением с предлогом. После долгой разлуки герои сильно смущены: на них нахлынуло слишком много разных чувств.

Только в контексте романа «The Great Gatsby» влюблённость героев обуславливает их одиночество из-за невозможности быть вместе. Если рассматривать их без контекста, то приведённые номинанты сразу оказываются в номинативном поле художественного сегмента ЛЮБОВЬ.

Номинантов, находящихся на пересечении двух номинативных полей, выявлено немного, что говорит о том, что степень наложения номинативных полей дуального концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО в рамках произведения «The Great Gatsby» незначительна.

## Выводы по второй главе

Наличие дуального художественного концепта далеко не обязательно для художественного произведения, однако, если сюжет выстроен так, что два концепта становятся взаимообусловленными под влиянием контекста, то в отдельно взятом художественном произведении, реже в нескольких сюжетно-объединённых текстах, эти концепты объединяются в дуальный художественный концепт.

Дуальный художественный концепт, являясь сюжето-образующим, подчиняет себе всю структуру романа. Архитектоника романа такова, что наилучшим образом отражает взаимосвязь двух сегментов дуального художественного концепта: они не выступают как соседние, раскрываясь автором поочередно, а представлены именно как один целостный концепт с двумя равнозначными сегментами.

В рассматриваемом романе Ф. С. Фитцджеральда «The Great Gatsby», кроме многочисленных художественных концептов, выявлен дуальный художественный концепт ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО. Эти два чувства, любовь и одиночество, ярко представлены в произведениях так называемого «потерянного поколения». Поскольку, дуальный художественный концепт – это явление, чаще всего, единичное и характерное для конкретного произведения, то выявление этого типа концепта приводит к определению всех значимых лексических единиц, входящих в его номинативное поле.

Анализ текста романа Ф.С. Фитцджеральда позволяет прийти к выводу о том, что такой концепт репрезентируется в первую очередь лексическими единицами, описывающими невербальное общение, т.е. маркерами невербального кода коммуникации.

Установлен тот факт, что маркеры невербального кода коммуникации находятся в обоих сегментах сопряжённых номинативных полей дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО. И в номинативном поле, образованном вокруг ядра «любовь», и в номинативном поле, образованном вокруг ядра «одиночество», выявлены маркеры невербального кода коммуникации: сенсемы, проксемы, кинемы и хронемы; последние будут рассмотрены в третьей главе монографии. Такемы выявлены только в номинативном поле, образованном вокруг ядра «любовь». Установлено, что к высокочастотным маркерам в обоих номинативных полях относятся сенсемы и проксемы. Кроме, собственно, четырёх типов маркеров невербального кода коммуникации обнаружены двойные узлы, такие как кинемно-такемные, сенсемно-проксемные и такемно-проксемные номинанты. Они представляют собой единые неделимые смысловые единицы, семантика которых отражает синергию двух параметров, репрезентирующих невербальный код коммуникации.

Наряду с двойными семантическими узлами и двухкомпонентными маркерами невербального кода был выявлен один трехкомпонентный такемно-сенсемно-кинемный маркер, что подчеркивает исключительность данного формата маркеров невербального кода в архитектонике концептосферы исследуемого художественного произведения. Помимо маркеров, входящих в одно из сопряжённых номинативных полей, образованных вокруг ядер в модели дуального художественного концепта, были выявлены и описаны маркеры, входящие сразу в оба номинативных поля. Иными словами, такие маркеры находятся в сегменте наложения сопряжённых номинативных полей дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО.



Было доказано, что, несмотря на высокую частотность одних и тех же маркеров невербального кода, в номинативных полях, образованных вокруг двух ядер дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, их форма различается. Установлено, что, высокочастотными маркерами невербального кода общения в номинативном поле, сопряжённом с ядром «любовь», являются: (а) семемы, выраженные перфектной формой глаголов и формой неопределённого герундия; (б) проксемы, выраженные именами существительными с предлогами; (в) хронемы, выраженные именами существительными с предлогами и наречиями. Определено, что маркеры невербального кода в номинативном поле, сопряжённом с ядром «одиночество», имеют следующую специфику: (а) семемы выражены несовершенной и совершенной формами глаголов и формой неопределённого герундия; (б) проксемы выражены именами существительными с предлогами; (в) хронемы выражены именами существительными с предлогами и наречиями.

Кинемы и такемы низкочастотны в романе. Было доказано, что среди низкочастотных маркеров невербального кода только кинемы входят в номинативные поля, сопряжённые и с ядром «любовь», и с ядром «одиночество»; форма выражения кинем неодинакова. Так, кинемы номинативного поля, сопряжённого с ядром «любовь», выражены именами существительными с притяжательными местоимениями, тогда как кинемы номинативного поля, сопряжённого с ядром «одиночество», выражены именами существительными с притяжательными местоимениями и неопределённой формой герундия.

Такемы как низкочастотные маркеры выявлены только в номинативном поле, сопряжённом с ядром «лю-

бовь», и выражены именами существительными с притяжательными местоимениями и именами существительными в притяжательном падеже.

В рассмотренном дуальном художественном концепте ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО наложение двух полей, образованных вокруг диады ядер, не столь значительно: количество единиц, относящихся к обоим полям менее половины от всех маркеров невербального кода коммуникации, хотя, в целом, очевидно, что, чем больше количество таких номинантов, тем сильнее два номинативных поля накладываются друг на друга.

Итоги когнитивно-герменевтического анализа номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО говорят об обширном использовании автором маркеров невербального кода коммуникации в процессе создания образа главного героя. С их помощью писателю удаётся показать постоянную борьбу любви и её недостижимости для главного героя.

Благодаря отсутствию преобладания маркеров невербального кода коммуникации в каком-либо из сегментов номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО достигается ощущение постоянной внутренней борьбы.

Для Гэтсби любовь оказалась неотделима от одиночества. Одно состояние постоянно порождает другое. Отсюда и необходимость, в данном конкретном романе, рассмотреть эти чувства как единое целое, как дуальный художественный концепт ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО.

# ГЛАВА III. ХРОНЕМЫ И ПЕЙЗАЖНЫЕ ЕДИНИЦЫ В МОДЕЛИ ДУАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНЦЕПТА ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО

## 3.1. Темпоральность в дуальном художественном концепте

### 3.1.1. Периодизация романа «The Great Gatsby»

Исследование текста не может обойти значимый аспект – познание специфики «внутреннего времени текста» [Ласица 2008], коррелирующий со спецификой индивидуального и индивидуально-авторского «восприятия времени в той или иной картине мира» [Лукоянова 2004 150-155]. При моделировании концептосферы художественного произведения в целом и при рассмотрении хронем в частности, считается целесообразным разделить произведение на смысловые периоды. Для романа «The Great Gatsby» определено три периода. Поскольку рассматривается художественный концепт ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, а ключевой влюблённой фигурой произведения, всё-таки, выступает Джей Гэтсби, то периодизацию следует выстраивать относительно его личной истории, развернувшейся на фоне исторических событий и ставшей, в некотором роде, «символом историчности» [подробнее: Donaldson 2017].

Итак, проведённое исследование выявило следующие три периода: первый период – период до войны, когда Гэтсби повстречал Дейзи, и они полюбили друг друга (этот период преимущественно относится к номинативному полю, образованному вокруг ядра «любовь»).

Второй период – военный период и время до воссоединения с Дэйзи (второй период, в основном, характеризуется одиночеством героя).

И, наконец, третий период – период, когда Гэтсби и Дейзи встретились вновь (наиболее противоречивый период, в котором есть место и любви, и одиночеству).

Установлено, что относительно объёма текста эти периоды не равны. Не равны они и в жизни самого героя. Кроме того, интересен тот факт, что подаются в тексте эти периоды тоже не в хронологическом порядке: автор начинает повествование в одном периоде, затем переносит читателя в прошлое посредством воспоминаний действующих лиц, затем снова возвращается к настоящему времени, широко пользуясь приёмом ретроспекции.

Примечательно, что, по мнению А. Усмановой, настоящее время в романе начинается «с того момента, когда в произведении появляется один важный персонаж – Ник Каррауэй» [Усманова 2003: <http>]. Это герой, глазами которого читатель видит все происходящее, поскольку Ник и является рассказчиком, от лица которого ведётся повествование.

Очевидно, что количество временных периодов при моделировании художественного текста всегда связано непосредственно с содержанием самого текста, его когнитивно-сюжетной сеткой. В процессе выявления и классификации хронем, были отобраны лишь те хрономы, которые имеют отношение к рассматриваемому концепту ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО и непосредственно к самому главному герою.

### **Первый период**

Первый период, довоенный этап жизни Гэтсби, описан в четвёртой главе, где Джордан Бейкер рассказывает о знакомстве Дейзи и Гэтсби, и в 6 главе, когда Гэтсби сам

рассказывает свою историю. Примечательно, что первый этап жизни главного героя представлен частично через его восприятие другими действующими лицами. Автор широко использует приём ретроспекции, несколько раз нарушая строгое течение времени.

Всего, в описании первого этапа, выявлено 55 хронем (этот период описан более кратко в сравнении с двумя другими).

В первом периоде линейных и циклических хронем выявлено равное количество. Среди линейных хронем наибольшее количество предельных хронем – 50%, пролонгированных хронем – 25%, точечных хронем – 22% и обобщающих хронем всего 3%. Среди циклических хронем распределение другое: по 45% – пролонгированные хронемы и обобщающие хронемы, предельные хронемы – 7% и точечные хронемы всего 3%.

Вот наиболее яркие примеры линейных хронем первого периода:

«One October day in nineteen-seventeen» [Fitzgerald 1925: http] – Однажды в октябре 1917-го.

Хронема «*one October day in nineteen-seventeen*» – это точечная линейная хронема, т.к. в её значении заложено указание на конкретный день. Джордан Бейкер рассказывает о первой встрече главных героев, указывая лишь на год и месяц точно, что характерно для человека восстанавливающего в памяти события прошлого.

Рассмотрен следующий контекст:

«What Gatsby?» and when I described him - I was half asleep - she said in the strangest voice that it must be the man she used to know» [Fitzgerald 1925: http] – «Какой Гэтсби?» – и когда я его описала – я была полусонная – она сказала, довольно странным голосом, что это должно быть человек, которого она знала раньше».

Хронема «*when I described him*» точечная линейная хронема: она указывает на момент после слов Дейзи. Интересно, что в составе этой хронемы нет лексических единиц, описывающих течение времени за исключением предлога «*when*», тем не менее, в контексте слова приобретают дополнительное значение и служат временным ориентиром.

Следующий контекст включает в себя несколько хронем:

«We stayed there two days and two nights, a hundred and thirty men with sixteen Lewis guns, and when the infantry came up at last they found the insignia of three German divisions among the piles of dead» [Fitzgerald 1925: http] – мы продержались там три дня и две ночи: сто тридцать человек и шестнадцать «Льюисов», и когда пехота наконец подошла, они обнаружили отличительные знаки трёх германских дивизий среди горы убитых.

В контексте выявлено две обобщающие хронемы «*two days*» и «*two nights*» и одна точечная хронема «*when the infantry came up at last*», которая схожа с точечной хронемой из вышерассмотренного контекста, поскольку указывает на момент подхода подкрепления.

Однако, более тщательное изучение контекста позволило прийти к выводу, что эта хронема имеет предельный характер: она подытоживает все то время, когда подразделение Гэтсби провело на поле боя. Ключевым элементом выступает наречие «*at last*», которое и делает эту хронему предельной, а никак не точечной.

Циклические хронемы носят более отвлечённый и обезличенный характер, в отличие от линейных. Циклическая хронема является «малой частицей целого цикла»

[Огнева 2013б: 141]. Соответственно подобных частиц может быть огромное количество, они не имеют отнесённости к кому-либо из героев.

Рассмотрен следующий контекст:

«By the next autumn she was gay again, gay as ever» [Fitzgerald 1925: http] – К следующей осени она снова стала живой, живой, как всегда.

В данном контексте предельная хронема «*by the next autumn*» включает в себя циклическую хронему «*autumn*». Примечательно, что циклические хронемы, скорее, указывают на простое течение времени, тогда как линейные располагаются на временной оси, а линейные хронемы обладают сильно выраженной персонификацией, т.е. описывают период чьей-либо жизни.

### **Второй период**

Второй этап жизни охватывает время после ухода Гэтсби на фронт и его возвращение в Америку, и тот небольшой период знакомства с Ником. Конечной точкой этого периода определена встреча Гэтсби с Дейзи после разлуки, т.к. это значительное событие, меняющее жизнь обоих героев.

Описан второй этап в главах четыре и пять. Во втором периоде выявлено всего 65 хронем. Среди них 23% линейных и 77% циклических хронем. Среди линейных хронем 60% пришлось на пролонгированные, а остальные проценты в равной степени распределились между точечными, предельными, обобщенными хронемами.

Циклические хронемы представлены пролонгированными (48%) и обобщающими (40%). Предельных хронем всего 10 % и точечных – 2%.

Во втором периоде повествование ведётся от лица Ника, который является непосредственным участником всех событий:

«As we crossed Blackwell's Island a limousine passed us, driven by a white chauffeur, in which sat three modish negroes, two bucks and a girl» [Fitzgerald 1925: http] – Когда мы пересекли Блэквелл Айленд, мимо нас проехал лимузин, за рулём которого был белый шофёр, а в салоне – три щегольски одетых негра: двое мужчин и девушка.

Пролонгированная хронема «*as we crossed Blackwell's Island*» относится конкретно к главным действующим лицам, описывает период времени характерный исключительно для них, и вряд ли может быть употреблена в какой-либо другой ситуации.

Рассмотрен другой контекст:

«We hadn't reached West Egg village before Gatsby began leaving his elegant sentences unfinished and slapping himself indecisively on the knee of his caramel-colored suit» [Fitzgerald 1925: http] – Мы не добрались до Уэст Эгга, прежде чем Гэтсби начал оставлять свои элегантные предложения неоконченными и нерешительно похлопывать себя по колену карамельного костюма.

Большая часть этого предложения – это предельная хронема: «*before Gatsby began leaving his elegant sentences unfinished and slapping himself indecisively on the knee of his caramel-colored suit*».

Предельной делает хронему именно предлог «*before*», который сам по себе уже может выступать как предельная хронема, но в данном контексте он не отделим от всего остального выражения, так как именно всё выражение несёт в себе смысловую нагрузку, то есть указывает к какому моменту Гэтсби заговорил.

Именно тогда Гэтсби начал так строить предложения и вести себя нерешительно. Интересно, что если бы предлог стоял в первой части предложения, то обстоятельством времени и пролонгированной хронемой стала бы именно первая часть.



Следующий контекст:

«The city seen from the Queensboro Bridge is always the city seen for the first time, in its first wild promise of all the mystery and the beauty in the world» [Fitzgerald 1925: http] – С моста Квисборо, город казался таким, каким всегда кажется в первый раз: полным обещаний загадок и красоты. В контексте номинант «*for the first time*» – это обобщающая линейная хронема, расположенная на временной оси. Циклические хронемы второго периода жизнеописания Гэтсби схожи с циклическими хронемами первого периода.

Рассмотрен контекст:

«At nine o'clock, one morning late in July, Gatsby's gorgeous car lurched up the rocky drive to my door and gave out a burst of melody from its three-noted horn» [Fitzgerald 1925: http] – однажды утром в конце июля, в девять часов, роскошная машина Гэтсби медленно подкатилась по каменистой дорожке к моей двери и разразилась мелодией из тройного клаксона. Выявленный номинант «*one morning late in July*» – точечная циклическая хронема, поскольку это все лишь одно утро, одно из 31 возможного в июле.

### **Третий период**

Начало третьего периода знаменуется встречей влюблённых и длится до конца романа. Описан третий период в главах, начиная с пятой и заканчивая девятой.

В восьмой главе романа Гэтсби убивают, но, несмотря на это событие, глава включена в рассмотрение т. к. и после смерти автор раскрывает тему одиночества главного героя, глава всё равно посвящена ему. После смерти его одиночество проявляется открыто, когда его покидают все, кроме Ника.

Третий этап знаменателен самой высокой частотностью хронем – 304 хронемы. Линейных хронем выявлено

47% от общего количества, циклических хронем – 53% соответственно. Среди линейных хронем 60% пролонгированных хронем, 22% предельных хронем, 14% точечных хронем и всего 4% обобщающих хронем. Циклические хронемы распределены следующим образом: 54% обобщающие хронемы, 31% пролонгированные хронемы, 11% предельные хронемы и 4% точечные хронемы.

Рассмотрен контекст с упоминанием пролонгированной хронемы:

«Five years next November» [Fitzgerald 1925 [http](http://)] – (будет) Пять лет в следующем ноябре.

Разговор шёл о времени, которое прошло с момента последней встречи Гэтсби с Дейзи. Дейзи сказала, что прошло около пяти лет, на что Гэтсби ответил максимально точной датой «*five years next November*».

Само наличие такого уточнения в речи главного героя говорит о степени важности новой встречи для него лично: он считал дни. Следует охарактеризовать эту хронему как линейную точечную хронему.

Подчинив всю свою жизнь одной цели – воссоединению с Дейзи, Гэтсби считал дни, до того, когда они снова смогут быть вместе. Логично предположить, что поскольку он так точно помнит время их расставания, то знает не только год и месяц, но и день, когда они виделись в последний раз. Его высказывание аналогично высказыванию о дне рождения, когда упоминается не только месяц, но и день, а иногда и точное время. Гэтсби точно знает момент их расставания, кроме того, контекстуальный контраст выступает как противопоставление приблизительному подсчёту Дейзи, что только усиливает эффект точности хронемы.

В следующем контексте выявлена обобщающая линейная хронема:

«But both of us loved each other all that time, old sport, and you didn't know» [Fitzgerald 1925: http] – Мы оба любили друг друга всё это время, дружище, и ты это не знал.

Во время спора Гэтсби доказывал Тому, что все пять лет они с Дэйзи были влюблены друг в друга. Хронема «*all that time*» обозначает конкретный период – пять лет с последней встречи. Эти пять лет завершились: встреча состоялась, больше повториться они не могут, поэтому эта хронема и определена как линейная, более того хронема линейная, т.к. соотносится с собственным временем героя романа.

В следующем контексте выявлено сочетание трех хронем:

«I never loved him,” she said, with perceptible reluctance. “Not at Kapiolani?” demanded Tom suddenly» [Fitzgerald 1925: http] – «Я никогда его не любила» – сказала она (Дейзи) с заметным нежеланием. «А в Капиолани?» – вдруг затребовал ответа Том.

Хронема «*never*» – обобщающая хронема, хронема «*suddenly*» – точечная хронема. Обобщающая хронема «*at Kapiolani*» по своему составу не имеет лексических единиц, описывающих течение времени, и является, прежде всего, проксемой-топонимом.

Том спрашивает Дейзи о том периоде их жизни, который они провели в Капиолани, подразумевая, скорее всего, что именно тогда они были наиболее счастливы. Он имеет в виду период времени, а не место. Более точным было бы описание по такой формуле: «то время, когда мы были в Капиолани». Очевидно, что данный номинант можно рассматривать как проксемно-хронемный узел.

В следующем контексте тоже выявлен проксемно-хронемный узел:

«After the house, we were to see the grounds and the swimming-pool...» [Fitzgerald 1925: http] – После дома нам предстояло осмотреть прилегающую территорию и бассейн...

Проксемно-хронемный узел «*after the house*» выражен именем существительным с предлогом. В контексте указывается время, когда Гэтсби показывал Дэйзи и Нику свой дом. Так же, как и в предыдущем контексте имеется в виду не сам дом, а время его осмотра.

Таким образом, когнитивно-герменевтический анализ романа выявил три периода жизнеописания Великого Гэтсби; периоды различны по продолжительности и по хронемной плотности, то есть по частотности хронем в сравнении с другими маркерами невербального кода коммуникации.

### **3.1.2. Типологизация хронем в архитектонике романа Ф. С. Фицджеральда «The Great Gatsby»**

Для того чтобы выявить специфику репрезентации хронем в номинативном поле дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО в концептосфере произведения Ф. С. Фицджеральда «The Great Gatsby» необходимо определить частотность хронем.

Проведённый когнитивно-герменевтический анализ материала произведения Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «The Great Gatsby» выявил хронемы, играющие значимую роль в реализации исследуемого дуального художественного концепта. Именно такие хронемы будут изложены в 16 последующих таблицах.

Итак, циклические хронемы отражены в следующей таблице 2.

Таблица 2 – Циклические хрономы произведения  
«The Great Gatsby»

Точечные хрономы	Пролонгированные хрономы	Пределные хрономы	Обобщающие хрономы
<p>ten o'clock, at eight, nine o'clock, at the last minute, in a moment (2), immediately, when, almost immediately (2), next week, meanwhile, about a month ago, just last year, right away</p>	<p>for a day or so, for a few minutes, then, again, all night long, all afternoon, in two weeks, little later in the evening, after dinner, in two days, then a few days, a year, one year, from morning till night, at dinner time, whole</p>	<p>for a few moments, just a quarter of a century after, or a moment, for a day, before, at once, almost before, no longer, a few days before the fourth of July, after a moment, a few minutes later, until after eight o'clock, some time before.</p>	<p>for three generations, whenever, always and so with the sunshine and the great bursts of leaves growing on the trees, frequently, last autumn, today, never, warm season, little later, on the evening, ever, now, the summer, forever, on a warm windy evening, the warm windy afternoon, in the next hour, tomorrow (3), sometimes, whereupon, deep summer, for a while, for as long as half an hour, a</p>

	evening, for years for eleven years, all summer, all the af- ternoon.		minute, on Sun- day afternoon, summer Sunday afternoon, mo- ment by moment, every time, right away, from time to time, some- time toward mid- night.
15	19	20	33

Из приведенной таблицы 2 очевидно, что к высоко-частотным хронемам относятся обобщающие хронемы, что является специфической чертой номинативного поля исследуемого дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО.

В качестве примера употребления циклической хронемы приведен следующий контекст:

«When I came back from the East last autumn I felt that I wanted the world to be in uniform and at a sort of moral attention forever» [Fitzgerald 1925: http] – Когда я вернулся с востока прошлой осенью, мне хотелось, чтобы весь мир был облачён в униформу и находился, в своего род, постоянной готовности.

Хронема «*last autumn*» циклическая точечная хронема, поскольку описывает момент на годовом цикле.

Точечная хронема «*on entering the home (при входе в дом)*» в отличие от вышерассмотренной является линейной, так как «не вписывается ни в какой общепринятый цикл действий, а происходит стихийно и в разные моменты у каждого героя произведения» [Даниленко 2015].

Хронема *«when I was young»* (когда я был молод) классифицируется как линейная.

Линейные хронемы могут быть точечными, предельными, пролонгированными и обобщающими хронемами, выражающими период или момент времени, являющийся частью линейного (не повторяющегося) временного вектора, то есть расположены на временной оси.

Так, в следующем контексте выявлена обобщающая хронема:

«In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since» [Fitzgerald 1925: http] – В молодости, когда я был наиболее восприимчив, мой отец дал мне один совет, который с тех пор я никогда не забывал.

Хронема *«in my younger»* не задаёт никаких временных рамок, а указывает в некотором обобщённом виде на период жизни без начала и конца. У каждого человека это понятие вообще может быть разным.

Рассмотрен другой контекст, в котором реализована синергия точечной и пролонгированной хронем:

«And just after the war I spent two days with them in Chicago» [Fitzgerald 1925: http] – Сразу после войны я провёл с ними пару дней в Чикаго.

Хронема *«just after the war»* точечная линейная, т.к. выражает момент времени, имеющий ограничения касающиеся его начала – рубеж «война», в то же время, пролонгированная линейная хронема *«two days»* неотделима от предыдущей и контекстуально обозначают один и тот же момент.

Далее, в следующей таблице, отражены линейные хронемы романа, взаимосвязанные с описанием истории главных героев.

Таблица 3 – Линейные хрономы произведения  
«The Great Gatsby»

Точечные хрономы	Пролонгированные хрономы	Предельные хрономы	Обобщающие хрономы
<p>at this point, just after the war, when she sat up, last five minutes at table, almost immediately, when I looked once more, in fifty-one, when she was born, when we came in, when I reached, just as Tom and myrtle reappeared, when she moved about, as Mrs. Wilson entered, when they do get married, when I married him, when he had gone half way.</p>	<p>after various delays, since his New Haven years, since I came, for as long as I can remember, after an infinitesimal hesitation, as I started my motor, as we rose in the elevator, since they had been married, turning my head.</p>	<p>after the first drink, afterward I looked at my watch.</p>	<p>in my younger, on my second glass of corky, in college, presently dinner, twice in my life, for a while until it blows over, in her past, one day when he was out, each time I tried to go, when we came into the station, when I got into a taxi, as soon as I'm through with it, as we groaned down in the elevator.</p>
17	9	2	13



После выявления различных типов хронем и исследования их специфики, в рамках темпоральной модели целого произведения, можно сделать вывод о том, что номинативное поле художественного концепта ВРЕМЯ делится на три сегмента: линейный, линейный и циклический.

В результате познания такого аспекта окружающей действительности как время, выстраиваются различные когнитивные модели, репрезентирующие время различными языковыми средствами.

Проведённые ранее исследования показали, что, анализируя эти самые когнитивные модели, темпоральная архитектура художественного произведения может быть следующих типов: 1) линейная: (а) одновекторная, (б) многовекторная; 2) нелинейная: (а) одновекторная, (б) многовекторная; 3) циклическая, 4) линейная.

Под линейной одновекторной моделью понимается «последовательная текстовая реализация временных маркеров, сопровождающих совместные действия одного или нескольких персонажей, излагаемая в виде временного вектора» [Огнева 2013б: 143].

Временной вектор – это реализация потока времени в художественном тексте, которая обладает двумя основными характеристиками – точкой отсчёта и последовательностью изложения событий.

Линейная многовекторная модель отличается от вышеописанной модели тем, что в когнитивном контуре присутствует сразу несколько потоков времени.

В этом случае художественное время разворачивается скачками, не имеет последовательности, как реальное время. Вектор повествования о героях или об одном из них движется от прошлого к настоящему, затем снова в прошлое, затем в будущее, обходя настоящее.

Нелинейная одновекторная модель представляет собой последовательную реализацию в тексте временных маркеров, сопровождающих действия разных персонажей, которые в один момент фокусируются в одной точке.

Нелинейная многовекторная модель художественного текста представляет собой описание действий различных персонажей, при этом их темпоральная маркированность носит «скачкообразный» характер. Действия разных групп персонажей могут быть сфокусированы в различных временных точках.

Как следует из названия, циклическая модель художественного текста имеет в своей основе некий цикл, например, календарный или учебный год. В таком случае, всё сюжетное повествование подчиняется этому циклу, происходит в его рамках.

Примером такого произведения может служить короткий роман американского писателя Стивена Кинга «Цикл оборотня» (*Cycle of the Werewolf*), где в качестве сюжетообразующего элемента выступает годовой цикл.

Линейная модель произведения базируется на индивидуальном времяисчислении и на индивидуальных, неповторимых ни для кого отрезках времени: детство, юность, зрелость и т.д. Проведённые ранее исследования показали, что совокупность нескольких темпоральных моделей составляют общую модель произведения с одной преобладающей.

Повествование в романе «*The Great Gatsby*» ведётся от лица Ника, который тоже является участником описываемых событий. Весь роман представляет собой его воспоминания об одном лете, проведённом в Нью-Йорке.

Вектор всего произведения направлен в прошлое. Внутри самого рассказа, вектор так же не направлен посто-

янно вперёд (в будущее), в своём повествовании Ник, постоянно возвращается в прошлое, пересказывая события, произошедшие прежде основного повествовательного времени.

Таким образом, вектор повествования направляется то в будущее, то в прошлое. Хотя события и укладываются в одно лето, что прямо и упоминается в романе, нельзя утверждать, что его темпоральная архитектоника циклическая, т. к. значительного влияния на сюжет этот факт не оказывает. Преобладающей характеристикой темпоральной модели рассматриваемого произведения является её многовекторность.

Ник, хотя и является рассказчиком, всё же он не ключевой персонаж повествования. Главные герои в романе, вокруг которых и строится сюжетная линия, это Джей и Дейзи. Анализ сюжета романа позволяет установить, что преобладающая темпоральная модель – нелинейная. Два главных героя живут каждый своей жизнью пока не сталкиваются в одном месте.

Таким образом, превалирующей темпоральной моделью рассматриваемого произведения можно считать многовекторную нелинейную темпоральную модель.

Для анализа художественного текста следует не только определить тип темпоральной модели, но и выстроить эту модель, ориентируясь на главных героев, то есть выстроить темпоральную модель относительно Дейзи и Гэтсби.

Далее, были определены и описаны семь векторов, на которые можно разделить сюжет романа. До появления главного героя в сюжете романа, темпоральный вектор направлен вперёд, вплоть до того момента, когда Гэтсби сам кратко расскажет о своей службе в армии, то есть век-

тор повествования устремился в прошлое. Далее темпоральный вектор вновь направлен в будущее. Когда Джордан рассказывает историю знакомства главных героев, то темпоральный вектор повествования вновь возвращается в прошлое.

Затем происходит воссоединение Джея и Дейзи и вектор направлен в будущее. Ближе к концу романа, после несчастного случая, Гэтсби рассказывает Нику историю своей юности и историю знакомства с Дейзи, вновь возвращая читателя в прошлое.

С завершением рассказа Гэтсби темпоральный вектор в очередной раз меняет своё направление и уже до самого конца романа остаётся устремленным в будущее время.

Таким образом, темпоральный вектор в романе шесть раз меняет своё направление, отсылая читателя в различные точки в прошлом. В романе, как указано ранее, выявлено два главных героя, живущих каждый своей жизнью и сталкивающихся только в определённые сюжетные моменты, что и делает повествование не линейным, но всякий раз, когда история Гэтсби возвращается в прошлое, то же самое происходит и с историей Дэйзи.

Определено, что темпоральная модель истории каждого из героев одинакова и полностью накладывается одна на другую.

Нелинейная многовекторная темпоральная модель романа выглядит следующим образом, что отражено на рисунке 11.

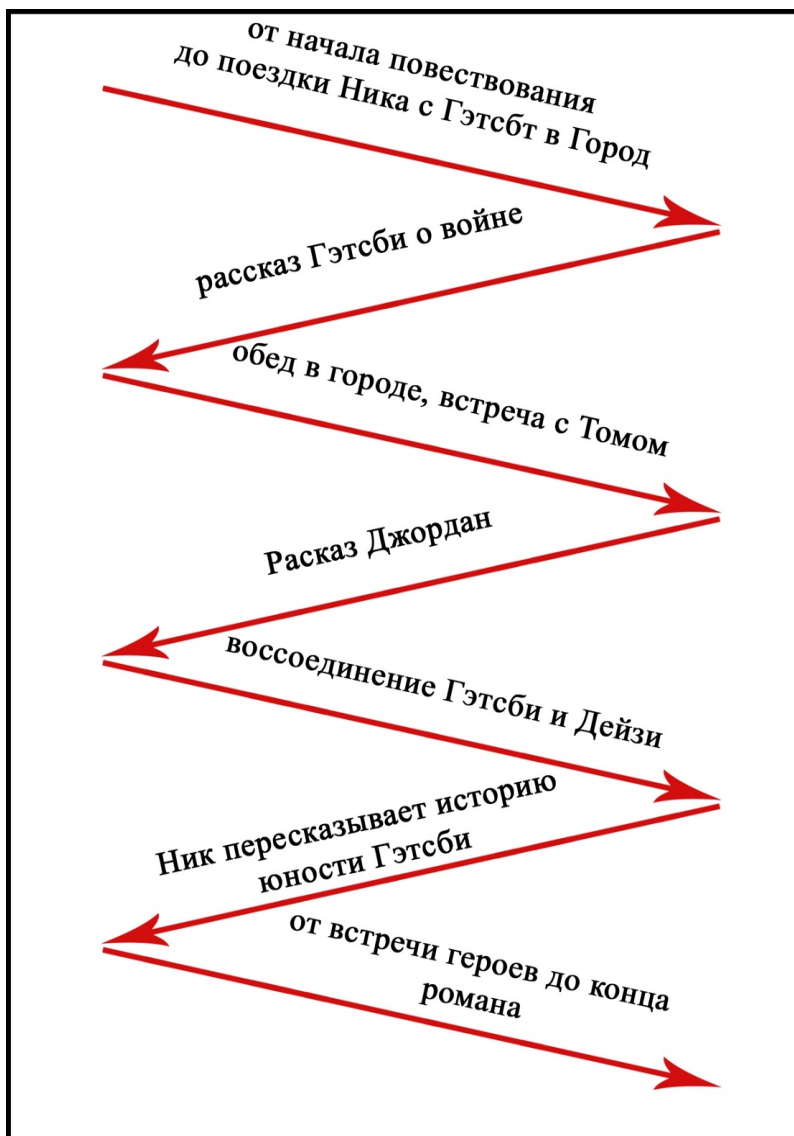


Рисунок 11 – Темпоральная модель романа «The Great Gatsby»

Описание темпоральных векторов романа будет полным при рассмотрении хронем, составляющих каждый из векторов. Первый временнОй вектор повествования, направленный в будущее, начинается с первых строк романа и продолжается до рассказа Гэтсби о войне по пути в город.

В следующей таблице 4 отражены значимые циклические хрономы первого временнОго вектора.

Таблица 4 – Циклические хрономы первого временнОго вектора

Точечные хрономы	Пролонгированные хрономы	Предельные хрономы	Обобщающие хрономы
at once, ten o'clock, at eight, nine o'clock, ten o'clock, last night, in the morning, at nine o'clock, in a moment (2).	permanently, a year, forever, to-morrow (3), to-night, from morning till night, for a moment, whereupon, deep summer, at dinner, for as long as half an hour, a minute, on Sunday afternoon, one year, for a moment, for a few days,.	before (5), in two weeks, no longer, until after eight o'clock, some time before, in two days, by seven o'clock, by midnight.	to-day, never (6), after dinner, after a moment, little later the summer, on a warm windy evening, immediately (3), for a day or so, now (11), ever, as the earth lurches away from the sun, then (13), again (4), always (2), sometimes (2), meanwhile, later.
10	17	12	51

По данным таблицы 4 всего циклических хронем в первом временном векторе было выявлено 90, из них 11 % точечные хронемы, 18 % пролонгированные хронемы, 14 % предельные хронемы, 57 % обобщающие хронемы. Очевидно, преобладание обобщающих циклических хронем.

Далее, в следующей таблице 5 изложены линейные хронемы первого временного вектора.

Таблица 5 – Линейные хронемы первого временного вектора

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
at the last minute, at this point, when, almost immediately, the telephone rang inside, when she sat up, at dinner time, when she was born, when we came in, as I started my motor, when I reached my estate at West Egg, when I	in fifty-one, in 1915, in the spring of twenty-two, at twenty-one, the warm windy afternoon, in the next hour, for as long as I can remember,	after various delays, just after the war, since his New Haven years, since I came into the room, after an infinitesimal hesitation, almost before I had grasped her meaning, after the first drink, for a	just a quarter of a century, after my father; on my second glass of corky, for three generations, in college, on the evening I drove over there to have dinner with the

looked once more, as we rose in the elevator, when I came back, just as Tom and Myrtle reappeared, when she moved about, as Mrs. Wilson entered, when they do get married, when I married him, each time I tried to go, when we came into the station.	all afternoon, presently dinner, the whole evening, at high tide in the afternoon, while his two motor-boats slit, since they had been married, for eleven years.	while until it blows over.	Tom Buchanan, little later the evening, the last five minutes at table, twice in my life.
20	14	8	9

Данные таблицы 5 говорят о том, что всего линейных хронем 51, из них 39,2 % - точечные хронемы, 27,4 % пролонгированные хронемы, 15,6 % - предельные хронемы и 17,8 % – обобщающие хронемы. По пути в город Джей рассказывает Нику свою историю службы в армии и вектор повествования в первый раз меняет своё направление, обращаясь в прошлое. Рассказ Гэтсби краток, и поэтому сам вектор не имеет большой текстовой реализации, следовательно количество хронем незначительно, но каждая хронема значима для раскрытия сюжета. Хронемы отражены в следующей таблице.



Таблица 6 – Циклические хронемы второго временного вектора

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
	for many years, for a moment, today.	before	long ago, then (2), now (2), always,
0	3	1	6

Очевидно, из данных таблицы 6, что всего определено 10 циклических хронем, из них 30 % составляют пролонгированные хронемы, 10 % составляют предельные хронемы и 50 % составляют обобщающие хронемы. Точечных циклических хронем во втором темпоральном векторе не выявлено. В следующей таблице изложены линейные хронемы второго временного вектора.

Таблица 7 – Линейные хронемы второго временного вектора

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
when it (the war) began, when the infantry came up at last	there two days, two nights	after that	
2	2	1	0

По данным таблицы 7 всего линейных хроном 5, из них две точечные хрономы, две пролонгированные хрономы и одна предельная хронома.

После короткого повествования о военных событиях, темпоральный вектор романа вновь возвращается в ранее описываемое в первом векторе время.

Происходит этот темпоральный возврат в четвёртой главе, в которой описывается время краткого периода пребывания Ника в городе вместе с Гэтсби, когда они встретили Вульфшима и Тома, до момента, когда о прошлом Гэтсби рассказывает уже Джордан.

Хрономы третьего периода изложены в следующей таблице.

Таблица 8 – Циклические хрономы третьего временного вектора

Точечные хрономы	Пролонгированные хрономы	Предельные хрономы	Обобщающие хрономы
when it was almost morning.	at lunch, every year, roaring noon, now forever, all evening, meanwhile, Several years, an hour, for a minute.	after a moment, after a minute	then (4), next time, always, then and there, some other time, never (2), for a long time, now, sometimes
1	10	2	12

По данным таблицы 8 всего циклических хронем 25 из них 4 % составляют точечные хронемы, 40% составляют пролонгированные хронемы, 8 % составляют предельные хронемы и 48% составляют обобщающие хронемы.

В следующей таблице изложены линейные хронемы рассматриваемого временного вектора.

Таблица 9 – Линейные хронемы третьего временного вектора

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
for the first time, four o'clock in the morning, when the subject of this instinctive trust returned to the table and sat down, as he shook hands and turned away, when he saw us	as we neared the city, this afternoon, as we went by, as we crossed Blackwell's Island, now that we've slid over this bridge, as the waiter brought my change, when he saw us, as I entered my front door, next morning, so long as I live, the night they shot Rosy Rosenthal, this morning, in 1919.	before he could ask such a little thing, now that we've slid over this bridge.	then

just after the war.			
5	11	2	1

По данным таблицы 9 всего линейных хронем 19, из них 26 % точечные хронемы, 59 % пролонгированные хронемы, 10 % предельные хронемы, 5 % обобщающие хронемы.

В четвёртой главе вектор повествования в очередной раз возвращается в прошлое: Джордан рассказывает Нику историю знакомства двух влюблённых. В конце главы вектор возвращается к настоящему времени. В следующей таблице перечислены циклические хронемы четвёртого временного вектора.

Таблица 10 – Циклические хронемы четвёртого временного вектора.

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
next day at five o'clock	all day long, for an hour, in June, half an hour later, for a minute, in August, one night, the next April, for a year, one spring, about six weeks ago, for half an hour.	before (2), ever, since, by the next year, by the next autumn, by the hour	very often, as ever, never (4), later, for the first time in years.
1	12	7	9

По данным таблицы 10 всего циклических хронем 29 из них 4 % точечные хронемы, 41 % пролонгированные хронемы, 24 % предельные хронемы, 31 % обобщающие хронемы.

Далее, в следующей таблице изложены линейные хронемы четвертого временного вектора.

Таблица 11 – Линейные хронемы четвертого временного вектора

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
when I came opposite her house that morning, for over four years - even after I'd met him on Long Island, that was nineteen-seventeen, when she went with anyone at all, when she saw that it was coming to pieces like snow, when	that afternoon, that day, while she was speaking, for several weeks.	until I was five feet away, after that, the day before the wedding, half an hour before the bridal dinner, until she saw him coming in the door.	one October day in nineteen-seventeen, one winter night

we walked out of the room, when they came back, when I asked you			
1	12	7	9

По данным таблицы 11 всего линейных хронем 19, из них 42 % точечные хронемы, 21 % пролонгированные хронемы, 26 % предельные хронемы, 11 % обобщающие хронемы.

Как известно, в пятой главе происходит воссоединение героев и временной вектор ненадолго устремляется в будущее время. Хронемы пятого временного вектора изложены в следующей таблице.

Таблица 12 – Циклические хронемы пятого временного вектора.

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
two o'clock, at eleven o'clock, at two o'clock, an hour later, just two minutes to four, at	for years, for a moment, all summer, tomorrow, for a moment, for a few days, a moment longer, the evening, for how many	after a moment, after half an hour, in a minute, after a moment, the day after	some night, never (2), then (4), immediately, at first, too late, now (5), from time to time, simultaneously,

the first possible moment, at the beginning of each season, spring and fall, about half-past three, next morning, years ago, suddenly.	hours, for a moment, an hour, for half a minute, for a moment, for many years, for half an hour, for years, just three years	to-morrow, in a few minutes, before(2).	again (2), whereupon, once more, a decade before, always (2), now and then, night and day, once, whereupon.
11	17	8	28

По данным таблицы 12 всего циклических хронем 64, из них 17 % точечные хронемы, 27 % пролонгированные хронемы, 12 % предельные хронемы, 44 % обобщающие хронемы

В следующей таблице отражены линейные хронемы пятого временного вектора.

Таблица 13 – Линейные хронемы пятого временного вектора

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
when I said you were a particular friend of Tom's, as we dipped under a little bridge, when I came	while his house blazed gaudily on, while Daisy and I talked, while the	before he could ask such a little thing, before any words	

home to West Egg that night, as my taxi groaned away, as I entered my front door, as I took it to help her from the car, five years next November, when he had made his nervous circuit of the house half an hour before, it was time I went back, when I came in	rain continued, while Gatsby and I waited on the lawn, as we wandered through Marie Antoinette music-rooms and Restoration salons as I watched him.	came through, before you go, after making every possible noise in the kitchen, before I could answer after his embarrassment and his unreasoning joy.	
9	5	5	0

По данным таблицы 13 всего линейных хронем в пятом временном векторе 19, из них 47 % точечные хронемы, 26,5 % пролонгированные хронемы, 26,5 % предельные хронемы. Обобщающих хронем не выявлено.

В начале шестой главы, Ник раскрывает читателю историю юности Гэтсби, хотя, по его словам, он сам узнает эту историю много позже.

Вектор повествования вновь нацеливается в прошлое. Хронемы шестого вектора изложены в следующей таблице.



Таблица 14 – Циклические хронемы шестого временного вектора

Точечные Хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
at night	for over a year, each night, two weeks, five years, one night, a week later.	some months before, a few days later.	for a long time, then (3), never (2), many times, sometimes.
1	6	2	8

По данным таблицы 14 всего циклических хронем в шестом временном векторе 17, из них 6 % точечные хронемы, 34 % пролонгированные хронемы, 11 % предельные хронемы и 49 % обобщающие хронемы. Далее, линейные хронемы шестого временного вектора изложены в следующей таблице.

Таблица 15 – Линейные хронемы шестого временного вектора.

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
when he saw Dan Cody's yacht, when he turned up	at the age of seventeen, for five years, that afternoon, while the clock ticked on the wash-stand, while	in half an hour, until drowsiness closed down	

as James Gatz's, when he smiled	he remained with Cody, during one phase of American life, since seventy-five	upon some vivid scene with an oblivious embrace.	
3	7	2	0

По данным таблицы 15 всего линейных хронем 12, из них 25 % точечные хронемы, 58 % пролонгированные хронемы, 17 % предельные хронемы. Обобщающих хронем не обнаружено.

После пересказа Ником истории Гэтсби, временной вектор в последний раз меняет своё направление и уже окончательно устремляется в будущее. Отметим, что историю своей юности Гэтсби рассказал Нику в восьмой главе. Циклические хронемы седьмого временного вектора отражены в следующей таблице.

Таблица 16 – Циклические хронемы седьмого временного вектора

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
three o'clock in the morning, already four o'clock, about four	about two weeks ago, at twilight, for half an hour, all evening, a long time ago, for a moment, one Saturday night, after	in just a minute, after a moment, only two weeks before before (4), since	very much later, one Sunday afternoon tomorrow (4), previously, suddenly,

o'clock, nine o'clock, at two o'clock, three o'clock, about five o'clock five, years ago (2), a week ago.	a pause, next day, to-morrow (2), the next day, at noon, at lunch time, every year, for about an hour, in the fall, all through lunch, last week, for ten years, for a moment (2), for a moment (2), for a while (3).	then, half an hour later, after a moment, less than an hour before (2), after a moment, until an hour ago, after a moment (2), toward dawn.	before (3), forever, never (4), quite often - in the afternoons, afterward (2), pretty soon, a long time ago, already (2), nowadays.
10	24	16	24

По данным таблицы 16 всего циклических хронем 74, из них 13 % точечные хронемы, 33 % пролонгированные хронемы, 21 % предельные хронемы, 33 % обобщающие хронемы. Линейные хронемы седьмого временного вектора отражены в следующей таблице.

Таблица 17 – Линейные хронемы седьмого временного вектора

Точечные хронемы	Пролонгированные хронемы	Предельные хронемы	Обобщающие хронемы
when somebody brought	next party, on the following Saturday night, all that time, that summer, as we strolled out among	until he had given them	these days, this time.

<p>Tom Buchanan in for a drink, that night (2), just as Gatsby, came out the front door, when he smiled, when he came down the steps at last, just as Tom came back, at the last minute, nineteen-nineteen(1919), the first time I saw him, seven o'clock, when we got into the coupe</p>	<p>the sparkling hundreds, any time during the evening, that afternoon, in half an hour, while I remained watchfully in the garden, as we were sitting down to supper together, while I watched, while they waited for their car, when the melody rose, late that night, one autumn night, five years before, when the leaves were falling, when he kissed this girl, when curiosity about Gatsby was at its highest, as my train emerged from the tunnel into sunlight, as we waited at the door, as he left the room again, just as a freshly laundered nurse leading a little girl came into the room, this afternoon, the day after,</p>	<p>something, after two highballs, after an instant's hesitation, until he was free, until the inevitable swimming party had run up, chilled and exalted, until the lights were extinguished in the guest-rooms overhead, after she</p>	
---	--	---	--

with him, when I passed the ash heaps on the train that morning, in 1919, as we started through the gate into the cemetery, one night three months before	that, and the next thirty years, while we three men stood there shuffling the hot pebbles with our feet, as Doctor T. J. Eckleburg's faded eyes came into sight down the road, as we drove away Tom, as a truck gave out a cursing whistle behind us, as Tom took up the receiver, as the dancing began.	had obliterated four years, after she was free, before Tom wheeled and faced him expectantly, before we were married, before I realized, before he could invent a protest.	
17	29	12	2

По данным таблицы 17 всего линейных хронем 60, из них 28 % точечные хронемы, 45 % пролонгированные хронемы, 20 % предельные хронемы, 7 % обобщающие хронемы.

Представленные выше таблицы наглядно иллюстрируют количественное распределение хронем в рамках различных временных векторов повествования.

Во всех случаях количество циклических хронем превышает количество линейных, за исключением периодов, когда это число одинаково. Это объясняется желанием писателя дать возможность читателю точнее и легче ориентироваться в происходящих событиях.

Очевидно, что писатель считает необходимым указывать, когда именно происходит событие: до или после чего-либо, употребляя предельные хрономы. Он обозначает насколько важно для сюжета временная точность, выбирая точечную или обобщающую хроному.

И, наконец, для того чтобы подчеркнуть продолжительность действия использует пролонгированную хроному.

Используя линейные хрономы, писатель так же преследует цель ориентирования читателя в происходящем, но уже не относительно неких циклических, всем известных ориентиров, таких как, например, суточные или календарные циклы, а относительно событий самого повествования.

Линейная хронома, согласно своему определению, не является частью индивидуального (личного) «времениисчисления», например, хронома *«the world's end»* скорее линейная, чем циклическая.

Однако в рамках данного произведения, характер линейных хронем таков, что они чаще являются некими моментами или периодами из жизни героев, что, в общем, тоже делает их уникальными.

Приведённые таблицы показывают, что в рассматриваемом романе циклические хрономы являются составляющими различных временных циклов, знакомых широкому кругу читателей и не требуют дополнительных пояснений.

В свою очередь и линейные, и циклические хрономы могут быть рассмотрены как линейные хрономы, в основном, описывающие часть временного отрезка из личной жизни каждого из героев романа.

Большое количество пролонгированных хроном в исследуемом тексте объясняется тем, что пролонгированная хронома сама по себе призвана погрузить слушающего/читающего непосредственно в само действие.

Такая хронома, задавая временные рамки повествованию, не делает их строгими и не отделяет адресата от самого действия. Именно придавая повествованию эффект «присутствия», Ф. С. Фитцджеральд использует пролонгированные хрономы наиболее часто в рассматриваемом романе.

Что касается временных векторов, направленных в прошлое, а именно воспоминания Гэтсби, Джордан и пересказ Ника, то прослеживается некая временная неопределённость, неточность. Это характерно для воспоминаний.

Когда вектор направлен в будущее, благодаря эффекту, создаваемому обобщающими и точечными хрономами, у читателя создаётся впечатление погружённости непосредственно в сами события, благодаря точности темпоральных указателей, и при этом нет ощущения потерянности.

Распределение хроном относительно иных темпоральных векторов отображено на следующей схеме на рисунке 12, где полужирным шрифтом выделены типы хроном, преобладающие в каждом временном векторе.

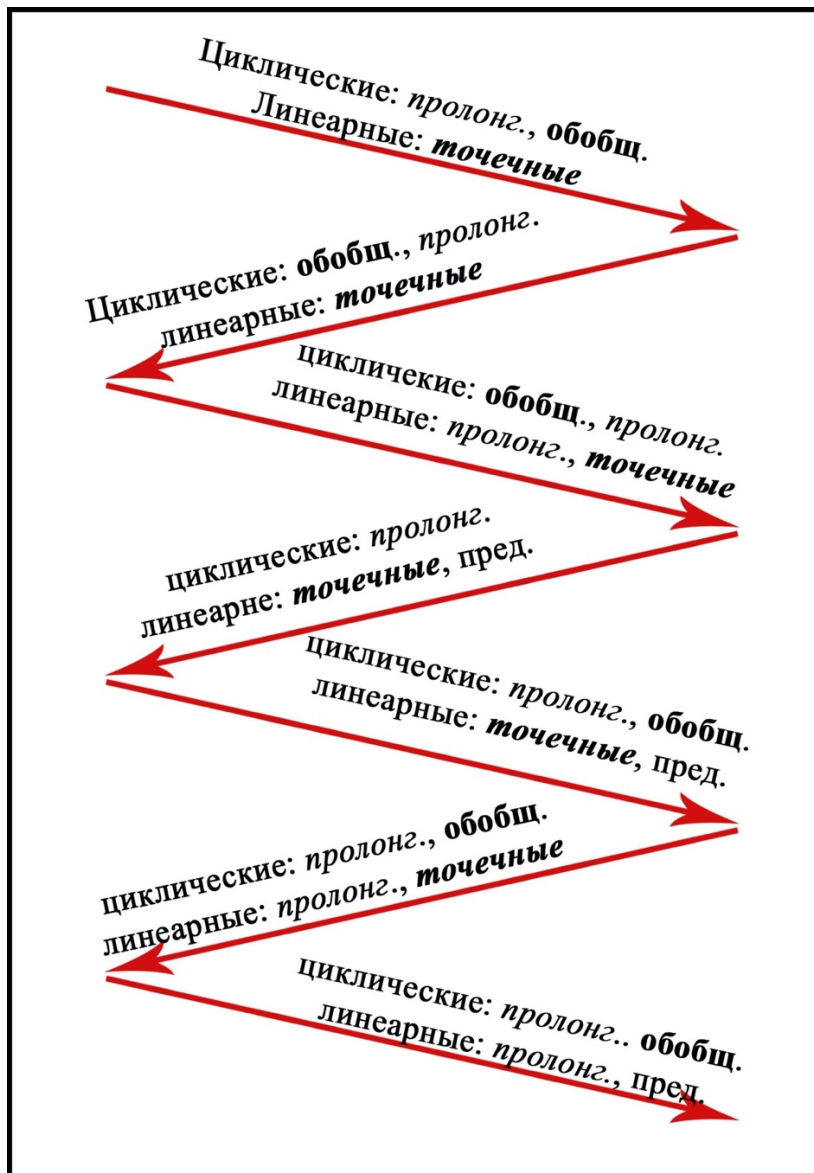


Рисунок 12 – Распределение типов хронем относительно темпоральных векторов романа



На схеме видно, что во всех трёх векторах, направленных в прошлое, преобладают пролонгированные хрономы. Гэтсби, рассказывая о войне, использует пролонгированные хрономы, не давая чётких ориентиров. Это придаёт некий оттенок небрежности и туманности его рассказу. Ник много слышал о Гэтсби, всё это были выдумки. Рассказ самого Джея не уверил Ника в обратном. История производила впечатление придуманной из-за отсутствия точности в деталях, в том числе и в темпоральных маркерах.

Когда временной маркер направляется в прошлое в рассказе Джордан, то Бейкер использует точечные хрономы вместе с пролонгированными. Достаточное количество деталей в повествовании создаёт впечатление того, что говорящий знает, о чём говорит, он уверен, точен. То же самое можно сказать и о точности темпоральных указателей: чем точнее рассказчик владеет информацией, тем точнее указатели. Благодаря им, у Ника и у читателя нет сомнения в рассказе Джордан.

Это первый рассказ о Джее, в романе, которому Ник верит. Когда Ник пересказывает историю юности Гэтсби, он использует предельные хрономы. Повествование идёт о важных жизненных вехах, после которых Гэтсби стал другим человеком или до которых его жизнь была иной.

Общее впечатление, производимое таким повествованием, это переломный момент, который разделил жизнь главного героя на «до» и «после». Такой эффект достигается использованием предельных темпоральных маркеров.

Таким образом, использование тех или иных темпоральных маркеров обусловлено эффектом, которым писатель желает произвести на читателя.

Превалирование тех или иных типов хронем в значительной мере меняет эффект, производимый повествованием, при этом не изменяя сам смысл романа. Фитцджеральд попеременно знакомит нас со счастливым Гэтсби, то с одиноким, как бы раскрывая главный концепт романа равномерно с обеих сторон.

## **3.2. Пейзажи в дуальном художественном концепте ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО**

### **3.2.1. Роль пейзажа в повествовательном контуре романа**

В исследуемом романе описание пейзажа встречается только в тех частях повествования, в которых темпоральный вектор направлен в будущее. Ни в одном из трёх случаев возврата в прошлое время, пейзажных единиц нет.

Очевидно, что Гэтсби, описывая свою службу в армии, желая и без того поскорее покончить с этим делом, не вдаваясь в различные подробности, не считал необходимым описывать пейзажи Франции. Рассказывая Нику историю своей юности, он так же не счёл нужным описывать природу. В рассказе Дейзи, пейзажные описания тоже не столь важны.

Сопоставление номинативных полей, образованных вокруг ядра «любовь» и ядра «одинокость» выявило, что большая часть пейзажных единиц описывают состояние одиночества, а значит и относятся к одноимённому сегменту номинативного поля исследуемого дуального художественного концепта. Пейзажные описания включены автором в сегмент «одинокость», а, следовательно, присутствуют на тех этапах жизни, когда Гэтсби одинок.

Что касается пейзажных единиц, то они выступают как значимый компонент в рамках дуального художественного концепта. Как единицы невербального кода передают не высказанную человеком информацию, так пейзажные единицы отражают внутреннее состояние героя. Общеизвестно, что описания природы вторят настроению повествования.

В романе «The Great Gatsby» пейзажные единицы, скорее, вторят внутреннему состоянию главного героя. Безусловно, не все описания пейзажа в романе входят в номинативное поле исследуемого дуального художественного концепта, однако в работе проанализирована только та часть пейзажных единиц, которые отражают внутреннее состояние Гэтсби.

В тексте романа дано достаточно большое количество описаний поместья Гэтсби. Оно выглядит так и описано в такой манере, что у читателя может сложиться впечатление грусти и отчуждённости по отношению к главному герою. Пейзажные описания представляют собой один из способов имплицитной передачи информации для читателя. Отсутствие пейзажных описаний в сегменте «любовь» можно объяснить скоротечностью этапов жизни Гэтсби, когда он был влюблён. Пейзажное описание, помимо всего прочего, даёт ещё и ощущение того, что передаваемое с его помощью настроение довольно долго царит в том или ином временном векторе романа.

Очевидно, что наилучшим образом значение пейзажа при создании художественного образа демонстрируют пейзажные описания в детских сказках. Замок принцессы светлый и окружён цветами, хижина колдуньи тёмная и окружена кривыми деревьями. В замке принцессы всегда радостно и это подчёркивает пейзаж. У колдуньи всегда царит угнетённая атмосфера и пейзаж ей вторит.

«Замок Гэтсби» большой и пустой и наполнен «пустыми» людьми.

Газон и кусты всегда одинаково хорошо подстрижены и нет на них оттенка индивидуальности, а когда Гэтсби уже нет и дом пуст по-настоящему, газон превращается в неухоженные заросли, символизируя одиночество его хозяина, теперь уже не прикрываемое мастерством садовника.

### **3.2.2. Пейзажные единицы в дуальном художественном концепте ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО**

Описаниям природы отводится значительная роль при раскрытии характеров действующих лиц художественного произведения. Действующие лица всегда помещены в некое окружение природы при помощи которого, в том числе, и описываются герои произведения.

С учётом душевного состояния героя окружающее пространство может быть описано по-разному [Перевозникова 2002, Пименова 2004], одному и тому же пейзажу могут быть приданы различные оттенки. Это способствует прохождению реального мира сквозь призму восприятия писателя или главного героя. При проведении когнитивно-герменевтического анализа романа верное толкование пейзажных описаний способно предоставить дополнительную информацию о главном герое или его состоянии.

Рассмотрению пейзажных единиц в романе «The Great Gatsby» следует уделить особое внимание, так как автор отводит им значительную роль в раскрытии сюжета. Далее, представлены контексты пейзажных описаний:

а) пейзаж земной поверхности:

«But his eyes, dimmed a little by many painless days, under sun and rain, brood on over the solemn dumping ground» [Fitzgerald 1925: http] – (Но его глаза (доктора Экалберга, на плакате) потускневшие за длительное время под солнцем и дождём, взирали на окружающую свалку;

б) водный пейзаж:

«Twenty miles from the city a pair of enormous eggs, identical in contour and separated only by a courtesy bay, jut out into the most domesticated body of salt water in the Western hemisphere, the great wet barnyard of Long Island Sound» [Fitzgerald 1925: http] – В двадцати милях от города два огромных мыса, идентичных в своих очертаниях и аккуратно разделённых только заливом, представляли самый обжитой участок во всём западном полушарии;

в) пейзаж воздушного пространства:

«The late afternoon sky bloomed in the window for a moment like the blue honey of the Mediterranean - then the shrill voice of Mrs. McKee called me back into the room» [Fitzgerald 1925: http] – Небо позднего вечера на секунду показалось в окне, похожее на небо средиземноморья, с голубыми оттенками, как вдруг голос миссис МакКи окликнул меня и снова вернул в комнату;

Данные контексты с пейзажными описаниями из третьей главы романа. Именно в третьей главе писатель создаёт образ главного героя, не используя описания его личности. Ник ещё не знаком с Гэтсби, но уже составил первое впечатление о нём, наблюдая за событиями, происходящими в его доме.

Повествование, состоящее из пейзажей и описаний событий, приставленных сквозь призму восприятия главного героя, делают читателя их участником. Описание событий, ведущийся от лица Ника, лишен личных авторских

выводов, что даёт читателю возможность делать их самому. Описание помещено в определённый пейзаж с его освещением, объектами и цветом, что создаёт целостную картину.

Рассмотрен следующий контекст:

«In his blue gardens men and girls came and went like moths among the whisperings and the champagne and the stars» [Fitzgerald 1925: http] – В его саду, освещённом голубым светом, как мошки, мужчины и женщины приходили и уходили, среди шёпота шампанского и звёзд.

Два пейзажных описания, пейзаж земной поверхности (описание сада) и небесный пейзаж, аккуратно вписаны автором в канву повествования и не выделяются на фоне событий.

Рассмотрен следующий контекст:

«The lights grow brighter as the earth lurches away from the sun, and now the orchestra is playing yellow cocktail music, and the opera of voices pitches a key higher» [Fitzgerald 1925: http] – Освещение разгорается ярче, поскольку Земля отворачивается от солнца и теперь оркестр играет лёгкую музыку для коктейльных вечеринок и хор голосов поёт громче. Как лес описывается через пение птиц, а океан через шум волны, так в рассмотренном отрывке парк описан через его освещение и звуки музыки, что сразу оживляет повествование. У читателя возникает образ весёлой вечеринки, набирающей обороты.

События разворачиваются далее и после полуночи сад выглядит иначе:

«The moon had risen higher, and floating in the Sound was a triangle of silver scales, trembling a little to the stiff, tinny drip of the banjos on the lawn» [Fitzgerald 1925: http] – Луна

поднялась выше и плавающие в проливе серебряные чешуйки, образовавшие треугольник, трепетали в такт дребезжанию банджо на газоне.

Все три типа пейзажей представлены в этом контексте: земной, морской и небесный, что способствует созданию более полной картины происходящего. В частности, пейзаж неба включает маркер света – лексему «луна». О значении луны в романе Ф.С. Фитцджеральда описано в работе С.Е. Звонковой, М. А. Масловой [2017].

Три типа пейзажа объединены описанием звуков. Этим приёмом писатель хочет перенести читателя в центр событий романа.

В рамках дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО все описанные контексты выявлены в сегменте одиночество. На данном этапе повествования они играют самую значительную роль в создании образа главного героя: одинокого человека, стремящегося наполнить свой дом мнимым весельем.

Такие описания выступают контрастом к происходящему – бурной вечеринке и при этом подчёркивают настроение душевное состояние главного героя: человека, спокойно наблюдающего за происходящим.

После вечеринки Ник, возвращаясь домой, обернулся, чтобы взглянуть на дом Гэтсби:

“A wafer of a moon was shining over Gatsby’s house, making the night fine as before, and surviving the laughter and the sound of his still glowing garden. A sudden emptiness seemed to flow now from the windows and the great doors, endowing with complete isolation the figure of the host, who stood on the porch, his hand up in a formal gesture of farewell” [Fitzgerald 1925: http] – Луна, похожая на испечённую круглую вафлю, сияла над домом Гэтсби, делая ночь всё такой же прекрасной как и раньше, хотя во всё ещё

освещённом саду, уже не слышался смех и шум. Казалось, из каждого окна и двери вдруг повеяло внезапной пустотой и от этого сам хозяин, стоявший на пороге с поднятой в прощальном жесте рукой, казался ещё более одиноким.

В рассмотренной пейзажной единице присутствуют сразу два источника света: «a moon», «glowing garden». Как правило, образ луны в англо- и русскоязычной культурах ассоциируется с одиночеством. В данном контексте присутствуют два пейзажа: земной и небесный. Кроме того, описано и звуковое окружение: кругом тишина. Хотя Ник ещё не видел хозяина, он уже получил некоторое представление о нём, при этом его не сбили с толку ни вечеринка, ни гости с их рассказами.

В отличие от остальных гостей, Ник проявил больше интереса к личности хозяина и когда веселье подошло к концу, Ник встретил того настоящего Гэтсби, которого не знал ни один из гостей. Нику, показалось, что хозяин скорее одинокий человек. И это не столько потому, что все гости не имели даже приглашения и не были знакомы с Джемом, а потому, что, когда они покинули его дом, Джей остался полностью одиноким. Только Ник приметил это одиночество. Ф. С. Фитцджеральду удаётся это передать в паре ёмких предложений.

Примечательно, что писатель не говорит открытым текстом, что главный герой одинок, он просто описывает окружение. Читателю предоставляется возможность взглянуть на происходящее глазами Ника.

История любви Гэтсби ещё впереди, а вот история одиночества уже начала разворачиваться перед Ником, и эта история раскрывается автором, в том числе, и при помощи только пейзажных описаний. Следовательно, в номинативном поле дуального художественного концепта



ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО пейзажные единицы играют важную роль.

Проведенный когнитивно-герменевтический анализ материала показал, что в рассматриваемом романе определенное значение имеют лексемы, вербализирующие «цвет» и «свет». Уместна аналогия с искусством живописи, где эти элементы играют наибольшую роль. Наряду с ними, в живописи важен такой элемент как объём.

Для создания пространства на плоскости, художник должен создать объём, такая же задача ставится и перед писателем, создающим пространство для существования героев. «Объём — изображение трехмерности формы на плоскости. Осуществляется, прежде всего, правильным конструктивным и перспективным построением предмета. Другим важным средством передачи объема на плоскости являются градации светотени, выраженные цветом: блик, свет, полутень, тень собственная и падающая, рефлекс. Изображению объема на изобразительной плоскости способствует также направление мазка или штриховки, движение их по направлению формы (на плоских поверхностях они прямые и параллельные, на цилиндрических и шаровых — дугообразные)» [Словарь специальных терминов в живописи]. Писатель прибегнет к тем же средствам, чтобы создать окружение, в которое и помещает действующих лиц романа.

В свою очередь, цвет помогает читателям или зрителям ощущать всю красоту и реалистичность описываемого в литературе или изображаемого на холсте.

В следующем контексте выявлены колоративы как компоненты пейзажных единиц:

«Two o'clock and the whole corner of the peninsula was blazing with light, which fell unreal on the shrubbery and made thin elongating glints upon the roadside wires» [Fitzgerald

1925: [http](#)] – Два часа ночи, а весь угол полуострова сверкал огнями, которые, падая на кусты, делали их нереальными и оставляли тонкие отблески на проводах вдоль дороги.

Описание пейзажа построено на контрасте света и темноты. Прямого описания темноты нет: достаточно упоминания о времени суток, а вот свет описан достаточно подробно. В следующем контексте описание дома Гэтсби получает продолжение:

«But there wasn't a sound. Only wind in the trees, which blew the wires and made the lights go off and on again as if the house had winked into the darkness» [[Fitzgerald 1925: http](#)] – Но не было ни звука. Только ветер, гудя в проводах, раскачивал лампы, заставляя их то потухать, то вспыхивать снова будто дом подмигивал темноте.

В контексте указано, что Гэтсби был дома один. Зажигая огни, он хотел разогнать мрак вокруг своего дома, надеясь победить одиночество и в душе. Он не хотел оставаться один и ждал Ника. В этой сцене, описывая пейзаж, писатель раскрывает устремления Джея: от темноты к свету, от одиночества к людям, что показывает важность цвета и света в пейзажном описании. Например, о символической роли желтого цвета в романе описано в работе Д. В. Нечаевой, А. И. Майдоровской [2018].

Отдельно следует отметить, что в рамках рассматриваемого произведения в номинативном поле дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО пейзажные единицы выявлены только в сегменте одиночество. Они окружают образ главного героя, одинокого человека, окружённого мнимыми друзьями и мнимым весельем.

В романе присутствует большое количество различных пейзажных описаний, однако, один из пейзажей проходит через весь роман – это описание газона перед домом Гэтсби.

Впервые описание газона встречается два раза за один абзац в первой главе:

Контекст первый:

«The one on my right was a colossal affair by any standard - it was a factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool, and more than forty acres of lawn and garden» [Fitzgerald 1925: http] – Тот, что справа (дом), был колоссальным по любым меркам – это была точная имитация некоего «Хотел де Вилл» в Нормандии, с новой башней покрытой диким плющом как редкой бородой, мраморным бассейном и с более чем сорока акрами лужайки и сада.

Контекст второй:

«My own house was an eyesore, but it was a small eyesore, and it had been overlooked, so I had a view of the water, a partial view of my neighbor's lawn, and the consoling proximity of millionaires - all for eighty dollars a month» [Fitzgerald 1925: http] – Мой собственный дом смотрелся как бельмо на глазу, но это было весьма маленькое бельмо, его никто не замечал так что я мог видеть воду, частично газон моего соседа, находясь в непосредственной близости от миллионеров и всё это за восемьдесят долларов в месяц.

Автор делает акцент на этом газоне в самом начале романа. В газоне, как в элементе пейзажа, нет ничего необычного, но у Фитцджеральда он играет особую роль. Его индивидуальная манера описания этого газона делает эле-

менты пейзажа особенными, и уже к концу романа читателю становится очевидным, что даже газон отражает происходящие в романе события.

Следующий контекст:

«The lawn started at the beach and ran toward the front door for a quarter of a mile, jumping over sun-dials and brick walks and burning gardens - finally when it reached the house drifting up the side in bright vines as though from the momentum of its run» [Fitzgerald 1925: http] – Газон начинался у пляжа и бежал до самой парадной, четверть мили, перепрыгивая через солнечные часы, газоны и дорожки мощёные булыжником и когда, наконец, достигал дома, подпрыгивал вверх и словно с разбега взбирался на стену виноградными лозами.

Среди общего описания дома Гэтсби газону отводится особая роль. Далее когда автор описывает этот газон, он говорит о внутреннем состоянии его владельца.

Ф.С. Фитцджеральд видел много различных газонов в реальной жизни. Для описания дома Гэтсби писатель выбрал такой, который должен был бы соответствовать натуре героя романа: огромный, богатый, ухоженный и без изъянов.

«Dressed up in white flannels I went over to his lawn a little after seven...» [Fitzgerald 1925: http] – Одетый в белый фланелевый костюм я ступил на его газон в начале восьмого...

В дальнейшем контексте газон служит неким собирательным образом всего богатства, которым владел Гэтсби. Ступив на его газон, Ник уже считал себя у Гэтсби в гостях. К концу романа становится понятно, что все шумные вечеринки Гэтсби устраивал с одной целью: не имея возможности встретиться с Дэйзи, он надеялся, что однажды она

сама придёт на такой вечер, ведь все и так приходили без приглашения.

По сюжету романа Джей и Дейзи встретились ещё до войны. Тогда Джей не был богат и не подходил девушке из зажиточной семьи. Теперь он смог изменить ситуацию: Гэтсби стал очень богатым, и как собирательный образ такого богатства в романе выступает газон. Идеальный во всех отношениях: огромный, ровный, всегда подстриженный именно такой, чтобы сразу подчеркивать натуру его владельца. Именно таков творческий замысел Ф.С. Фитцджеральда. Этим приёмом автор одновременно говорит о безупречности и одиночестве Гэтсби, который всегда был готов принять гостей, всегда был в ожидании, поэтому весь дом содержался в идеальном порядке:

«I want to get the grass cut,” he said.

We both looked at the grass - there was a sharp line where my ragged lawn ended and the darker, well-kept expanse of his began» [Fitzgerald 1925: http] – «Я хочу подстричь траву» – сказал он (Гэтсби). Мы оба взглянули на траву – была отчётливая линия между моим неровным газоном и более ярким, ухоженным его пространством.

Чувствуя себя обязанным помочь в организации такой важной встречи, Джей сразу же подумал о лужайке. От первого впечатления после долгой разлуки многое зависело, а хорошее впечатление, по его мнению, начиналось с лужайки.

Рассмотрен следующий контекст:

«Gatsby’s house was still empty when I left - the grass on his lawn had grown as long as mine» [Fitzgerald 1925: http] – Дом Гэтсби был по-прежнему пуст, когда я ушёл – трава на его газоне стала такой же длинной, как и на моём.

После смерти Гэтсби, дом пришёл в запустение. В первую очередь это отразилось на лужайке. После гибели

Гэтсби так и остался одиноким человеком, все о нём позабыли.

Из всех возможных способов автор избрал пейзажное описание одиночества главного героя.

Такое авторское решение отразить главного героя в его лужайке достаточно оригинально и нигде больше не встречается.

В самом конце романа есть следующие строки:

«He had come a long way to this blue lawn, and his dream must have seemed so close that he could hardly fail to grasp it» [Fitzgerald 1925: http] – Он (Гэтсби) проделал долгий путь к этому идеальному газону, и его мечта казалась ему так близко, что он её уже вряд ли мог упустить.

Обдумывая всё произошедшее, Ник приходит к мысли, что и сам Гэтсби воспринимал свой газон как символ успешности.

Вообще, на протяжении всего романа, Ф.С. Фитцджеральд описывает пейзаж, в котором присутствует упоминание о газоне двадцать семь раз. К концу повествования читатель уже готов к тому, что таким образом автор передаст очередную важную для повествования мысль или идею.

Писатель уверен, что читатель поймёт её в правильном ключе. Основываясь на своих знаниях реального мира, Ф. С. Фитцджеральд перерабатывает их в своём воображении и рисует «пейзажи», призванные создать в воображении читателя необходимый художественный образ.

В свете этого справедливы слова А. П. Чехова: «не выдумывай страданий, которых не испытал, не рисуй картин, которых не видел» [Чехов 1949: 203].

Таким образом, проведенное исследование показало, что в номинативном поле дуального художественного

концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО пейзажные описания лужайки входят в сегмент «одиночество».

Встречаясь на протяжении всего повествования, они передают внутреннее состояние героя. Образ Гэтсби выстраивается его поступками, словами и пейзажными описаниями.

Писатель не даёт оценок поступкам героя, не комментирует его слова, и, даже, не описывает напрямую его душевное состояние. Возможность строить суждения он оставляет читателю.

### **3.3. Сопряжение темпоральных и пейзажных единиц в модели дуального художественного концепта**

В темпоральном аспекте описание пейзажа выявлено только в частях повествования, когда временной вектор направлен в будущее.

Пейзажные единицы входят только в номинативное поле, сопряженное с ядром «одиночество», как было указано выше, и выражаются именами существительными с предлогами.

Пейзажные единицы коррелируют с хронемами и формируют единый темпорально-пейзажный сегмент романа, который в ряде случаев приобретает сценарную, т.е. динамичную форму репрезентации [о сценарии подробнее: Schank, Abelson 2013].

Когнитивно-герменевтическая темпоральная модель в корреляции с пейзажными единицами в исследуемом произведении выглядит следующим образом на рисунке 13:

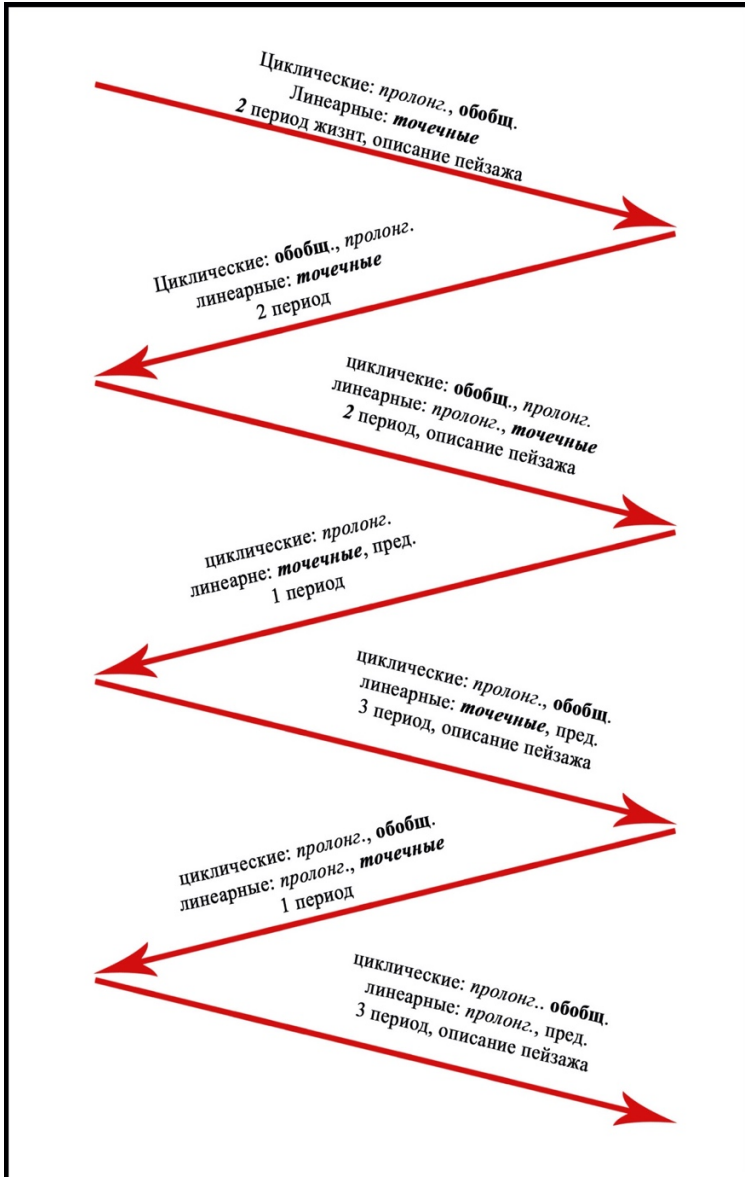


Рисунок 13 – Темпорально-пейзажная векторная модель произведения «The Great Gatsby»



Изображенная на рисунке модель наглядно иллюстрирует наличие и отсутствие пейзажных единиц в тех или иных временных векторах, состоящих из тех или иных типов хронем.

Таким образом, представленная модель резюмирует выявленные особенности сопряжения темпорального и пейзажного сегментов в номинативном поле дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, репрезентированного на страницах романа Ф.С. Фитцджеральда «The Great Gatsby».

## Выводы по третьей главе

Когнитивно-герменевтический анализ материала романа позволил сделать вывод о том, что его сюжетно-темпоральная сетка состоит из трёх периодов:

первый период – период до войны, когда Гэтсби и Дейзи полюбили друг друга (этот период преимущественно относится к номинативному полю, образованному вокруг ядра «любовь»);

второй период – военный период и время до воссоединения с Дэйзи (второй период, в основном, характеризуется одиночеством героя);

третий – период, когда Гэтсби и Дейзи встретились вновь (наиболее противоречивый период, в котором есть место и любви, и одиночеству).

Установлено, что среди маркеров невербального кода номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО высокочастотны хронемы. Доказано, что на протяжении всего романа вектор повествования несколько раз меняет своё направление.

Выявлено, что среди временных векторов большая часть повествования имеет направленность в будущее. В сюжете романа это момент, когда Ник сам является участником событий и ему не составляет труда давать точные временные ориентиры. Кроме того, часть линейных хронем приходится и на прямую речь героев, в которой так же важна точность.

Во всех частях повествования, где временный вектор направлен в будущее повествование ведётся от лица Ника. Но в тех случаях, когда он пересказывает свой собственный опыт, временный вектор направлен в прошлое, Ник

пересказывает историю, рассказанную ему кем-то из других персонажей романа.

Исследование определило, что во всех трёх темпоральных частях, преобладают циклические хронемы. Только в двух случаях количество линейных и циклических хронем равно. Использование автором известных всем временных ориентиров не требует дополнительного пояснения, а также, свидетельствует о том, что история имеет место быть в реальном мире с реальными условиями.

Приведённые в тексте главы таблицы наглядно иллюстрируют, что в составе всех линейных временных маркеров, независимо от направления вектора, превалируют пролонгированные хронемы и обобщающие хронемы.

Низкочастотными выступают точечные хронемы. На их долю, в среднем, приходится 6% от всех линейных хронем. Поскольку, всё произведение представлено как воспоминания о минувшем лете, а иногда и пересказ чужого повествования, то вполне очевидно, что автор отказался от точных указаний для придания повествованию более естественного оттенка «рассказанной истории».

Установлено, что линейных хронем на протяжении всей истории меньше, чем циклических. Только в двух отрезках повествования их количество равно. Среди всех линейных маркеров преобладают точечные хронемы и пролонгированные хронемы.

Далее по количеству следуют предельные хронемы и обобщающие хронемы. Подобный выбор временных маркеров объясняется тем, что Ник пересказывает события, участником которых являлся непосредственно сам.

Доказано, что структура хронем как высокочастотных компонентов номинативного поля, дуального художе-

ственного концепта репрезентирована именами существительными с предлогами и формой неопределённого герундия с предлогом.

Анализ пейзажных единиц, получивших репрезентацию в романе Ф. С. Фитцджеральда «The Great Gatsby», позволяет сделать вывод о том, что пейзажные единицы находятся только в номинативном поле, образованном вокруг ядра «одиночество» и репрезентированы в тексте при помощи имён существительных с предлогами.

Выявлено, что пейзажные единицы как номинанты номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО коррелируют с хрономами, вследствие чего формируется единый темпорально-пейзажный сегмент.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Явления реального мира хранятся в сознании человека в виде концептов. Концепты – это осмысленные и переработанные при помощи естественного языка явления реального мира.

Реальный мир, отражённый в языке, принято называть языковой картиной мира. У каждого отдельно взятого носителя языка и культуры, на основе языковой картины мира, в сознании сформирована собственная индивидуально-авторская картина мира. В отличие от обычного носителя языка и культуры писатель проецирует часть своей индивидуально-авторской картины мира в формат художественного произведения.

Художественное произведение имеет собственную художественную картину мира, созданную на основе индивидуально-авторской картины мира писателя.

Концептосферу художественного текста составляют художественные концепты. Художественные концепты – это познавательные концепты, использованные писателем в художественном произведении. По форме они бывают одноядерными и двуядерными (бицентрическими).

Среди двуядерных художественных концептов выделен дуальный художественный концепт, ранее отсутствовавший в типологии художественных концептов.

Дуальный художественный концепт – это концепт, созданный автором в рамках художественного произведения (контекста), он имеет в своей архитектонике два контекстуально сопряжённых концепта, номинативные поля которых объединены в смысловую диаду исключительно в рамках рассматриваемого контекста.

Два номинативных поля, будучи объединены контекстом, имеют общие, для обоих ядер, лексические единицы. Это явление предлагается именовать наложением номинативных полей. Степень наложения, в рамках дуального художественного концепта, зависит исключительно от интенции автора.

Поскольку дуальный художественный концепт может быть выявлен в одном конкретном произведении, реже в нескольких сюжетно-объединённых текстах, то следует определить значимые лексические единицы, входящие в номинативное поле концепта.

Было доказано, что дуальный художественный концепт ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО является сюжетообразующим в романе «The Great Gatsby», то есть является дуальным художественным концептом-доминантой.

Выявлено, что дуальный художественный концепт ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО репрезентируется в тексте лексикой, описывающей состояния любви и одиночества.

Большая часть номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, репрезентированного в романе «The Great Gatsby», реализована номинантами невербального кода коммуникации и пейзажными единицами.

Выявлено, что в номинативном поле исследуемого концепта имеются все маркеры невербального кода коммуникации: семемы, такемы, проксеммы, кинемы и хронемы. Среди маркеров невербального кода коммуникации наиболее частотны хронемы, семемы и проксеммы.

Отличительной чертой номинативного поля рассматриваемого дуального художественного концепта является то, что кинемы, как менее частотные номинанты по сравнению с семемами, проксеммами и хронемами служат

для выражения более сильных эмоций, владеющих героями романа. Единицы невербального кода коммуникации выявлены в обоих сопряжённых номинативных полях, образованных вокруг диады ядер дуального художественного концепта; их распределение в полях относительно равномерно.

Кроме обычных маркеров невербального кода были обнаружены в произведении маркеры, заключающие в себе значение сразу двух элементов – семантических узлов: кинемно-такемные, сенсемно-проксемные и такемно-проксемные узлы. Они представляют собой единые неделимые смысловые единицы. Наряду с семантическими узлами были выявлены двусоставные маркеры и один трёхсоставный маркер – такемно-сенсемно-кинемный.

Относительно архитектоники дуального художественного концепта сделаны следующие выводы: в рассматриваемом художественном тексте наложение двух номинативных полей, образованных вокруг двух ядер, проявляется в наличии репрезентантов невербального кода коммуникации, относящихся сразу к обоим номинативным полям.

Такой репрезентант заключает в себе часть значения сегмента «любовь» и часть значения сегмента «одиночество». Эти репрезентанты и являются «связующим звеном» в дуальном художественном концепте.

Проведенный когнитивно-герменевтический анализ номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО показал, что автор романа использует маркеры невербального кода коммуникации для раскрытия внутреннего состояния главного героя.

В обоих сегментах дуального художественного концепта выявлено приблизительно одинаковое количество

маркеров невербального кода коммуникации, что говорит об отсутствии «перевеса» в сторону любви или в сторону одиночества. Согласно интенции автора романа эти два состояния в равной степени владеют главным героем и одно неотделимо от другого.

Анализ маркеров невербального кода коммуникации показал, что в номинативном поле, сопряжённом с ядром «любовь» есть следующие особенности:

(а) семемы выражены перфектной формой глаголов и формой неопределённого герундия;

(б) проксеммы выражены именами существительными с предлогами;

(в) хронемы выражены именами существительными с предлогами и наречиями. Доказано, что маркеры невербального кода в номинативном поле, сопряжённом с ядром «одиночество», имеют следующую специфику:

(а) семемы выражены несовершенной и совершенной формами глаголов и формой неопределённого герундия;

(б) проксеммы выражены именами существительными с предлогами;

(в) хронемы выражены именами существительными с предлогами и наречиями.

Выявлено, что среди низкочастотных маркеров невербального кода только кинемы входят в номинативные поля, сопряженные и с ядром «любовь», и с ядром «одиночество». Кинемы номинативного поля, сопряженного с ядром «любовь», выражены именами существительными с притяжательными местоимениями, тогда как кинемы номинативного поля, сопряженного с ядром «одиночество», выражены именами существительными с притяжательными местоимениями и неопределённой формой герун-



дия. Установлено, что темпоральный сегмент играет в романе сюжетобразующую роль. Все события раскрываются непоследовательно: вектор повествования несколько раз меняет своё направление от настоящего времени в прошлое, затем в настоящее время, в будущее время, опять возвращается в прошлое время и снова направляется в будущее время.

Примечательно, что роман «The Great Gatsby» имеет нелинейную многовекторную темпоральную модель. Выявлено, что наиболее частотны циклические хронемы. Как правило циклические хронемы являются частью всем известного цикла и не требуют дополнительных пояснений.

Использование автором известных всем временных ориентиров свидетельствует о том, что история имеет место быть в реальном мире с реальными условиями. Среди всех хронем преобладают пролонгированные хронемы и обобщающие хронемы. Наименее частотны точечные хронемы.

Эффект «пересказанной истории» достигается автором, благодаря отсутствию точечных временных маркеров. Линейных хронем на протяжении всей истории меньше, чем циклических. Среди всех линейных маркеров преобладают точечные и пролонгированные хронемы.

Менее частотны линейные предельные хронемы и самые низкочастотные линейные обобщающие хронемы. Структура хронем как высокочастотных компонентов номинативного поля, дуального художественного концепта репрезентирована именами существительными с предложениями и формой неопределённого герундия с предлогом.

Пейзажные единицы в романе призваны поместить главных героев в реалистичное окружение. В романе Ф. С. Фитцджеральда «The Great Gatsby» они также входят в номинативное поле дуального художественного концепта.

Они вторят внутреннему состоянию Гэтсби – состоянию одиночества. Пейзажные единицы выявлены только в сегменте «одиночество». Окружение главного героя на протяжении всего романа подчёркивает, что он одинок. Репрезентированы пейзажные единицы в тексте при помощи имён существительных с предлогами.

Проведённое исследование позволило доказать, что номинативное поле как сопряжение двух номинативных полей, образованных вокруг диады ядер дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, репрезентированного в концептосфере романа Ф. С. Фитцджеральда «The Great Gatsby», состоит преимущественно из маркеров невербального кода коммуникации, а именно из сенсем, проксем, такем, кинем, хронем, а также из пейзажных единиц.

Установлено, что частотность перечисленных номинантов различна в каждом из двух сопряжённых номинативных полей, образованных вокруг ядерной диады дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО.

Степень наложения номинативных полей ядерной диады в дуальном художественном концепте зависит от интенции автора художественного произведения.

Таким образом, синергия двух методов, а именно когнитивно-герменевтического метода моделирования и интерпретации архитектоники номинативного поля дуального художественного концепта и метода когнитивно-герменевтического анализа концептосферы художественного текста, способствует формированию комплексной модели номинативного поля дуального художественного концепта ЛЮБОВЬ – ОДИНОЧЕСТВО, что в дальнейшем может стать базисом для создания комплексной синергичной многовекторной модели текстовой реализации

чувств, возникающих практически у каждого человека, хотя бы на некоторый промежуток времени, чувства любви, и чувства одиночества.

Выявленная дуальность художественного концепта представляет собой значимый компонент текстового информативного кода романа Ф.С. Фитцджеральда «The Great Gatsby».

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

*Аглеева, З. Р.* Фразеологизация сложноподчинённых предложений разноструктурных языков как когнитивно-синтаксическая проблема / З. Р. Аглеева. Дисс... д-ра филол. н. по специальности 10.02.19. – Астрахань, 2012. – 529 с.

*Александрова, О. В.* Когнитивно-прагматические основы построения художественного текста / О. В. Александрова // Когнитивные исследования языка. – 2015. – Вып. XXII. – С. 315-316.

*Александрович, Н. В.* Концептосфера художественного произведения в оригинале и переводе (на материале романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби») / Н. В. Александрович: дисс... канд. филол. н. по специальности 10.02.20. – Краснодар, 2010. – 194 с.

*Алефиренко, Н. Ф.* Спорные проблемы семантики: Монография / Н. Ф. Алефиренко. – М.: Гнозис, 2005. – 326 с.

*Алефиренко, Н. Ф.* Язык, познание и культура: Когнитивно-семнологическая синергетика слова: Монография / Н. Ф. Алефиренко. – Волгоград: Перемена, 2006. – 228 с.

*Алефиренко, Н. Ф.* Научное и обыденное в языковой картине мира / Н. Ф. Алефиренко – 2011. – № 24 (239). – С. 11-14.

*Аскольдов-Алексеев, С.А.* Концепт и слово / С.А. Аскольдов-Алексеев // Русская речь. Новая серия. – Вып. 2. – Л., 1928. – С. 28-44.

*Аскольдов-Алексеев, С. А.* Концепт и слово / С.А. Аскольдов-Алексеев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под общ. ред. В. П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.

*Афанасьева, О. В.* Семантическая структура концепта «Время» и её отражение во фразеологических системах английского, испанского и русского языков / О.В. Афанасьева // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международный науч. конф., посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 г.): Труды и материалы: / Под

общ. ред. К. Р. Галиуллина. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004. – С.43-44.

*Афанасьева, О. В.* Семантическая структура концепта «Время» и её отражение во фразеологических системах английского, испанского и русского языков / О.В. Афанасьева. Автореф. дисс... канд.н. по специальности 10.02.20. – Казань, 2007. – 23 с.

*Бабенко, Л. Г.* Концепт и концептосфера в аспекте моделирования / Л. Г. Бабенко // Междунар. конгресс по когнитивной лингвистике: Сб. материалов 26-28 сентября 2006 года / Отв. ред. Н. Н. Болдырев; Федеральное агентство по образованию, Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов: Изд-во ТГУ им Г.Р. Державина, 2006. – С. 39-42.

*Бабушкин, А. П.* Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А. П. Бабушкин. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996. – 104 с.

*Бахтин, М. М.* Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – 1975. – С. 234-407.

*Беседина, Н.А.* Морфологически передаваемые концепты: Монография / Н. А. Беседина. – М.; Тамбов: Изд-во ТГУ; Белгород: Изд-во БелГУ, 2006. – 214 с.

*Беспалова, О. Е.* Концептосфера поэзии Н.С. Гумилева в ее лексическом представлении: дис... канд.филол.н. / О. Е. Беспалова. – СПб., 2002. – 220 с.

*Богатова, И. Ю.* Концепт как полевая структура / И. Ю. Богатова // Международный конгресс по когнитивной лингвистике: Сб. материалов 26-28 сентября 2006 года / Отв. ред. Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во ТГУ им Г.Р. Державина, 2006. – С. 445-447.

*Болдырев Н. Н.* Концепт и значение слова / Н.Н. Болдырев // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание. – Воронеж, 2001. – С. 25-36.

*Болдырев, Н. Н.* Языковые категории как формат знания / Н.Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – № 2. – С. 5-22.

*Болдырев, Н. Н.* Концептуальная основа языка / Н.Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. – 2009. – Вып. IV. – С. 25-77.

*Болдырев, Н. Н.* Интерпретирующая функция языка / Н.Н. Болдырев // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 33 (248). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 60. – С. 11-16

*Болдырев, Н. Н.* Типология концептов и языковая интерпретация / Н.Н. Болдырев // Новая Россия: традиции и инновации в языке и науке о языке: Материалы докладов и сообщений Международной научной конференции, посвященной юбилею Заслуженного деятеля науки РФ, доктора филологических наук, профессора А. Г. Бабенко / Ред. коллегия: Т. М. Воронина, М. В. Дудорова, Б. Ю. Норман (Беларусь), А. М. Плотникова, 2016. – С. 16-25.

*Бондарева, Е. Е.* Концепт “Американская мечта” и образы “мечтателей” в романе Ф.С. Фицджеральда “Великий Гэтсби” / Е. Е. Бондарева // Вестник научных конференций. – ООО Консалтинговая компания Юком, 2016. – №. 9-5. – С. 23-25.

*Бондаренко, Е. В.* Время в концептуальной картине мира, реализованной в английском дискурсе / Е. В. Бондаренко // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010. – № 1. – С. 74-79.

*Бочкарева, Н. С.* Функции фотографии в романе ФС Фицджеральда «Великий Гэтсби» / Н. С. Бочкарева, К. А. Майшева // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – №. 48. – С. 143- 157.

*Бузина, Е. И.* Частотность маркеров темпоральности в функционально-семантическом поле концептосферы художественного текста / Е. И. Бузина // Филологический аспект. – 2016. – №. 12. – С. 52-57.

*Бутакова, А. О.* Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование: монография / О. О. Бутакова. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004. – 281 с.

*Бутакова, А. О.* Динамика ментального существования: проблемы методологии лингвокогнитивного моделирования / А. О. Бутакова // Реальность, язык и сознание: Междунар. межвуз.

сб. науч. тр. – Вып. 3. – Тамбов: ТГУ им Г.Р. Державина, 2005. – С. 51-56.

*Быкова, Н. И.* Эволюция выразительных средств в искусстве кино и проблемы киноэстетики (на примере анализа экранизаций романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби») / Н. И. Быкова // Культура и искусство. – 2017. – №. 11. – С. 18-32.

*Валгина, Н. С.* Теория текста / В. И. Валгина. – М.: Логос 2003. – 280 с.

*Вернадский, В. И.* Биосфера и ноосфера / В. И. Вернадский. – М.: Т8RUGRAM. 2017. – 576 с.

*Виноградов, В. В.* О категории модальности и модальных слов в русском языке / В. В. Виноградов // Исследования по русской грамматике. – М., 1975.

*Воркачѳв, С. Г.* Любовь как лингвокультурный концепт / С. Г. Воркачѳв. – М.: Гнозис, 2007. – 189 с.

*Воркачѳв, С. Г.* Лингвокультурный концепт «Любовь»: значимостная составляющая / С. Г. Воркачѳв, Е. А. Воркачѳева // Научные труды Кубанского государственного технологического университета. – 2016. – № 4. – С. 116-127.

*Воробьев, В. В.* Лингвокультурология (теория и методы) / В. В. Воробьев. – М.: Изд-во РУДН, 1997. – 331 с.

*Воробьева, О. П.* Лингвистические аспекты адресованности художественного текста: одноязычная и межъязыковая коммуникация: дисс. д.филол.н. / О. П. Воробьева. – М., 1993. – 382 с.

*Гальперин, И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования И. Р. Гальперин. – М., 2008. – 144 с.

*Гамезо, М. В.* Атлас по психологии. Информационно-методическое пособие по курсу «Психология человека» / М. В. Гамезо, И. А. Домашненко // Педагогическое общество России. – М., 2004. – 276 с.

*Гершанова, А. Ф.* Динамические процессы когнитивной оценочной семантики в художественном дискурсе / А.Ф. Гершанова // Когнитивные исследования языка. – 2015. – Вып. XXII. – С.275-278.

Гиренок, Ф. И. Экология, цивилизация, ноосфера / Ф. И. Гиренок, Н. Н. Моисеев. – М.: Наука, 1987. – 182 с.

Гончарова, Н. Н. Языковая картина мира как объект лингвистического описания / Н. Н. Гончарова // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2012. – С. 396-405.

Горянина, В. А. Психология общения / В. А. Горянина. – М.: Издательский центр «Академия». – 2002. – 416 с.

Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт. – Прогресс, 1984. – 400 с.

Густинович, М. Организация повествования в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» / М. Густинович. – URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/> (дата обращения: 10.08.2017).

Даниленко, И. А. К вопросу о лениарном и циклическом художественном времени / И. А. Даниленко // Когнитивные исследования языка / гл. ред. Н.Н. Болдырев; М-во обр. и науки РФ, Рос. акад. наук, Ин-т языкознания РАН, Тамб. гос. ун-т им. Г.Р.Державина, Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов. – Вып. XXI : Проблемы современной лингвистики: на стыке когниции и коммуникации: мат-лы Всероссийской научной конференции с международным участием. 25-26 июня 2015 г./ отв. ред. вып. Л.В. Бабина. – М.: Ин-т Языкознания РАН, Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2015. – С. 688-691.

Даниленко, И.А. Когнитивно-герменевтическое моделирование архитектоники дуального художественного концепта “любовь – одиночество” (на материале произведения Ф. С. Фитцджеральда “The Great Gatsby”) / И. А. Даниленко: Автореферат дисс. канд. филол. н по специальности 10.02.19 – теория языка. – Белгород, 2019. – 26 с.

Демьянков, В. З. Когниция и понимание текста / В. З. Демьянков // Вопросы когнитивной лингвистики. 2005. № 3. С. 5-10.

Демьянков, В. З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры / В. З. Демьянков // Язык как материя смысла. Сборник статей в честь академика Н. Ю. Шведовой / Отв. ред.



М. В. Ляпон. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2007. – С. 606-622.

*Дехнич, О. В.* Когнитивное моделирование и теория метафоры в современной лингвистике / О. В. Дехнич // Когнитивные исследования языка: сб. науч. тр. – 2014. – С. 65-68.

*де Шарден П. Т.* Феномен человека / П. Т. де Шарден. – М.: Наука, 1987. – Т. 239.

*Доброва, В. В.* Моделирование как метод познания ненаблюдаемых объектов / В.В. Доброва // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2015. – № 8. – С. 146-152.

*Домашнев, А. П.* Интерпретация текста. Немецкий язык / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина. Е. А. Гончарова. – М.: Высшая школа, 2005. – 368 с.

*Дубровская, О. Г.* Когнитивно-коммуникативные основания теории контекста / О. Г. Дубровская // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2011. – №. 4. – С. 14-25.

*Есин, А. Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.

*Звонкова, С. Е.* Символика образа луны в новеллах Ф. С. Фицджеральда / С. Е. Звонкова, М. А. Маслова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – №. 7. – URL: <http://e-koncept.ru/2017/170151.htm> (дата обращения: 02.02.2019).

*Зыкова, П. В.* Концептосфера культуры как базисная единица метаязыка лингвокультурологии / И. В. Зыкова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2015. – №2 (43). – С. 13-24.

*Игумнова, Е. С.* Степной пейзаж как элемент авторской языковой картины мира (на материале произведений М. А. Шолохова) / Е. С. Игумнова // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. – 2009. – № 1. – С. 74-78.

*Карасик, В. П.* Лингвокультурный концепт как единица исследования / В. И. Карасик, Г. Г. Слышкин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр. / Под ред. И. А. Стернина. – Воронеж, ВГУ, 2001. – С. 75-80.

*Карасик, В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 265 с.

*Карасик, В. И.* Антология концептов / В. И. Карасик, И. А. Стернин / Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – Том 1. – Волгоград: Парадигма, 2005. – 352 с.

*Карасик, В. И.* Языковая матрица культуры: монография / В. И. Карасик. – М.: Гнозис, 2013. – 328 с.

*Касевич, В. Б.* О когнитивной лингвистике / В. Б. Касевич // Общее языкознание и теория грамматики. – СПб, 1998. – С. 14-21.

*Клименко, Т. А.* Структура концепта в рамках когнитивной лингвистики / Т. А. Клименко // Збірник наукових праць за редакцією д-ра філол. наук, академіка АН ВО України, проф. Ю. О. Шепеля. – URL: <http://lingvodnu.com.ua/archiv-nomeriv/lingvistika-lingvokulturologiya-2012/struktura-koncepta-v-ramkax-kognitivnoj-lingvistiki/> (дата обращения: 10.10.2017).

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

*Конецкая, В. П.* Социология коммуникаций: учебник / В. П. Конецкая. – М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. – 304 с.

*Красавский, Н. А.* Эмоциональные концепты в немецких и русских лингвокультурах: Монография / Н. А. Красавский. – Волгоград: Перемена, 2001. – 495 с.

*Кубрякова, Е. С.* Концепт / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков и др. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 245 с.

*Кубрякова, Е. С.* О тексте и критериях его определения / Е.С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика: в 2 т. Т. 1. – М.: СпортАкадемПресс, 2001. – С. 72-80.

*Кубрякова, Е. С.* В генезисе языка, или размышления об абстрактных именах / Е. С. Кубрякова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – №. 3. – С. 5-14.

*Кузьминых, Ю. А.* Информативность и динамика языковых маркеров невербального кода в структуре когнитивной сцены / Ю. А. Кузьминых, Е. А. Огнева // Когнитивно-прагматические

векторы современного языкознания: сб. науч. трудов / сост. И.Г. Паршина, Е.Г. Озерова. – М.: «Флинта»: Наука, 2011. – С. 70-76.

*Кузнецов, В. Г.* Социально значимые концепты в синхронии и диахронии / В. Г. Кузнецов // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2008. – №. 4. – С. 38-45.

*Кушнерук, С. А.* Теория текстовых миров как исследовательская программа в рамках когнитивной лингвистики / С. А. Кушнерук // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2011. – № 1. – С. 45-51.

*Ланская, О. В.* Концепт «любовь» в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» / О. В. Ланская // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2008. – №. 4. – С. 74-77.

*Ласица, А. А.* Внутреннее время текста: лексико-грамматические и онтологические модели: Автореф. дис... канд. филол. наук / А. А. Ласица. – Оренбург, 2008. – 21 с.

*Лебедева, Е. А.* Лексическая репрезентация концепта время в прозе Е. И. Замятина / Е. А. Лебедева // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010. – №. 4. – С. 75-78.

*Левина, В. Н.* Концептуализация пейзажа в художественном тексте / В.Н. Левина // Когнитивные исследования языка. – Вып. IV. Концептуализация мира в языке: моногр. / гл. ред. Е.С. Кубрякова, отв. ред. Н.Н. Болдырев. – М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Р.Г. Державина, 2009. – С. 398-413.

*Левченко, М. Н.* Темпорально-локальная архитектоника художественного текста различных жанров / М. Н. Левченко: дис... д-ра. филол. наук – М., 2003. – 38 с.

*Леруа, Э.* Происхождение человека и эволюция разума / Э. Леруа. – М., 1996.

*Лихачев, Д. С.* Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 1993. – Т. 52. – №. 1. – С. 3-9.

*Лукоянова, Ю. К.* Восприятие времени в русской языковой картине мира (на материале произведений В. Токаревой) / Ю.

К. Лукоянова // Русская и сопоставительная филология: Лингвокультурологический аспект / Казан. гос. ун-т. Филол. фак-т. – Казань: Казан. гос. ун-т. – 2004. – С. 150-155.

*Ляпин, С. Х.* Концептология: к становлению подхода / С. Х. Ляпин // Концепты. – Вып. I. – Архангельск, 1997. – С. 11-35.

*Магомедова, А. В.* Вербализация бинарного концепта «свет/тьма» в текстах рассказов Л. Андреева / А. В. Магомедова // Студенческий научный форум – 2012. [Электронный ресурс]. – URL: <https://scienceforum.ru/2012/article/2012002747> (дата обращения: 02.03.2017).

*Мамиева, З. М.* Когнитивные свойства научно-популярного текста / З. М. Мамиева // Lingua-universum. – 2015. – № 4. – С. 3-7.

*Маслова, В. А.* Когнитивная лингвистика / В. А. Маслова. – Минск, 2004. – 266 с.

*Миллер, А. В.* Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / А. В. Миллер // Мир русского слова. – 2000. – Т. 4. – С. 39-45.

*Михеева, Е. Н.* Образ Дейзи Бьюкенен в романе «Великий Гэтсби» Ф. С. Фицджеральда / Е. Н. Михеева, О. А. Бобок // Слово. Время. Мир. – 2014.

*Моисеев, Н. Н.* Человек и ноосфера. / Н. Н. Моисеев – М.: Молодая гвардия, 1990. – 351 с.

*Монтессори, М.* Дети-другие / М. Монтессори. – М.: Карапуз, 2004. – 336 с.

*Морозкина, Е. А.* Фрактальная структура художественного текста (на материале романа Френсиса Скотта Фицджеральда «Ночь нежна») / Е. А. Морозкина, З. М. Сафина // Вестник Башкирского университета. – 2015. – Т. 20. – №. 3.

*Нефедова, О. И.* Мотив «Бесплодная земля» в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» / О. И. Нефедова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 12-2 (78). – С. 43-46.

*Нечаева Д. В.* Символика жёлтого цвета в романе Френсиса Скотта Фицджеральда «Великий Гэтсби» / Д. В. Нечаева, А. И.

Майдоровская // WORLD SCIENCE: PROBLEMS AND INNOVATIONS. – 2018. – С. 158-160.

*Никитин, М. В.* Развернутые тезисы о концептах / М. В. Никитин // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – №. 1. – С. 53-64.

*Нильсен, Е. А.* Структура понятийной составляющей концепта «время» в современном английском языке / Е. А. Нильсен // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010. – №. 3. – С. 20-27.

*Новикова, В. Г.* «Пространство времени» в романе Мартина Эмиса «Стрела времени, или Природа преступления» / В. Г. Новикова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – №. 3-1. – С. 312-316.

*Новосельцева, В. А.* О соотношении понятий «содержание художественного концепта» и «лексическое значение художественного слова» / В. А. Новосельцева // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста. Волгоград. – 2003. – С. 26-28.

*Обруч, О. Е.* Функции ретроспекции при создании образа Дика Дайвера в романе Ф. С. Фицджеральда «Ночь нежна» / О. Е. Обруч // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – №. 3-7. – С. 57-59.

*Огнева, Е. А.* Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста: Монография / Е. А. Огнева. – Белгород: Изд. Белгородского гос. университета, 2009. – 282 с.

*Огнева, Е. А.* Темпоральная когнитивная сетка художественного текста: тенденции кросскультурной адаптации / Е. А. Огнева // Современные проблемы науки и образования. – 2013а. – № 3. (Электронный журнал) URL: <http://www.science-education.ru/109-9354> (дата обращения: 13.06.2018).

*Огнева, Е. А.* Темпоральная архитектура концептосферы художественного текста / Е. А. Огнева // Приоритетные направления лингвистических исследований: общетеоретические, когнитивные, коммуникативно-прагматические и функ-

ционально-грамматические аспекты языка: коллективная научная монография; [под ред. А.Г. Бердниковой]. – Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013б. – С. 138-155.

*Огнева, Е. А.* Структурирование концептосферы художественного текста / Е. А. Огнева // Ментальные основы языка как функциональной системы / отв. ред. серии Н. А. Беседина. Когнитивные исследования языка. Вып. XIII. Памяти проф. Н. А. Кобриной. – Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2013в. – С. 614-625.

*Огнева, Е. А.* Архитектоника текстовой когнитивной сцены: проблемы моделирования и интерпретации: монография / Е. А. Огнева, Ю. А. Кузьминых. – М.: Эдитус, 2014. – 200 с.

*Огнева, Е. А.* Антропоцентризм дуального концепта в когнитивно-дискурсивном спектре текста (на материале романа А. С. Иванова «Вечный зов») / Е. А. Огнева // Текст. Язык. Человек: сборник научных трудов 8 международной научной конференции посвящённой 70-летию победы в Великой Отечественной войне в двух частях. Часть 2.; отв. ред. С. Б. Кураш. – Мозырь: МГПУ им. И. П. Шамякина, 2015. – 102-104.

*Огнева, Е. А.* Текстовая пейзажная модель как когнитивный формат знания (на материале произведения А. Ирасека «Псоглавцы») / Е.А. Огнева // Когнитивно-дискурсивные стратегии развития языка: сборник научных трудов по итогам Междунар. науч. конф. – Белгород, 2016. – С. 382-389.

*Огнева, Е. А.* Алгоритм интерпретации художественного концепта время (на материале романа Д. дю Морье «Ребекка») / Е.А. Огнева, Е.И. Бузина. – 2019. – № 4 (94). – С. 275-279.

*Огнева, Е. А.* Концепты-доминанты как информативные конструкции текстовых миров: монография. – М.: Эдитус, 2019. – 190 с.

*Озёрная, М. В.* Категория художественного времени в литературе / М. В. Озёрная. [Электронный ресурс]. - URL: <http://ozzsite.ucoz.ru/publ/15-1-0-14> (дата обращения: 12.07.2018).

*Панасенко, Н. И.* Категория художественного времени в прозаических, поэтических и музыкальных текстах / Н. И. Панасенко // Наукове видання «Мова і культура». Вип. 5, т. I, частина друга. – Київ: Видавничий Будинок Дмитра Бурого, 2002. – С. 120-130.

*Перевозникова, А. К.* Концепт «душа» в русской языковой картине мира / А. К. Перевозникова. Дисс... канд. филол. наук. – М., 2002. – 184 с.

*Пименова, М. В.* Душа и дух: особенности концептуализации / М. В. Пименова. – Кемерово: Графика, 2004. – 386 с.

*Пименова, М. В.* Сопоставительная концептология (на примере эквивалентных концептов мудрость и wisdom) / М. В. Пименова // Изменяющийся славянский мир: новое в лингвистике: [сборник научных статей]; отв. Сореда. В. В. Колесов, М. В. Пименова, В. И. Теркулов. – М.: Флинта, 2011. – 567 с.

*Пименова, М. В.* Эквивалентные концепты / М. В. Пименова // Філологічні трактати. – 2012. – № 4. – № 1. – С. 93-99.

*Пименова, М. В.* Типы концептов и этапы концептуального исследования / М. В. Пименова // Вестник КемГУ. Серия Филология. – 2013. – № 2 (54). – Т. 2. – С. 127-131.

*Пиотровский, Р. Г.* Моделирование в лингвистике / Р. Г. Пиотровский // Вопросы романского и общего языкознания. – СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – С. 86-96.

*Попова, З. Д.* Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж: Изд-во «Истоки», 2001а. – 191 с.

*Попова, З. Д.* Интерпретационное поле национального концепта и методы его изучения / З. Д. Попова, И. А. Стернин / Культура общения и ее формирование. – Вып. 8. – Воронеж, 2001б. – С. 27-30.

*Попова, З. Д.* Семантико-когнитивный анализ языка / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж: Истоки, 2006. – 226 с.

*Попова, Т. Г.* Художественная картина мира как концептуализированное художественное пространство / Т. Г. Попова, А. О. Шубина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. – 2010. – № 1 (177). – С. 10-12.

*Прохорова, О. Н.* Потенциал когнитивных методик исследования концепта / О. Н. Прохорова // *Colloquium*. – Белгород-Бергамо. – 2005. – С. 92-98.

*Прохорова, О. Н.* Теоретические предпосылки исследования концептосферы / О. Н. Прохорова, С. Б. Смирнова // *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия Гуманитарные науки*. – 2014. – № 6 (177). – С. 98-102.

*Прохорова, А. В.* Речевая репрезентация биполярности художественной картины мира. Автореферат дисс. ... канд. филол. н. / А. В. Прохорова. – Елец, 2018. – 26 с.

*Рафикова, Н. В.* Динамика ядра и периферии семантического поля текста: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. В. Рафикова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1994. – 16 с.

*Рафикова, Н. В.* Влияние внутреннего контекста на понимание слова и текста: обзор моделей понимания / Н. В. Рафикова // *Семантика слова и текста: психолингвистические исследования*. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. – С. 50-63.

*Роднянская, И. Б.* Художественное время и художественное пространство / И. Б. Роднянская. – URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke9/ke9-7721.htm> (дата обращения: 03.04.2017).

*Руднев, В.* Философия языка и семиотика безумия: избранные работы / В. Руднев. – М.: Территория будущего, 2007. – 528 с.

*Садохин, А. П.* Межкультурная коммуникация: Учебное пособие / А. П. Садохин. – М.: Альфа, 2004а. – 288с.

*Садохин, А. П.* Теория и практика межкультурной коммуникации: Учебное пособие для вузов / А. П. Садохин. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2004б. – 271 с.

*Салмина, Л. М.* Н.В. Крушевский и когнитивная логика языка / Л. М. Салмина // *Николай Крушевский: научное наследие и современность: Матер. Междунар. науч. конф. “Бодуэновские чтения” (Казань, 11-13 дек. 2001 г.): Секция “Николай Крушевский: жизнь и научное творчество (к 150-летию со дня рождения)”* / Под общ. ред. К.Р. Галиуллина, Г.А. Николаева. – Казань: Новое знание, 2002. – С.111-117.



*Сепир, Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – М.: Прогресс, 2001.

*Сергеева, Л. А.* Художественный текст: функционально-коммуникативный аспект исследования / Л. А. Сергеева, Г. Г. Хисамова, В. А. Шаймиев. – М.: Изд-во МГОУ, 2014. – 204 с.

*Серебрянников, Б. А.* Роль человеческого фактора в языке / Б. А. Серебрянников, Е. С. Кубрякова, В. И. Поставалова, В. Н. Телия, А. А. Уфимцева. – М.: Наука, 1988. – 416 с.

*Сидоренков, В. А.* От слова - к образу, от словаря – к художественному тексту / В. А. Сидоренков // Слово и грамматические законы языка: Глагол. – М.: Наука, 1989. – С. 221-222.

*Слышкин, Г. Г.* Текстовая концептосфера и ее единицы // Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики / Г.Г. Слышкин. – 1999. – С. 13-17.

*Слышкин, Г. Г.* Лингвокультурный концепт как системное образование Г. Г. Слышкин // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2004. – №. 1.

*Солганик, Г. Я.* К определению понятия «текст» и «медиа-текст» / Г. Я. Солганик// Вестник Московского университета. – 2005. – № 2. – С. 8-10.

*Степанов, Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. / Ю. С. Степанов. / М. В. Пименова. – М.: Академический проект, 2004.

*Тарасова, И. А.* Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля / И. А. Тарасова // Вестник Самарского государственного университета. – 2004. – №. 1. – С. 163-169.

*Татару, Л. В.* Композиционный ритм и когнитивная логика нарративного текста / Л. В. Татару // Известия РГПУ им. А. И. Герцена №11 (75). Серия «Общественные и гуманитарные науки». – СПб, 2008. – С. 23-27.

*Татару, Л. В.* Ритм темпоральности постмодернистского нарратива как когнитивная модель (роман М. Спарк “Расцвет мисс Джин Броди”) / Л. В. Татару // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – №. 6. – С. 535-543.

Толмачев, В. М. Композиционное своеобразие «Великого Гэтсби» Ф. С. Фицджеральда / В. М. Толмачев // Вестник Московского ун-та. Серия. 9: Филология. – № 4. – URL: <http://fitzgerald.narod.ru/criticsrus/tolmachev-kompozic.html> (дата обращения: 20.09.18).

Тураева, З. Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика) З. Я. Тураева. – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.

Усманова, А. Особенности сюжета и композиции в романе Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» / А. Усманова // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. – Казань, 2003. – С. 198-203. – URL: <http://fitzgerald.narod.ru/criticsrus/usmanova.html> (дата обращения: 21.09.19).

Фёдоров, Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма / Ф. И. Фёдоров. – М., 2004. – 367 с.

Федотова, О. С. Когнитивное моделирование как метод познания и изучения объекта в научных исследованиях / О. С. Федотова // Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 4 (46). В 2-х ч. – Ч. II. – С. 199-202.

Филимонова, О. Е. Категория эмотивности в английском тексте (когнитивный и коммуникативный аспекты): дисс... д.филол.н. / О. Е. Филимонова. – СПб.: Российский гос. пед. ун-т, 2001. – 382 с.

Флоренский, П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский // Исследования по теории искусства. – М.: Мысль, 2000. – С. 79-421.

Фокина, Ю. М. Особенности репрезентации индивидуально-авторской концептосферы в англоязычной и русскоязычной прозе (на материале рассказов А. П. Чехова и Д. Джойса): дис... канд. наук. по специальности 10.02.19, Фокина Юлия Михайловна. – Саратов, 2010. – 184 с.

Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.

*Чекулай, И. В.* Репрезентация концепта “loneliness” в научной картине мира / И. В. Чекулай, С. А. Феттер // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – Вып. 6 (177). – Т. 21. – С. 128-133.

*Чесноков, В. П.* О двух картинах мира – статической и динамической / В. П. Чесноков // Известия СКНЦ ВШ. Общественные науки. – 1989. – № 3. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ. – С. 63-69.

*Чехов, А. П.* Собрание сочинений в 20 томах / А. П. Чехов. Т. 13. – М.: ОГИЗ, 1944-1951.

*Чугунова, С. А.* «Движение времени» у представителей разных культур / С. А. Чугунова. – Брянск: Брян. гос. ун-т, 2009. – 240 с.

*Шаховский, В. И.* Эмоциональные культурные концепты: параллели и контрасты / В. И. Шаховский // Языковая личность: культурные концепты. – Волгоград: Волг. гос. пед. ун-т. – 1996. – С. 80-96.

*Шестёркина, Н. В.* Комплексный пейзаж российской деревенской окрестности в зеркале перевода (на материале перевода романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на немецкий язык) / Н. В. Шестёркина, Е. С. Белоусова // Социокультурные проблемы перевода: сб. науч. тр. – Воронеж, 2014. – С. 121-130.

*Шмид, В.* Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

*Штоф, В. А.* Моделирование и философия / В. А. Штоф. – М.; Л.: Наука, 1966. – 304 с.

*Щирова, И. А.* Текст сквозь призму сложного / И. А. Щирова. СПб.: Политехника-сервис, 2013. – 216 с.

*Щирова, И. А.* Текст и контекст в меняющемся мире / И. А. Щирова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2014. – Т.7. – № 1. – С. 163-171.

*Юзефович, Н. Г.* Картины мира: лингвокультурологический аспект / Н. Г. Юзефович // Индустрия перевода. – 2013. – № 1. – С. 363-368.

*Barnhart, B.* Jazz in the Time of the Novel: The Temporal Politics of American Race and Culture / B. Barnhart. – University of Alabama Press, 2013.

*Beaugrande, R. de.* New foundation for a Science of Text and Discourse: Cognition, Communication and the Freedom of Access to Knowledge and Society / R. de Beaugrande. Norwood, N, J.: Ablex, 1997. – 130 p.

*Berman, R.* The Great Gatsby and Modern Times / R. Berman. – University of Illinois Press, 1996.

*Dai, H.* “Tender Is the Night” and F. Scott Fitzgerald's Sentimental Identities by Chris Messenger / H. Dai // Modernism/modernity. – 2015. – Т. 22. – №. 4. – С. 846-848.

*Donaldson, S.* Fitzgerald's Historical Sensibility / S. Donaldson // The F. Scott Fitzgerald Review. – 2017. – Т. 15. – №. 1. – С. 200-203.

*Evans, V.* The Structure of Time. Language, Meaning and Temporal Cognition / V. Evans. Amsterdam / Philadelphia, 2004.

*Evans, V.* How We Conceptualise Time: Language, Meaning and Temporal Cognition / V. Evans. Sussex, 2006.

*Gavins, J.* The Text World Theory: An Introduction / J. Gavins. Edinburgh University Press, 2007.

*Herman, D.* The Great Gatsby's Nick Carraway: His Narration and His Sexuality / D. Herman // ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews. – 2017. – Т. 30. – №. 4. – С. 247-250.

*Holland, D.* Cultural models in language and thought / D. Holland, N. Quinn. – Cambridge University Press, 1987.

*Jackendoff, R.* Semantics and cognition / R. Jackendoff. – MIT press, 1983. – Т. 8.

*Jackendoff, R.* Language, consciousness, culture: essays on mental structure / R. Jackendoff. – Hardcover, MIT Press, 2007. – 403 p.

*Jensen, S.* Rugged Individualism in F. Scott Fitzgerald's “The Great Gatsby” / S. Jensen. – 2016. – URL: <http://hh.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A939505&dsid=-5941> (дата обращения: 11.10.2017).

*Kirby, L. A. et al.* 'Her voice is full of money': Considering Social Class and the American Dream in Fitzgerald's "The Great Gatsby", 2017.

*Messenger, C. K.* Tender is the Night and F. Scott Fitzgerald's Sentimental Identities / C. K. Messenger. – University of Alabama Press, 2015.

*Nemeth, C. P. et al.* Using cognitive artifacts to understand distributed cognition / C. P. Nemeth; R. I. Cook; Oapos; M. Connor; P. A. Klock // Systems, Man and Cybernetics, Part A, IEEE Transactions on Volume 34, Issue 6, Nov. 2004. – Pp. 726-735.

*Ogneva Elena A. et al.* Fiction Cognitive Coordinates / Elena A. Ogneva, Alina A. Kutsenko, Yana I. Kireeva, Irina G. Besedina, Ilia A. Danilenko // Journal of Language and Literature 2014, 5 (4) <http://www.ijar.lit.az/philology.php?go=jll-november2014> (дата обращения 23.11.2019).

*Ogneva, E.A., et al.* Interpretative Model of Linguacultural Knowledge / E. A. Ogneva, I.A. Danilenko, Y. I. Kireeva, A. A. Kutsenko // The Social Sciences (Pakistan). – 2015. – Т. 10. – №6. – С. 1101-1106.

*Paivio, A.* Mental representations: A dual coding approach / A. Pavio. – Oxford: Oxford University Press, 1990.

*Pearce, B.* Gatsby's Rolls-Royce: reflections on the automobile and literature / B. Pearce // English Academy Review. – 2016. – Т. 33. – №. 2. – С. 52-67.

*Prokhorova, O. N.* "Linguistic view of the world" and "Linguistic evaluated view of the world" / O. N. Prokhorova, I.V. Chekulai, J. Baghana, I.A. Kuprieva // The Social Sciences. – Pakistan. – 2015. – Т. 10. – № 5. – С. 863-867.

*Rennie, D.* "The world only exists through your apprehension": World War I in This Side of Paradise and Tender Is the Night / D. Rennie // The F. Scott Fitzgerald Review. – 2016. – Т. 14. – №. 1. – С. 181-197.

*Rinehart, Dawn M.* Portrait of an invisible landscape literary impressionism in the works of Virginia Woolf / M. Dawn Rinehart. California State University, Dominguez Hills, 2010, 48 p.

*Schank R. C. Scripts, plans, goals, and understanding: An inquiry into human knowledge structures / R. C. Schank, R. P. Abelson. – Psychology Press, 2013.*

*Shu-hua Chung. The English Landscape Garden in Andrew Marvell's Five Poems / Chung Shu-hua // NCUE Journal of Humanities. March 2012. Vol. 5, pp. 147-162.*

*Taylor, J. R. Linguistics Categorization: Prototypes in Linguistic Theory / J.R. Taylor. – Oxford: Clarendon Press, 1995. – 312 p.*

*Werth, P. Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse. P. Werth. – L.: Longman, 1999.*

### **ИСТОЧНИКИ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА**

*Amis, M. Time's arrow / M. Amis. – Vintage, 2011.*

*Barnes, J. A History of the World in 10 1/2 Chapters / J. A. Barnes. – Vintage Canada, 2012.*

*Fitzgerald, F. S. The Great Gatsby / F. S. Fitzgerald. [Электронный ресурс]. – URL : <https://www.planetebook.com/free-ebooks/the-great-gatsby.pdf>. (дата обращения: 02.10.2014).*

*Fitzgerald, F. S. The last tycoon / F. S. Fitzgerald. – UK: Penguin, 2002.*

*Fitzgerald, F. S. Tender is the night / F. S. Fitzgerald [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.planetebook.com/free-ebooks/tender-is-the-night.pdf>. (дата обращения: 02.10.2015).*

### **ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ**

*Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. В 4 томах. Том 2. – СПб.-М.: Тип. М.О. Вольфа, 1882. – 814 с.*

*Ефремова, Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка / Т. Ф. Ефремова. В 3 томах. – Том 1. – М.: АСТ, 2006. – 1168 с.*

*Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М.: Оникс, 2012. – 1376 с.*

*Словарь специальных терминов в живописи [электронный ресурс]. – URL: <http://cosmograph.ru/culture/libs-termin/> (дата обращения 12.12.2019).*