

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

Орлова Валерия Игоревна

ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ КАК КОГНИТИВНАЯ ДОМИНАНТА В  
АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ У.С. МОЭМА, Э.М. ХЕМИНГУЭЯ  
И В.П. КАТАЕВА)

Специальность 5.9.8. – Теоретическая, прикладная и сравнительно-  
сопоставительная лингвистика

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
доцент  
Хвесько Тамара Владимировна

Тюмень – 2024

## Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Теоретические аспекты изучения полимодальности как когнитивной доминанты автобиографического текста.....	15
1.1. Полимодальность как источник знания о мире .....	15
1.1.1. Полимодальность как объект лингвистического исследования.....	17
1.1.2 Теория когнитивной и полимодальной метафоры.....	19
1.2. Доминанта как объект научного исследования. ....	22
1.2.1. Теория когнитивной доминанты текста и ее разновидности. ....	22
1.2.2. Концепт как когнитивная доминанта.....	27
1.3. Автобиографический текст как художественная проекция действительности .....	34
1.3.1. Текст как механизм создания смыслов .....	34
1.3.2. Автобиографический текст как объект исследования .....	37
1.3.3. Автобиографический текст: автор и житнетворчество .....	41
1.3.4. Автобиографический текст: структура и содержание .....	45
1.4. Модель анализа когнитивной доминанты автобиографического текста .....	54
Выводы к Главе 1 .....	56
Глава 2. Полимодальность как когнитивная доминанта автобиографического текста (на материале произведений У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева) .....	60
2.1. Общее описание исследовательского материала и основание для сопоставления .....	60
2.2. Когнитивные доминанты и способы выражения полимодальности в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage” .....	68
2.2.1. Концепт RELIGION как когнитивная доминанта в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage”.....	73
2.2.2. Концепт ART как когнитивная доминанта в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage” .....	78
2.2.3. Концепт THE MEANING OF LIFE как когнитивная доминанта в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage” .....	82
2.2.4. Способы выражения полимодальности в романе У. С. Моэма “Of Human Bondage” .....	86

2.3. Когнитивные доминанты и способы выражения полимодальности в произведении Э. М. Хемингуэя “Moveable Feast” .....	89
2.3.1. Концепт COGNITION как когнитивная доминанта в произведении Э. М. Хемингуэя “Moveable Feast” .....	96
2.3.2. Концепт ART как когнитивная доминанта в произведении Э. М. Хемингуэя “Moveable Feast” .....	101
2.3.3. Способы выражения полимодальности в произведении Э. М. Хемингуэя “Moveable Feast” .....	109
2.4. Когнитивные доминанты и способы выражения полимодальности в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец» .....	114
2.4.1. Концепт ИСКУССТВО как когнитивная доминанта в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец» .....	117
2.4.2. Концепт ПАМЯТЬ как когнитивная доминанта в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец» .....	121
2.4.3. Способы выражения полимодальности в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец» .....	125
2.4.4. Имянаречение как способ создания полимодальности в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец» .....	130
2.5. Сравнительно-сопоставительный аспект реализации когнитивных доминант в автобиографических текстах У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева .....	137
Выводы к Главе 2 .....	145
Заключение .....	153
Список литературы .....	162
Приложение 1 .....	181
Концепт RELIGION в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage” .....	181
Концепт ART в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage” .....	182
Концепт THE MEANING OF LIFE в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage” .....	182
Приложение 2 .....	182
Концепт COGNITION в произведении Э. М. Хемингуэя “The Moveable Feast” ..	182
Концепт ART в произведении Э. М. Хемингуэя “The Moveable Feast” .....	183
Приложение 3 .....	183
Концепт ИСКУССТВО в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец» ..	183
Концепт ПАМЯТЬ в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец» .....	184

## ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование выполнено в рамках сравнительно-сопоставительного анализа автобиографических текстов У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева. Концептуальное содержание текстов рассматривается через призму когнитивного подхода, изучаются такие свойства автобиографического художественного текста, как полиmodalность, интертекстуальность, доминантная концептуализация, антропоцентричность.

Диссертационное исследование соответствует паспорту специальности 5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная лингвистика в части следующих пунктов:

- 1) исследование языка, мышления и познания методами психолингвистики, нейролингвистики и когнитивной лингвистики;
- 2) лингвистика дискурса и лингвистика текста;
- 3) язык в контексте культуры.

Диссертационная работа направлена на выявление, анализ и сопоставление лингвистических, стилистических, исторических, культурологических и индивидуально-обусловленных средств создания полиmodalности в качестве когнитивной доминанты в оригинальных текстах англо- и русскоязычных автобиографических произведений У. С. Моэма (“Of Human Bondage”), Э. М. Хемингуэя (“Moveable Feast”) и В. П. Катаева («Алмазный мой венец»). Выявляются когнитивные средства соответствия и контраста на примере общих и индивидуальных языковых репрезентаций полиmodalных художественных текстов на лексическом, историко-культурологическом и стилистическом уровнях английского и русского языков в исследуемых произведениях. Представляется актуальная научная проблематика, связанная с понятиями языковой личности и идиостиля писателя.

### **Степень изученности и научной разработанности темы.**

В лингвистике наблюдается устойчивый интерес к изучению соотношения языка и сознания с позиции полиmodalности [Evans 1981, Gibbons 2011, Jewitt 2009, Kress 2001, Leeuwen 2001, Беркли 1978, Демьянков 2019, Ирисханова 2017,

Кибрик 2018, Гвишиани 2022 и т.д.]. Несмотря на неослабевающий интерес языковедов к изучению полимодальности явление мало изучено с точки зрения соотношения когнитивных и языковых структур. В настоящем исследовании мы рассматриваем семиокогнитивные структуры с позиции полимодальности, обращая внимание на кодовую систему языковых знаков.

Феномен когнитивной доминанты привлекает исследовательский интерес ученых-языковедов начиная с середины XX века, термин используется в работах филологов, философов, теоретиков языка и литературоведов [Бахтин 1994, Выготский 2019, Гальперин 1981, Якобсон 1956, 1976 и др.]. Доминантный принцип языкового сознания описывается в работах ученых [Болдырев 2019, Демьянков 2019, Ирисханова 2017, Кибрик 2018, Гвишиани 2022, Киосе 2022, Огнева 2023], однако когнитивные доминанты в художественном тексте требуют дальнейшего изучения.

Теория текста как самостоятельная дисциплина зародилась во второй половине XX столетия на стыке нескольких областей научного знания – лингвистики, психологии, герменевтики, социологии, семиотики и риторики. Основным объектом исследования в теории текста является вербальный текст, для описания которого важны данные, накопленные языковедением. Антропоцентричный характер текста отмечен многими учеными [Дридзе 1996, Кубрякова 2001, Мурзин 1991, Новиков 2007, Стародубова 2021, Чернявская 2009, Stockwell 2012]. Обзор научных работ по исследованию автобиографического текста показывает, что эта область активно развивается как в отечественной, так и в зарубежной филологии. Автобиографический текст привлекает внимание исследователей благодаря своей многослойности, сочетанию личного и общественного, а также возможности анализа идентичности автора [Бахтин 1975, Баткин 1989, 2000, Знаецкий 1995, Нуркова 2011]. Лингвистические особенности автобиографического текста проанализированы в работах: [Голубева 1989; Михеев 2006, 2007; Новикова 2005 и др.]. Исследованию автобиографий и биографий писателей посвящены работы, которые вошли в коллективную монографию «Автобиографические сочинения в

междисциплинарном исследовательском пространстве: Люди, тексты, практики» [Попова, Салманова, Мартынова, Шуринова 2008].

**Актуальность** изучения когнитивной доминанты с позиции полимодального подхода в автобиографических текстах определяется следующими факторами:

- 1) необходимостью детального изучения когнитивной доминанты в автобиографическом тексте с позиции антропоцентризма, направленного на выявление процессов формирования художественной концептосферы;
- 2) необходимостью изучения художественных концептосфер авторских произведений для глубинного анализа текстов и выявления параметров их национальных концептосфер;
- 3) неоднозначной трактовкой и расплывчатостью границ понятий «полимодальность» (мультимодальность), «когнитивная доминанта», «автобиографический текст», «интертекстуальность», «художественный концепт», «авторская интенция» (преднамеренность), «художественная концептосфера»;
- 4) недостаточной изученностью полимодальной природы художественных концептов, выступающих в качестве когнитивных доминант.

**Проблематика** настоящей диссертационной работы определяется рассмотрением художественного текста как целостного полимодального образования, компоненты которого образуют организованную структуру, репрезентирующую сознание автора и его коммуникативную интенцию.

В качестве **теоретической основы** диссертационного исследования использованы классические труды зарубежных и отечественных ученых:

- 1) по теории полимодальности [Evans 1981; Gibbons 2011; Jewitt 2009; Kress 2001; Leeuwen 2001; Беркли 1978; Демьянков 2019; Ирисханова 2017; Кибрик 2018; Гвишиани 2022; Киосе 2022];
- 2) по теории интертекстуальности, рассматриваемой с позиции семиотики культуры [Allen 2000; Genette 1997; Lachmann 1997; Lodge 1990; Riffaterre 1987, 1990; Арнольд 1993, 1999; Барт 1989, 1994; Бахтин 1975, 1979, 1986, 1995, 2000;

Кремнева 2019; Кристева 2000а, 2000б; Лотман 1981, 2000; Степанов 2001а, 2001б; Чернявская 2009, 2013 и др.];

3) по когнитивной лингвистике [Evans 2007; Lakoff, Johnson 1980; Langacker 1991; Tailor 2009; Turner 1987; Андреева 2004; Апресян 1993, 1994; Арнольд 2002, Вежбицкая 2001, Болдырев 2014, 2016; Демьянков 1994; Кубрякова 1996, 1999, 2001, 2004; Пономарева 2007; Попова, Стернин 1999, 2007; Хвесько 2008 и др.];

4) по семиотике [Карнап 1959; Моррис 1983; Тарский 1948; Пирс 1983; Себеок 1976; Соссюр 1999; Фреге 1973; Эко 1998; Белозерова, Чуфистова 2013; Якобсон 1996 и др.].

**Цель** исследования – выявление когнитивных доминант автобиографических текстов У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева с позиции когнитивного полимодального подхода.

Достижение поставленной цели предполагает постановку и решение следующих **задач**:

- 1) определить теоретическую и методологическую базу исследования, представить сущность когнитивной доминанты и концепта-доминанты в рамках когнитивно-антропоцентрической парадигмы авторского текста;
- 2) описать методологические основы выбранного когнитивного подхода и предложить схему многоуровневого полимодального анализа концептов-доминант;
- 3) провести когнитивный анализ автобиографических текстов и представить реализацию полимодальности в качестве когнитивной доминанты в национальных и индивидуально-авторских концептосферах произведений У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева;
- 4) осуществить сравнительно-сопоставительный анализ общих и дифференциальных признаков концептуально значимых компонентов (когнитивных доминант) текстов, провести когнитивный, семантический, этимологический и дефиниционный анализ исследуемых концептов-доминант.

**Объектом** исследования являются художественные концепты, стилистические приемы и художественно-выразительные средства, реализуемые в

автобиографических произведениях У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева.

**Предметом** исследования выступают языковые способы и средства репрезентации полимодальности как когнитивной доминанты художественных текстов.

**Материалом** исследования послужили оригинальные тексты автобиографических произведений У. С. Моэма “Of Human Bondage” (дата первой публикации – 1915 г.), Э. М. Хемингуэя “Moveable Feast” (дата первой публикации – 1964 г.), а также В.П. Катаева «Алмазный мой венец» (дата первой публикации – 1978 г.). Общее количество материала – **1243 стр.: 923 стр. англоязычного текста** (по изданиям Maugham W. S. Of Human Bondage, New York: Penguin Random House, 2007. 684 p. и Hemingway E. M. A Moveable Feast: The Restored Edition, New York: Penguin Random House, 2011. 240 p.) и **320 стр. русскоязычного текста** (Катаев В. П. Алмазный мой венец. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. – 320 с.).

**Научная новизна** исследования определяется тем, что оно осуществляется в рамках новой парадигмы языкознания – когнитивной лингвистики, предполагающей изучение соотношения языковых репрезентаций и мыслительных процессов, происходящих при восприятии окружающего мира в неразрывном единстве. Впервые в научный оборот вводится ранее не привлекавший внимания лингвистов-когнитологов материал автобиографических произведений У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева. Кроме того, в рамках работы представлено комплексное описание природы индивидуальных концептосфер произведений и национальных концептосфер авторов.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в проведении сопоставительного анализа автобиографических текстов с учетом последних достижений когнитивной лингвистики с позиции полимодальности.

**Практическая значимость** исследования состоит в возможности применять материалы исследования при рассмотрении концептосфер писателей разных культур. Положения данной работы могут быть применены для изучения

дискурсивной вариативности в междисциплинарных исследованиях по когнитивной стилистике и когнитивному литературоведению. Результаты настоящего исследования могут быть использованы в работах, связанных с изучением особенностей творческого наследия У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя, а также В. П. Катаева. Проведенный анализ способствует глубинному литературоведческому исследованию как отдельных произведений, так и всего творческого наследия авторов.

Для исследования материала (произведений У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева) были привлечены такие общенаучные и общелингвистические **методы и приемы исследования**, как описательный (дескриптивный), сопоставительный, дедуктивный, метод интерпретации, метод формализации, метод частного приема количественных подсчетов лексических единиц. Поскольку мы имеем дело с описанием текстов художественной беллетристики, нами применялся комплекс методов когнитивного, лингвистического, стилистического анализа. При сборе материала использовался метод сплошной выборки.

Среди специальных лингвистических методов нами были избраны метод контекстуального анализа (для выявления специфики функционирования различных языковых средств в тексте произведения), метод тезаурусного анализа, метод этимологического и дефиниционного анализа, метод семантико-когнитивного анализа (для языковой репрезентации основных концептов, составляющих концептосферы произведений).

Концептуальный анализ – как основополагающий метод когнитивной лингвистики, позволяет применять следующие методологические процедуры:

- Моделирование (с использованием метаязыка или естественным путем); для моделирования концептосферы использован метод фреймового моделирования (Ч. Филлмор, М. Минский, С. А. Жаботинская);
- Метод исследования концептуальной метафоры при описании концептов (Дж. Лакофф, М. Джонсон).

**Гипотезой** исследования становится предположение о том, что когнитивная доминанта в автобиографическом тексте является местом преломления языкового сознания автора и вербального выражения, что определяет полиmodalность произведения. Языковое сознание автобиографического героя частично или полностью совпадает с языковым сознанием автора.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Концептуальное содержание автобиографического текста полиmodalно: интертекстуальность, ситуативность являются способами выражения полиmodalности.
2. В автобиографических произведениях выражено совмещение нескольких когнитивных и коммуникативных модусов, которые реализуются в когнитивной доминанте как конструкте, служащем местом пересечения мысленного образа и его вербального выражения.
3. Номинация как языковая категория служит для обозначения объектов действительности. Имянаречение в художественном тексте обнаруживает себя в номинации персонажей, именованья героев могут быть мотивированными, метафора позволяет охарактеризовать героя иносказательно.
4. При создании произведения базовые концепты языковой личности автора обретают статус «художественных концептов». Художественный концепт – это комплексная ментальная структура, которая включает в себя знания, ассоциации и культурные значения, связанные с определённым образом, темой или мотивом, реализуемые в тексте. Анализ художественных концептов помогает исследовать произведение на более глубинном уровне и помогает выявить, как текст взаимодействует с сознанием читателя и как создаются значения в процессе чтения.
5. Идиостиль авторских текстов является отражением языковой индивидуальности писателя. Чем более значимой и многогранной является личность автора, чем глубже его мировоззренческие установки и чем крепче связь его судьбы с судьбой народа, тем разнообразнее проявления идиостиля в произведениях.

**Апробация работы.** Материалы и основные положения диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры английского языка Тюменского государственного университета (2020-2024 год), а также были представлены в виде докладов на международных конгрессах и конференциях:

1. Научно-практический семинар с международным участием «Проблемы когнитивной лингвистики» (Тамбов, 2021 г.);
2. «XI Международный конгресс по когнитивной лингвистике» (Москва, 2022 г.);
3. Международный конгресс «Язык, культура и технологические транзиты: новые грани человеческого» (Томск, 2022 г.);
4. Международная научная конференция «Интегративные и кросс-культурные подходы к изучению мышления и языка» (Москва, 2022 г.);
5. IV международная конференция «Научная коммуникация: обучение исследователей, не носителей английского языка, в междисциплинарном, мультикультурном контексте» (Москва, 2022 г.);
6. Конференция молодых ученых в Белгородском национальном исследовательском университете (Белгород, 2023 г.);
7. Всероссийская научная конференция с международным участием «Когнитивная коммуникация, дискурс», посвященная 20-летию РАЛК (Тамбов, 2023 г.);
8. Международная конференция «Когнитивная лингвистика в контексте современной науки» (Челябинск, 2023 г.);
9. XI1 Международный конгресс по когнитивной лингвистике (Нижний Новгород, 2024 г.).

Основные положения диссертационной работы представлены в виде научных статей, шесть из которых опубликованы в научных журналах, рекомендованных **ВАК Министерства образования и науки РФ** для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук:

1. Пономарёва О. Б., Орлова В. И. **Когнитивные доминанты концептосферы в романе У. С. Моэма «Of Human Bondage»** // Вестник Тюменского

- государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2020. Том 6. № 1 (21). С. 48 - 61. 0,73 п.л / 0,365 п.л.
2. Орлова В. И. **Стилистические средства создания полимодальности и интертекстуальности (на материале повести В. П. Катаева «Трава забвенья»)** // Когнитивные исследования языка. Вып. №2 (49): Когнитивная лингвистика и межкультурная коммуникация: сборник научных трудов / отв. ред. вып. Л. В. Бабина. – Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2022. С. 649 - 655. 0,35 п.л.
  3. Орлова В. И. **Восприятие искусства в автобиографической прозе У. С. Моэма и В. П. Катаева** // Когнитивные исследования языка. Вып. № 2 (53). Познание в языке и дискурсе: субъективное видение объективных миров: материалы Круглого стола по когнитивной лингвистике. Московский государственный лингвистический университет. 8 ноября 2022 года / гл. ред. вып. О. К. Ирисханова. - Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2023. С. 108 - 115. 0,42 п.л.
  4. Хвесько Т. В., Нагель О. В., Орлова В. И. **Доминантные модели имяназвания в художественной прозе В. П. Катаева** // Язык и культура. Вып. 62, 2023. С. 124 - 140. 1 п.л. / 0,33 п.л.
  5. Хвесько Т. В., Басуева Н. Ю., Орлова В. И. **Реализация когнитивной доминанты в раннем творчестве Э. Хемингуэя** // Когнитивные исследования языка. Вып. № 4 (55): Когнитивная лингвистика в контексте современной науки: материалы Международной научной конференции. 19-21 сентября 2023 г. / отв. ред. вып. О. А. Турбина. - Челябинск: Южно-Уральский государственный университет, 2023. С. 487 - 490. 0,25 п.л. / 0,08 п.л.
  6. Орлова В.И., Хвесько Т.В. **Структура эмотивной доминанты в романе Э. Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой»**. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, 2024. С. 487 - 490. 0,25 п.л. / 0,08 п.л.

*Публикации в других изданиях:*

7. Хвесько Т. В., Орлова В. И. **Имянаречения в языке и речи**. Монография. - М.: Флинта, 2023. - 120 с. 4,6 п.л. / 2,3 п.л.
8. Орлова В. И. **Полиmodalность художественного текста как способ авторского самовыражения (на материале автобиографической прозы В. П. Катаева)** // Лингвистические горизонты: Международный сборник научных трудов / отв. ред.: Е. А. Огнева, Л. Н. Мирошниченко, Д. Е. Смирнова. – Вып. VII. - Белгород: ООО «Эпицентр», 2022. С. 97 - 101. 0,25 п.л.
9. Орлова В. И. **Когнитивная оценка полиmodalности художественного текста (на материале художественной прозы В. П. Катаева)** // Язык и культура : сборник статей XXXII Международной научной конференция (25–27 октября 2022 г.) / отв. ред. С.К. Гураль. - Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2022. С. 78 - 81. 0,3 п.л.
10. Хвесько Т. В., Орлова В. И. **Текст как формат когнитивного сознания социального происхождения** // Лингвистические горизонты: Международный сборник научных трудов / отв. ред.: Е. А. Огнева, Л. Н. Мирошниченко, Д. Е. Смирнова. – Вып. VII. - Белгород: ООО «Эпицентр», 2022. С. 146 - 151. 0,1 п.л.

Всего опубликовано: 4,6 авторских п.л.

**Объем и структура диссертации.** Работа состоит из введения, двух глав – теоретической и практической, заключения, списка литературы и приложений.

Во введении определяется тематика исследования, его актуальность, проблематика и степень изученности и научной разработанности темы. Описываются новизна, теоретическая и практическая значимость, цель и задачи работы, материал диссертационного исследования, определяются объект и предмет, а также методологическая база. Первая глава посвящается анализу теоретических предпосылок изучения полиmodalности, а также понятия когнитивной доминанты и автобиографического текста. Вторая глава посвящается анализу когнитивных доминант и полиmodalных структур в анализируемых автобиографических текстах. В заключении приводятся выводы по результатам проведенного исследования. Библиографический список включает 212 работ. В

приложениях представлены реализации исследуемых доминантных концептов в анализируемых автобиографических текстах.

**Благодарности.** Соискатель выражает искреннюю благодарность и признательность своему научному руководителю – д.ф.н., профессору Хвесько Т. В. за ее безмерную помощь в проведении исследования, д.ф.н., профессору Пономаревой О. Б. за ценные рекомендации в определении направления диссертации по мере ее подготовки, д.ф.н., профессору Белозеровой Н. Н. за консультации при планировании и написании исследования, к.ф.н., доценту Ульяновой О. Б. за помощь в определении структуры диссертации, а также всему составу кафедры английского языка за поддержку и ценные советы на протяжении разработки исследования.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЛИМОДАЛЬНОСТИ КАК КОГНИТИВНОЙ ДОМИНАНТЫ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА

## 1.1. Полиmodalность как источник знания о мире

Modalность является объектом исследования ученых в области семиотики и лингвистики. В общем смысле modalность – это способ, при котором что-то существует или происходит. С позиции семиотики, modalность – канал передачи знака. При когнитивном подходе, под modalностью будут пониматься процессы, участвующие в концептуализации и категоризации – основных способах познания.

Выделяются *modalность восприятия* и *modalность декодирования*. Под modalностью восприятия понимается то, в какой форме воспринимается информация извне (отсюда визуальная, аудиальная и кинестетическая память). Modalность декодирования – это то, как слушатель или читатель расшифровывает информацию, скрытую в тексте.

Для разработок теории modalности знаковой считается работа А. Ж. Греймаса «К теории modalностей» (франц. «Pour une théorie des modalités» [1976]). В своей статье исследователь пишет о семантической стороне modalности и представляет схемы семантических пересечений. Описывая предикативность предложения, исследователь представляет различные modalности сказуемого:

Modalность «быть и казаться»;

Modalность владения (=иметь и не иметь);

Modalность действия (=делать и заставить что-либо сделать);

Modalность компетенций (=знать и знать, как и что сделать);

Modalности вероятности / возможности (=могу сделать);

Modalности долженствования (=должен сделать);

Modalности волеизъявления (=хочу сделать) [Greimas 1976].

Развитие теории полиmodalности связано с именем М. Халлидэя (Halliday 1978). Социально-семиотический подход опирается на его системно-

функциональную теорию. Для теоретиков полимодальности язык – это взаимодействие разных знаковых систем (отход от мономодальности, в рамках которой изучалось только вербальное выражение языка). Цель такого подхода – изучить, как и при каких условиях концептуализируется большой массив семиотических ресурсов, которые участвуют в создании значения (например, язык, жесты, язык тела, визуальные образы, изобразительное искусство, архитектура, звуки, музыка и т.д.), и выявить, каким образом организуются эти ресурсы для создания смысла.

М. Халлидей рассматривает язык как образование, меняющееся в зависимости от различных социальных факторов. Язык, по Халлидею, – система «потенциального значения», совокупность ресурсов, которые оказывают влияние на процесс речевой деятельности в конкретном социальном контексте [Halliday 1978]. Ученым анализируется, как общество влияет на аспекты значения, и то, как общество или отдельные индивидуумы интерпретируют смыслы. Коммуникация рассматривается в рамках огромного количества семиотических систем: вербальные, визуальные, слуховые и т.д.

Полимодальный подход стал активно развиваться в конце XX и начале XXI веков: [Baldry, Thibault, Paul 2001, 2005, 2006; Barth 1977, Fei 2006, Kress, Leeuwen 1996, 2001, 2006; The Routledge Handbook of Multimodal Analysis 2009; Kress, Jewitt, Bourne, Franks, Hardcastle, Jones and Reid 2005].

Под полимодальностью понимается междисциплинарный подход, в рамках которого коммуникация и когниция (процесс познания) рассматриваются как процессы, выходящие за рамки вербальности и представленные в определенных условиях как возможный конструкт их пересечения.

Полимодальность может быть представлена различными каналами восприятия действительности – через звук, зрение, касание, движение. Даже самый простой разговор включает в себя вербальный и невербальный модусы (звуки, язык тела – позы, жесты и т.д.). Полимодальность может быть представлена в качестве доминантного смысла, преобладающего в сознании писателя.

Полимодалный модус (mode) считается базовым компонентом коммуникации (например, сочетание фразы и жеста). Существуют различные толкования термина «модус» в исследованиях полимодалности. Модусы, описанные в полимодалном анализе, относятся, в частности, к семиотическим модусам (в отличие от других, специализированных употреблений этого термина). Таким образом модус понимается как система аспектов, используемых для коммуникации. Модус - это неограниченный диапазон, включающий помимо языка изображение, цвет, типографию, музыку, характеристику голоса, жест, пространственные ресурсы, запахи и т.д. [Gibbons 2012: 9]. Все ощущения формируют психологический образ предмета: осязание, обоняние, вкус, слух и т.д.

Выделяются следующие модусы восприятия:

- визуальный,
- аудиальный,
- тактильный (восприятие на ощупь) / термальный,
- обонятельный,
- вкусовой (включая голод и жажду),
- кинестетический (движения, жесты, язык тела)
- соматический (комплексный модус, включающий боль, желания),
- пространственный (special).

Данный подход был разработан для систематического решения широко обсуждаемых вопросов об изменениях в обществе, например, в отношении новых средств массовой информации и технологий. Теорию полимодалности можно найти в работах и дискуссиях, связанных с теорией коммуникации, лингвистикой, медиаграмотностью, визуальной грамотностью, антропологическими исследованиями, исследованиями дизайна [Kress 2010].

### **1.1.1. Полимодалность как объект лингвистического исследования**

Практика полимодалности существует давно. Тем не менее, исследование полимодалности все еще требует дальнейшей разработки.

Одной из первых работ в области полимодальных исследований является произведение Майкла О’Тула «The Language of Displayed Art». В своей книге он не использует термин «полимодальность», но его работа важна, потому что в ней представлен аналитический подход к произведениям искусства (живопись, скульптура, архитектура). Он критикует существующие подходы к искусству и предлагает исследовать не столько само произведение искусства, сколько его влияние и воздействие на зрителя [O’Toole 1994].

Одними из первых по исследованию полимодальности стали работы Г. Кресса и Т. ван Левена «Reading Images: The Grammar of Visual Design», где авторы представляют полимодальный текст, как «любой текст, значение которого реализуется более чем через один семиотический модус». В этой новаторской работе авторы концентрируют внимание на сравнении визуального и вербального модусов [Kress, Leeuwen 1996].

Другая не менее интересная работа, посвященная полимодальным исследованиям, «Multimodal Transcription and Text Analysis» Болдри и Тибо. Исследователи предлагают использование «кластерного анализа» при изучении полимодальности. Применение когнитивной поэтики к полимодальной литературе является центральным и важным начинанием в данной работе [Baldry, Thibault 2006: 31].

В современном языкознании интерес исследователей вызывает не столько изучение различных модусов коммуникации (они достаточно хорошо изучены), сколько аспекты их взаимодействия при различных обстоятельствах [Jewitt 2013]. В центре внимания – взаимодействие, «переплетение» модусов во время коммуникации и познания, социальный контекст и выбор средств передачи информации.

*Вербальное* выражение (устное или письменное) – это лишь часть того полимодального ансамбля (multimodal ensemble), за счет которого строится коммуникация и посредством которого воспринимается действительность. Создание значений и их взаимосвязь создается за счет трех компонентов: 1) семиотического материала (material semiotic artefact), 2) набора возможных

значений в рамках определенной социокультурной ситуации и 3) знаний и опыта участников коммуникации [Jewitt 2013]. Таким образом, выделяется два типа полимодальности — *когнитивный* и *вербальный*.

Полимодалное высказывание характеризуется на основе реализуемых им метафункций – *репрезентационной, интерактивной и композиционной* [Kress Leeuvan 1996].

Модальная совместимость (modal affordance) является еще одним важным фактором мультимодальности. Она связана со взаимоотношением языка и текста, изображения и зрителя, т.к. мы постоянно находимся в комбинации разговорного языка, изображения и текста. Исследование пространственной конфигурации модусов в различных контекстах по-новому позволяют взглянуть на такое понятие, как «воздействие на читателя» [Kress, van Leeuwen 2020: 67].

### **1.1.2. Теория когнитивной и полимодальной метафоры**

Исследователи-когнитологи отмечают важность метафоры в мыслительной деятельности человека и в языке, поскольку метафора – один из возможных способов выражения концептуальной информации.

Согласно теории риторики И.А. Ричардса (1936), компонентами метафоры являются *tenor* и *vehicle*. При этом *tenor* (содержание) относится к понятию, объекту или лицу, о котором идет речь, а *vehicle* (оболочка) – образные средства языка, которые используются для описания содержания [Richards 1936].

Работа Дж. Лакоффа и М. Джонсона “*Metaphors We Live By*” [1980] привлекла внимание ученых благодаря когнитивному подходу к исследованию языковых структур. В книге впервые была описана метафоричность человеческого сознания и имплицитный характер метафоры. Использование метафоры не осознается человеком в процессах познания и коммуникации, а ее роль в таких когнитивных процессах, как «концептуализация» и «категоризация», трудно переоценить.

К проблеме концептуальной метафоры обращались такие отечественные лингвисты, как Н. Д. Арутюнова [1999], В. Ю. Апресян [1993], Е. С. Кубрякова [1996, 1999], В. П. Москвин [1996], А. П. Чудинов [2001], О. Б. Пономарева

[2005], Огнева [2014], Хвесько [2018]. Метафора, по мнению выдающегося отечественного языковеда Е. С. Кубряковой, является источником новых знаний [Кубрякова 1999: 55].

Метафора часто рассматривается по аналогии с сравнением (as / like, как), метонимией, синекдохой, символами, гиперболой и другими художественно-выразительными средствами (тропы). По мнению филолога О. Б. Пономаревой, имеющиеся в сознании человека готовые когнитивные схемы в процессе метафоризации преобразуются и при использовании в новых ситуациях переосмысливаются, расширяя значение некоторых слов [Пономарева 2005: 27].

Процесс метафоризации был представлен Дж. Лакоффом и М. Джонсоном в виде схемы взаимодействия двух структур – сферы-источника (source domain) и сферы-мишени / цели (target domain): например, ЛЮБОВЬ (source domain) ЕСТЬ БОЛЕЗНЬ (target domain) [Лакофф, Джонсон 2004: 9].

В теории концептуальной метафоры конкретное знание, полученное в результате взаимодействия человека с миром и его личного опыта, – *сфера-источник*, а менее ясное «знание по определению» – *область цели* [Лакофф, Джонсон 2004: 10].

Представители американской школы когнитивной лингвистики Ж. Фоконье и М. Тернер [1994, 1997] представляют теорию концептуальной интеграции или теорию блендинга, согласно которой элементы разных сфер смешиваются в сознании человека и в результате взаимодействия образуют *бленд*. Вводные пространства (source-input space 1 и target-input space 2) дополнены родовым пространством (generic space), содержащим базовые знания, общие для обоих вводных пространств. При смешении получается смешанное пространство (blended space). В результате структура концептуальной метафоры состоит не из двух, а из четырех и более пространств.

Учеными представлены различные классификации когнитивных метафор. Так, например, В. П. Москвин отмечал, что до сих пор не существует ясных и четких параметров для их классификации, однако предложенная им система считается одной из наиболее полных и точных. Ученым выделена *семантическая*

классификация: по типу субъекта сравнения выделяются основной и вспомогательный субъекты [Москвин 1996].

Другая оригинальная классификация метафор предложена когнитологом А. П. Чудиновым. Автор выделяет четыре типа моделей на основе сферы источника: «Человек и природа», «Человек как центр мироздания», «Человек и общество», «Человек и то, что им создано» [Чудинов 2001].

В последнее время внимание ученых привлекает понятие полимодальной (мультимодальной) метафоры. Полимодальной считается такая метафора, при конструировании которой вовлекаются разные каналы (модусы) коммуникации и знания, а также разные семиотические системы. Метафорический перенос состоит в том, что некое концептуальное содержание (target domain, по Лакоффу и Джонсону / tenor, по Ричардсу) выражается через другую область знаний — оболочку (source domain / vehicle, по Ричардсу) [Richards 1938; Lakoff, Johnson 1980].

В основе теории полимодальной метафоры лежит представление о том, что человеческое тело представляет собой канал взаимодействия с окружающим миром, следовательно, вся концептосфера человека, содержащаяся в его сознании, строится на чувственном восприятии окружающей действительности. Так, в основе мышления человека лежит сенсорный опыт. Если сферы цели и источника относятся к разным модальностям, то метафорическая проекция становится полимодальной.

В исследовании полимодальной метафоры существенный вклад внес Ч. Форсвилл [2002, 2008, 2009]. Он выделяет гибридную метафору, контекстуальную метафору, иллюстративное сравнение и интегрированную метафору на основании того, как представлены сферы источника и цели. Также он разграничивает источники информации и выделяет восемь модальностей: разговорный язык, письменный язык, изображение, музыку, невербальный звук, запах, вкус и осязание [Forceville 2008].

По мнению Форсвилла [2009], невозможен буквальный перевод из одной модальности в другую, поскольку разные семиотические системы используют

разные наборы знаков для репрезентации концептов. Например, глагол to be, необходимый для репрезентации метафоры A=B, невозможно передать в рамках визуальной модальности, следовательно, визуальная модальность выстраивает метафору следующими способами:

- помещение сферы цели в неожиданный контекст;
- одновременное использование сферы источника и сферы цели (к примеру, поцелуй под звук аварии) [Forceville 2009].

Таким образом, анализ литературы показал, что полимодальность – совмещение разных модусов (каналов) в процессе коммуникации и когниции – прослеживается на всех уровнях языка, начиная с фонологии и заканчивая синтаксисом. Особый вклад в исследование полимодальности внесли семасиологи, описывающие природу знака. В настоящем исследовании мы рассматриваем полимодальность на семиотическом уровне, обращая внимание на кодовую структуру языковых знаков.

Рассматривая воздействие вербального текста на читателя, возникает необходимость изучения комплексных модусов полимодальности (когда возбуждение в одной когнитивной системе ведет к непроизвольному возбуждению другой сенсорной, в частности, эмоциональной системы) для выявления особенностей взаимосвязи и (не)совместимости когнитивных, психологических и языковых маркеров.

Полимодальность находит свое выражение в когнитивных метафорах (способ когниции, при котором происходит пересечение знаний из одной концептуальной сферы в другой). При этом полимодальными концептами являются те, в которых сфера источника и сфера мишени относятся к разным модальностям.

## **1.2. Доминанта как объект научного исследования.**

### **1.2.1. Теория когнитивной доминанты текста и ее разновидности.**

Явление доминанты, как лидирующего, преобладающего фактора в науке привлекает внимание не только лингвистов, но и психологов, специалистов в области физиологии, биологии, нейрологии. В общем смысле *доминанта* – это 1.

Явление, доминирующее, главенствующее в какой-либо сфере. 2. Доминирующая идея [ТСРЯ 2012].

В музыке под доминантой понимается главенствующая тональность. В архитектуре доминанта – сооружение, господствующее в архитектурном ансамбле. Литературной доминантой называется основной прием, участвующий в создании художественной целостности произведения.

Под физиологической доминантой понимается общебиологический принцип-универсалия, господствующий рефлекс, который лежит в основе всех биологических систем. Такое определение доминанты было предложено А. А. Ухтомским, по мнению которого доминанта оставляет прочный след в центральной нервной системе, и впоследствии все напоминает об образах, связанных с нею. Примечательно, что таких доминант (следов прежней жизнедеятельности) в душе может быть несколько [Ухтомский 1986]. Концепция Ухтомского стала одной из первых в теории доминанты в междисциплинарных науках.

Термин «доминанта текста» использовался в работах филологов, лингвистов, теоретиков литературы, философов, в том или ином виде его употребляли Бахтин М. М., Белый А., Виноградов В. В., Гальперин И. Р., Мукаржовский Я., Потебня А. А., Риффатер М., Соловьев В. С., Тынянов Ю. Н., Эйхенбаум Б. М., Якобсон Р. О. и другие. Все они понимали доминанту текста как некий комплекс когнитивных и эмотивных эталонов, участвующий в процессах концептуализации, метафоризации и вербализации картины мира в литературном тексте.

В исследованиях по психологии творчества Л. С. Выготского, а также в работах по теории литературы и стилистике художественной речи Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова, А. А. Реформатского, В. Б. Шкловского, Б. М. Эйхенбаума, Р. О. Якобсона понятие доминанты является одним из наиболее продуктивных.

В литературоведение понятие доминанты было введено формалистами (Томашевский Б. В., Мукаржевский Я., Шкловский В. Б.), по доминанте можно

было определить период творчества. По признанию теоретиков литературы совокупность доминант является ключевым моментом в определении жанра литературного произведения. Доминантой исследователи считают ядро текста, индикатор его основного смысла, главенствующие приемы, организующие композицию произведения [Томашевский 1925].

Многообразие доминант представлено различными учеными (Белянин В. П., Бондарко А. В., Вьюшкова Л. Н., Красильникова В. Г.). Выделяются:

- категориальная доминанта;
- личностная доминанта;
- эмоциональная доминанта;
- эмоционально-смысловая доминанта;
- вторичная эмоционально-смысловая доминанта;
- функциональная доминанта.

Вьюшкова Л. Н. пишет, что «...в любом тексте присутствуют доминантные эмоции, степень их проявления обусловлена мотивом речевой деятельности, определяющим цель и интенцию автора. Эмоциональная доминанта имеет положительную модальность малой степени интенсивности...» [Вьюшкова 1984: 48].

Необходимость воспроизведения авторской доминанты при переводе или пересказе отмечена В. П. Беляниным. По мнению исследователя, при соответствующем замыслу адекватном переводе текста художественного произведения необходимо сохранить контент исходного текста, а также его эмоциональную окраску, поскольку при искажении эмоциональной доминанты писателя, текст утрачивает адекватность восприятия [Белянин 1988: 18]. Ученый выделил различные типы текстов, такие, как «светлые», «темные», «веселые», «печальные», «красивые», основываясь на данных о сознании автора. В этом контексте, в качестве ядра текста выступает эмоционально-смысловая доминанта, которая представляет собой «система когнитивных и эмотивных эталонов» [Белянин 1988: 54].

В связи с изложенным можно сделать следующие выводы об эмоционально-смысловой доминанте художественного текста: это комплексный конструкт, который имеет неоднородное содержание и не может быть представлен в формализованном виде. Из-за этой особенности машинная обработка текстов для определения личностной доминанты автора невозможна. Основой семантики текста не всегда является доминанта авторского сознания. В аспекте концепции эмоционально-смысловой доминанты могут быть описаны личностно-обусловленные семантические преобразования. В переводных текстах художественных произведений личностные доминанты автора и переводчика могут не совпадать. Так, эмоционально-смысловая доминанта трансформируется и приобретает дополнительные смысловые оттенки, коннотации. В таких случаях мы говорим о «вторичной» эмоционально-смысловой доминанте текста.

А. В. Бондарко, анализируя аспекты функциональной грамматики в связи с проблемами лингвистики текста, вводит термин «категориальные доминанты текста». Их формирование происходит в результате функциональной направленности целостного текста (например, приказа, инструкции), которая и «определяет вероятностные закономерности выбора категориальных характеристик отдельных высказываний, в конечном счете — выбора тех или иных форм склонения, времени, лица и т. п.» [Бондарко 2001: 7]. В качестве примеров «категориальных доминант текста» исследователь называет доминанты абстрактного настоящего, императива, реальности, 1-го или 3-го лица.

Понятие **когнитивной доминанты** принадлежит представителю Пражского лингвистического кружка, одному из основателей школы русского формализма Р. О. Якобсону. В своей работе “Two aspects of language and two types of aphasic disturbances” (1956) ученый сопоставляет два типа когнитивных доминант — метонимическую и метафорическую, описывая афатическое расстройство, заключающееся в трудности номинации предметов.

Для осуществления коммуникации необходимо, чтобы все участники речевого акта (адресант и адресат) использовали общий код. Языковые знаки предполагают

два вида структурной организации – *комбинацию* (контекстные отношения) и *селекцию* (возможность замены одного варианта на другой)

В середине XX столетия Якобсон проводит параллель между базовыми процессами бессознательного – комбинацией и селекцией – и тропами языка – метафорой (сближение по сходству) и метонимией (сближение по смежности).

Формы афатических расстройств имеют широкий спектр проявлений, но все они связаны с повреждением способности к селекции и замене, комбинированию и контекстной композиции. Пациенты с афазией первого типа исключают отношения сходства из своей речи, в то время как пациенты с афазией второго типа исключают отношения смежности. При нарушении отношения сходства исчезает метафора, а при нарушении отношения смежности исчезает метонимия. Через манипуляцию этими двумя видами соотнесения (сходством и смежностью) в различных аспектах (позиционном и семантическом) индивидуум проявляет свой собственный языковой стиль.

Эти два вида отношений (смежность и сходство) могут проявляться на разных уровнях языка (морфемном, лексическом, синтаксическом, фразеологическом). Один из полюсов может преобладать в разной степени. Например, в русских лирических песнях преобладают метафорические конструкции, в то время как в героическом эпосе преобладает метонимия.

Две литературных школы (романтическая и символическая) предпочитали метафорический способ выражения, а в основу реализма легло доминирование метонимических моделей (отклонение от фабулы при помощи метонимии, например, «усики на верхней губе» у Толстого при описании женского образа). На наш взгляд, в своей работе Якобсон выделяет две когнитивные доминанты – метафорическую (например, творчество Маяковского) и метонимическую (например, творчество Пастернака). Смешанная метафоро-метонимическая когнитивная доминанта представлена в творчестве таких гениев, как У. Шекспир и А. С. Пушкин. Мы в настоящем исследовании пишем о еще одном типе когнитивной доминанты – полимодальной, то есть выраженной посредством пересечения нескольких модусов знания и коммуникации.

Когнитивная доминанта представляет собой концептуальную модель (ментальную установку), состоящую из набора ключевых концептов. Эти смыслы (концепты-доминанты) формируют концептуальные модели, которые отражают мировоззрение автора и влияют на композицию, стилевые особенности и прагматическую структуру художественного текста. Языковая личность автора реализуется в идиостиле посредством уникального использования языка в эстетической сфере. Авторское художественное сознание является отражением индивидуальной картины мира (модели интегрального знания о системе представлений, отраженной языковыми средствами).

Следуя идеям Н. Н. Болдырева и В. С. Григорьевой, мы считаем, что «система знаний человека и его взаимодействие с миром и другими людьми подчинены определенным приоритетам, выполняющим функцию когнитивных доминант, т.е. организованы по когнитивно-доминантному принципу» [Болдырев, Григорьева 2018: 5].

Концепты, категории, концептуально-тематические области, модели и схемы восприятия и репрезентации мира, стереотипы, системы оценок и ценностей могут выступать в качестве когнитивных доминант. Когнитивные доминанты могут быть как индивидуальными, так и коллективными (общечеловеческими, национальными, территориальными, культурными, социальными) [Там же: 5].

### **1.2.2. Концепт как когнитивная доминанта**

Анализируя текст на семантическом уровне, мы можем говорить о концептуализации действительности, где в качестве когнитивной доминанты может выступать концепт. Концепт в аспекте когнитивного подхода представлен в работах Бабушкина А. П., Болдырева Н. Н., Залевской А. А., Карасика В. А., Кубряковой Е. С., Поповой З. Д., Стернина И. А. В когнитологии концепт понимается как образование ума, ментальная сущность, не поддающаяся прямому наблюдению. Выделяются абстрактные и конкретные, универсальные, общенациональные и этнические свойства концепта.

Отечественными учеными-когнитологами представлено большое разнообразие определений термина «концепт», однако всех их объединяет взгляд

на концепт как на некий мыслительный конструкт, объединяющий знания и опыт человека.

При анализе художественных произведений разных культур с применением методов когнитивной лингвистики мы придерживаемся определения концепта, данного Е. С. Кубряковой: «речемыслительный акт, из протекания которого не может быть выключено промежуточное звено: когнитивное, отражательное, концептуально-логическое или образное, но деятельностное, т. е. свидетельствующее о включенности подлежащего наречению объекта (или совокупности объектов) в деятельность и жизнь человека» [Кубрякова 2004: 91].

По мнению А. П. Бабушкина, сущность концепта заключается в том, что он является элементом коллективного сознания (или идеального мира), хранящимся в национальной памяти носителей языка в вербальном виде [Бабушкин 1996: 13].

Согласно определению Болдырева Н. Н., сознание человека концептуально. Концепты отражают результаты нашей когнитивной деятельности, наш опыт, и являются своего рода «квантами» знания [Болдырев 2000: 23-24].

Бабушкин А. П. и Стернин И. А. пишут о неограниченности концепта одним языковым знаком: концепт выражается совокупностью языковых и неязыковых знаков, анализируя которые можно описать содержание концепта. Концепт включает общую для всех членов общества часть и вариативную, зависящую от индивидуальных, групповых и социальных признаков. Авторами предложена «нежесткая» модель структуры концепта, включающая ядро, ближнюю, дальнюю и крайнюю периферию [Бабушкин, Стернин 2018].

Сущность концептов описана в работах зарубежных ученых. Британский лингвист В. Эванс, давая толкование термину «концепт», определяет его как элемент сознания, являющийся посредником между словом и внеязыковой действительностью. Только те явления, которые представляют важность и ценность для определенной культуры становятся концептами. Исследователем утверждается независимость концептов в языке [Evans 2009].

Явления концептуализации и категоризации (категория – объединение концептов) являются базовыми в когнитивной науке. Основная функция

концептуализации и категоризации – обработка, систематизация, структурирование, хранение и накопление знаний. Однако концепты различны по своему содержанию, структуре и организации, поэтому вопрос о типологии концептов представляется необходимым и важным.

В когнитивной науке существует множество классификаций концептов.

Болдырев Н. Н., к примеру, представил *структурную* и *содержательную* типологии. Структурная типология включает *концептуально-простые* (конкретно-чувственные образы, представления, схемы, понятия, прототипы и т.д.) и *концептуально-сложные* (пропозиция, фрейм, сценарий, категория, когнитивная матрица и т.д.) единицы знания [Болдырев 2000: 36-38]. Единицы знания первого типа могут быть описаны с применением метода концептуально-дефиниционного анализа, в то время как для анализа сложных структур интегрированного и многоуровневого знания требуется применение методов концептуально-таксономического анализа, когнитивно-матричного моделирования и т.д.

Содержательная типология предполагает классификацию концептов по областям (языковые, диалектные, медицинские, правовые, эмоциональные и др. концепты).

Слышкин Г. Г. предлагает классификацию, изучая природу и характер ассоциаций. По мнению исследователя, структура концепта представлена входом (интразона, точка приложения среды) и выходом (экстразона, реакции, передаваемые среде). Согласно данной классификации, выделяются:

- формирующиеся концепты (с развитой интразоной и отсутствующей экстразоной),
- предельные концепты (с постоянно расширяющейся интразоной и отсутствующей экстразоной ввиду высокой степени абстракции концептов),
- рудиментные концепты (утратившие интразону и сохранившие единицы экстразоны частично) [Слышкин 2004: 67-73].

Деление концептов на обычные и концепты высшего уровня (ДОЛГ, ЛЮБОВЬ, СЧАСТЬЕ, СМЫСЛ ЖИЗНИ, ЧЕСТЬ) представлено С. Г. Воркачевым [Воркачев 2015: 44].

З. Д. Попова и И. А. Стернин представили следующую типологию концептов по типу знания, которые они содержат:

*Концепт-представление* – обобщенный чувственно-наглядный образ. В языке такие концепты, как правило, представлены словами с конкретной семантикой [Попова, Стернин 2007: 82].

*Гештальт* – тип концепта, представляющий картину целиком: типа судьба, любовь, игра и проч. [Там же: 84]. Термин принадлежит искусствоведу Х. Эренфельсу (XIX в., Австрия). Гештальтом считается сложное ментальное понятие, которое включает рациональные и чувственные компоненты.

Концепты могут быть универсальные, национальные (КАБЫ, АВОСЬ), социальные (профессиональные, гендерные) и т.д.

Выделяются *конкретные* (натурфакты и артефакты) и *абстрактные* (ментефакты) концепты по степени абстрактности содержания.

Известна классификация концептов по преобладающей составляющей с позиции содержания:

- эмотивные (главенство эмоционального слоя), например, ЛЮБОВЬ, СКУКА и т.д.,
- аксиологические (главенство ценностных смыслов), например, ДОБРО, ЗЛО и т.д.,
- логические (преобладание логической информации), например, ЖИЗНЬ, СМЕРТЬ, ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЯ и т.д.,
- культурные, например, ЧЕЛОВЕК, КУЛЬТУРА, ГОСУДАРСТВО и т.д.,
- мифологические (связь с мифологией определенного народа), например, ДОМОВОЙ, КЕНТАВР и т.д.,
- образные или эстетические (концепты, в содержательной части которых содержатся компоненты, связанные с переносным значением вербализующих их слов), например, ОГОНЬ.

Особый вид концепта – *художественный концепт* – является частью художественной концептосферы писателя и реализуется в тексте автобиографического произведения. Образность лежит в основе художественного концепта, и это учитывается при его анализе (с помощью каких языковых средств реализуется концепт). Писатель, будучи представителем своего народа, в тексте художественного произведения отражает опыт культуры, которую он представляет, а также морально-нравственные традиции всего общества. Художественный концепт отражает авторское переосмысление общих концептов, выраженное в виде особых способов вербализации на основе индивидуальной картины мира. Признаки художественного концепта выделены исследователем Сергеевой Е. В. [Сергеева 2006: 98].

Результаты исследования доминантного принципа организации языка и языкового сознания, где под *языковым сознанием* понимается «психическая деятельность и ее результат, связанные с интерпретацией сквозь призму конкретного языка внешней и внутренней информации, которая поступает в мозг человека» [КИЯ 2020: 22], представлены в коллективной монографии «Когнитивные исследования языка» [2022].

Индивидуальное языковое сознание по существу является интерпретацией коллективного знания конкретным индивидом. В таком случае знание представлено в виде единства объективного и субъективного знания.

Совокупность концептов индивида (концептосфера) приобретает конкретную форму сознания в виде связей между концептами и категориями. Это когнитивная модель дальнейшего восприятия знаний и их осмысления. Определенные элементы восприятия выдвигаются в качестве *когнитивных доминант*, то есть становятся призмами восприятия. В языковом сознании также обнаруживается доминантный принцип: знания о мире формируются в виде языковой картины мира [Болдырев 2019: 39].

Прежде чем стать частью сознания, информация о мире должна быть структурирована. Структурирование языкового сознания – функция когнитивных доминант [Там же: 40].

В нашем исследовании большое внимания уделяется индивидуальным когнитивным доминантам писателей. Общими доминантами являются социумные, профессиональные, характерные для коллективного сознания определенных групп. Частными когнитивными доминантами считаются те, что являются продуктом интерпретации собственных знаний отдельным человеком. К таким доминантам относятся различные художественно-выразительные средства, как например, авторские метафоры, образные сравнения [Болдырев 2019: 41-43].

На семантическом уровне слов при их выборе автором и декодировании читателем может возникнуть несоответствие структурных моделей лингвистического знания. Первым уровнем знаний о предмете или явлении является вся информация о нем, а вторым — его концептуальная внутренняя форма (по Болдыреву и Григорьевой [2018] вслед за Беляевской). Первый уровень знаний соответствует коллективному знанию. В процессе написания текста и его расшифровывания проявляются различные аспекты личного опыта автора и читателя, так могут проявляться характеристики лексем, не предусмотренные семантикой слова в языке [Болдырев, Григорьева 2018: 5-6].

Как было описано ранее в настоящем исследовании, наше представление о мире метафорично, и метафора играет большую роль в постижении реальности человеком (см. подробнее пункт 1.1.2.). Субъективная интерпретация имеет в качестве своего основания коллективное знание. По мнению Е. Б. Рябых, на метафорическую интерпретацию мира оказывают влияние личностно-физиологический, исторический, социокультурный контексты и контекст дискурса, именно поэтому важно изучение не только универсальности, но и «когнитивных оснований и контекстуальных доминант индивидуально-авторской метафорической интерпретации мира» [КИЯ 2020: 401].

В области когнитивной лингвистики принято различать языковую и концептуальную картины мира, при этом следует признать, что они не всегда совпадают. Концептуальная картина мира охватывает более глубокий спектр знаний (коллективных), чем языковая, так как информация о мире кодируется поколениями через века. Феномен концептуальной картины мира является более

многослойным и отражает культуру народа, а языковая картина мира выступает как вторичная категория. Национальный язык существует в рамках концептуального пространства [Гришаева 2006: 101].

Таким образом, термин «доминанта» используется учеными (лингвистами, психолингвистами, психологами, биологами и т.д.), а также медиками, музыкантами в широком смысле, когда доминантой считают некий главенствующий признак. В области филологического знания понятие доминанты мы соотносим с моделью.

В настоящем диссертационном исследовании, развивая идею Якобсона, мы рассматриваем когнитивную доминанту как некую модель, на основании которой строится текст. И если Якобсон пишет о метафорических и метонимических моделях, то мы отдельно выделяем смешанный или полимодальный тип когнитивной доминанты. Когнитивная доминанта представляет собой концептуальную модель (ментальную установку), состоящую из набора ключевых смыслов (концептов). Эти смыслы (концепты-доминанты) формируют концептуальные модели, которые отражают мировоззрение автора и влияют на композицию, стилевые особенности и прагматическую структуру художественного текста.

К доминанты анализируются на семантическом уровне, поэтому уместно говорить о таких когнитивных явлениях, как концептуализация и категоризация. Доминантный принцип обнаруживает себя на уровне познавательной деятельности человека: те или иные концепты и категории становятся схемами для дальнейшей концептуализации и категоризации действительности человеком, а результатом систематизации знаний человека является его концептуальная картина мира.

### **1.3. Автобиографический текст как художественная проекция действительности**

#### **1.3.1. Текст как механизм создания смыслов**

Теория текста как междисциплинарная наука появилась во второй половине XX столетия на стыке лингвистики, герменевтики, психологии, социологии, семиотики и риторики.

Проблема исследования текстов заключается в попытке описать текст всесторонне, ведь природа текста дуальна, двунаправлена: текст одновременно адресован его создателю и читателю. Любое научное исследование текста начинается с размышлений о том, что такое текст, его цель, а все потому, что границы понимания термина расплывчаты.

И. Р. Гальперин дает следующее определение термину «текст»: «это произведение речетворческого процесса, обладающее завершённостью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединённых разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определённую целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин 1981: 18]. Ученый отмечает такие свойства текста, как целостность и когезия.

Выдающийся когнитолог Е. С. Кубрякова пишет о том, что законченность и наличие заголовка не могут являться признаками текста, поскольку известно большое количество незаконченных текстов (произведения с многоточием в конце, открытым финалом) или текстов без заголовка (например, стихи без названия, объявления). Спорной Е. С. Кубрякова считает и такую характеристику текста, как его письменная оформленность: тексты научных докладов, аудиозаписи, предназначенные для прослушивания, также являются текстами. Давая собственное определение тексту, ученый рассуждает о зыбких границах понятия, но отмечает «понимание текста как информационно самостоятельного

речевого сообщения с ясно оформленным целеполаганием и ориентированного по своему замыслу на своего адресата» [Кубрякова 2001].

Считается, что человеческие знания и опыт накапливаются, хранятся и передаются в виде текста, поэтому текст и сознание человека неразрывно связаны. По мнению Л. Н. Мурзина, текстом следует считать «не просто продукт речевой деятельности, но и сам процесс создания продукта, который не существует вне нашего сознания, вне процессов порождения и восприятия» [Мурзин 1991: 3]. Ученый отмечает, что текст является и результатом деятельности речи человека, и самой деятельностью, а также подчеркивает такие свойства текста, как процессуальность и динамичность.

Когнитивная сущность текста отмечена А. И. Новиковым в его монографии «Текст и его смысловые доминанты». Традиционная лингвистика текста, по мнению ученого, сменилась такими самостоятельными дисциплинами, как теория дискурса, когнитивная лингвистика, коммуникативная лингвистика, функциональная лингвистика и т.д., что связано с многогранной и многоаспектной природой текста. Наиболее актуальной темой работ о тексте А. И. Новиков считает проблему порождения и восприятия / понимания текста, где большую роль играет сам человек, создающий и читающий текст. По мнению ученого, текст – это целый комплекс факторов (речевых, языковых и когнитивных), неразрывное единство которых определяет его внутреннюю структуру [Новиков 2007: 10].

Впервые о необходимости изучения текста с позиции антропоцентризма начала говорить В. Е. Чернявская, которая пишет о признании человеческого фактора при анализе текстов с позиций «присвоения» их носителями языка [Чернявская 2009: 16].

С точки зрения антропоцентрического подхода любой художественный текст является авторским вторичным конструированием мира. В этом процессе происходит взаимодействие коллективного и индивидуального знания, позволяющее автору осмысливать общие характеристики объектов и событий и

создавать на их основе уникальные смысловые конструкции (см. подробнее [Болдырев 2017]).

Дридзе Т. М., исследующая текст и коммуникацию в рамках семисоциопсихологического подхода, рассматривает текст в двух системах координат – лингвистической (где текст рассматривается как речь или дискурс) и коммуникативной (где текст воспринимается как знак наиболее высокого порядка). Во второй системе координат внимание уделяется коммуникативному намерению создателя текста, а также тому, как именно и насколько точно текст интерпретируется воспринимающими [Дридзе 1996: 145]. Таким образом, по мнению ученого, «текст в качестве единицы знакового общения <...> может быть определен как система коммуникативно-познавательных элементов, функционально объединенных в единую замкнутую иерархическую содержательно-смысловую структуру (иерархию коммуникативно-познавательных программ) общей концепцией или замыслом (коммуникативным намерением) партнеров по общению» [Дридзе 1996: 149].

Антропоцентричный характер текста отмечен О. Ю. Стародубовой, которая описывает текстоцентризм как одну из примет антропоцентричности лингвистического знания. Исследователь считает, что текст более, чем способ организации, хранения и передачи знаний о мире, это «способ бытия языка, культуры, а также субъекта пишущего и читающего» [Стародубова 2021: 10].

Исследователь в области когнитивной поэтики, британский ученый П. Стокуэлл в своей монографии “Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading” пишет, что процесс прочтения строится на взаимодействии текстов и людей, в то время как человек состоит из телесной оболочки, разума и опыта. Тексты, по его мнению, являются объектами, созданными человеком с опорой на собственный опыт и мышление [Stockwell 2012: 9].

**Художественный текст** – как особая разновидность текста – представляет модель, обладающую «духовным измерением», такой текст является тенью, проекцией некоего оригинала [Борухов 1992: 5]. Художественные тексты отражают объективную и субъективную реальности (мир реальный и мир

выдуманный), изображают отношения между людьми и социальную сферу, а также нереальные, фантастические элементы, не существующие в реальности. Таким образом, сознание является объектом моделирования в художественном тексте, поскольку именно оно способно совмещать существующие и нереальные, выдуманные миры [Борухов 1992: 6].

В основу анализа художественного текста заложен принцип антропоцентризма. М.М. Бахтин связывал антропоцентризм с диалогичностью, суть которой заключается в следующем: текст – это непрекращающийся диалог, ведь слово писателя будет не единожды услышано, переосмыслено, интерпретировано и отвечено [Бахтин 1995: 10].

В современном языкознании под диалогичностью понимается взаимодействие коммуникантов. Во многих гуманитарных науках произошел переход от монологичности к диалогичности (культурология, литературоведение, методика). Согласно теории Ю. Кристевой, статус слова определяется в двух направлениях:

- горизонтально (оно принадлежит и автору, и читателю);
- вертикально (слово соотносится с другими текстами – предшествующими или будущими) [Кристева 2000].

Говоря о художественном тексте, считаем необходимым определить параметры художественного стиля. По мнению В. А. Кухаренко, функция художественного текста состоит не только в том, чтобы сообщить информацию читателю, но и оказать эстетическое воздействие на него. Художественный текст характеризуется эмоциональностью, индивидуальностью и субъективностью. В таком тексте присутствуют все возможные средства выразительности [Кухаренко 2016: 61–62].

### **1.3.2. Автобиографический текст как объект исследования**

Автобиографические тексты привлекают внимание исследователей, с одной стороны, из-за интереса к биографии художника (внетекстовые факторы учитываются в рамках литературоведческого и, следовательно, филологического анализа), а с другой – из-за попытки проникнуть в глубинный замысел и тайну создания их произведений.

Автобиографическая проза является в большой степени изученной среди всех биографических текстов [Николина 2002]. Так, в работе «Поэтика русской автобиографической прозы» Н. А. Николина описывает особенности повествования, элементы интертекстуальности, кроме того, в работе представлены временная и лексико-семантическая структура автобиографических текстов.

Лингвистические особенности дневниковых записей проанализированы в работах: [Голубева 1989; Михеев 2006, 2007; Новикова 2005 и др.]. Исследованию автобиографий и биографий писателей посвящены работы, которые вошли в коллективную монографию «Автобиографические сочинения в междисциплинарном исследовательском пространстве: Люди, тексты, практики»: [Попова, Салманова, Мартынова, Шуринова 2008].

Биографические тексты рассматривались различными исследователями, но одной из хрестоматийных работ считается книга «Биография и культура» Г. О. Винокура (1927 г.), где особая роль при филологическом анализе биографического текста отводится культурно-исторической составляющей. Г. О. Винокур различает две формы в структуре биографии: внешнюю – социальную действительность и более сложную внутреннюю – переживание (то, что происходит во внутреннем мире человека) [Винокур 2007].

Часто автобиография не является источником достоверных биографических данных. Философ М. В. Логинова, исследуя житетворчество авторов, пишет: «Объективность автобиографии как источника действительна до границы, определяемой множеством факторов, среди которых: субъективность творческой личности и различная степень ее участия в социокультурной жизни» [Логинова 2017: 86].

Автобиографическая или мемуарная проза в качестве жанра, по одной из версий, зародилась во Франции и достигла рассвета в XVII столетии. Именно поэтому основная часть работ по исследованию автобиографических текстов написана на французском языке. Например, работа "L'autobiografie" («Автобиография») Ж. Мэя (1980) считается хрестоматийной, потому что в ней

описаны классификации автобиографий, типы повествователей, хронотоп, читательское восприятие.

«Большой универсальный словарь французского языка» П. Ларусса, предлагает следующее определение мемуарному жанру: «письменный рассказ человека о событиях жизни, участником или свидетелем которых ему довелось стать» [Larousse 1866-1876]. Согласно французской традиции, мемуарные сочинения сначала носили характер исторических сочинений, а позже оформились в качестве литературного жанра, с нарастающим автобиографическим началом, личностью автора, ретро- и интроспекциями, а также художественными описаниями.

По другим версиям, возникновение и формирование биографического жанра относят к античности, средневековью, XVIII-XIX и XX вв. В отечественной традиции формирование автобиографической литературы относится к концу XVII – началу XVIII веков, что связано с появлением автобиографий русских царей Владимира Мономаха и Ивана Грозного, а также крупнейшего деятеля старообрядчества – протопопа Аввакума [Волошина 2008: 11].

На сегодняшний день автобиографии считаются ярким междисциплинарным феноменом. До середины XX столетия автобиографии интересовали лишь историков и филологов. Во второй половине века автобиографии стали объектом исследования психологов, социологов, антропологов, философов и т.д.

Термин «автобиография» имеет различные определения в зависимости от подхода. Так, к примеру, в литературоведческом аспекте автобиографией называется «литературный прозаический жанр; как правило, последовательное описание автором собственной жизни» [ЛЭС 1987: 12].

Сочинения автобиографического жанра стали предметом изучения исследователей в области гуманитарного знания в связи с актуализацией проблемы личности и природы ее самоидентичности. Изучение автобиографии как феномена культуры задействует целый корпус различных новых терминов как, например, автобиографическая память автодокументальные жанры и

дискурсы, автокоммуникация, самосознание, нарративная самоидентификация, эго-текст и т.д.

М. М. Бахтин пишет, что для создания образа автобиографического героя автору необходимо «встать вне себя и показать себя со стороны, учитывая фон вокруг себя». В сущности, в обычной жизни человек может посмотреть на себя со стороны, чтобы оценить свои собственные поступки. «Однако если в реальной жизни человек, взглянув на себя глазами другого, возвращается в себя, то при эстетической самообъективации автора в героя этого возврата не должно происходить. Фон при этом должен оттенять сознание героя. Таким, образом собственная наружность автора, отраженная им, не есть непосредственно художественная наружность автобиографического героя» [Бахтин 2003].

При изучении автобиографических текстов в качестве когнитивного феномена возникает вопрос, в каком типе культур и на каком когнитивном уровне возможны когнитивные операции, осуществляемые при создании автобиографического нарратива. По мнению ученого, фокусирующегося на междисциплинарных исследованиях, В. В. Глебкина, «представители традиционных культур не в состоянии описывать свою биографию, эта способность формируется лишь в ранних теоретических культурах. Другими словами, для ее формирования необходимо осваивание когнитивного уровня» [Глебкин 2017: 66].

Вслед за исследователем С. В. Волошиной выделяем следующие характеристики автобиографии:

- хронологическое последовательное изложение событий;
- ретроспективность повествования;
- тождество автора, героя и повествователя;
- память как неотъемлемая категория повествования;
- соотношение прошлого и настоящего;
- открытость автобиографии;
- особый хронотоп;

- ярко выраженное личностное начало;
- план зрелого повествователя в настоящем и его «Я» прошлом;
- соотношение субъективного и объективного начал [Волошина 2008: 12].

Выделяется несколько отдельных автобиографических жанров, которые мы объединяем под термином «автобиографический текст»:

- дневники;
- мемуары;
- исповедь;
- переписка;
- литературная автобиография.

Российский ученый Ю. М. Лотман был не только выдающимся филологом, историком литературы, культурологом и семиологом, но и биографом А. С. Пушкина. Личный помощник Ю. М. Лотмана и автор биографической статьи «Один день из жизни Лотмана» (2015), исследователь Т. Д. Кузовкина, пишет о том, что при написании биографии Пушкина сам Ю. М. Лотман проживал сложный жизненный период: в его квартире был проведен обыск, была ужесточена цензура тартуских изданий (Лотман стоял у истоков тартуской научной школы). Так, Т. Д. Кузовкина отмечает, что если читать биографию Пушкина, зная о событиях жизни Лотмана, то в ней можно без труда выявить автобиографические мотивы. Биография писателя включает автобиографические аллюзии, отсылающие к жизни создателя автобиографии: читатели лотмановской биографии, по признанию Т. Д. Кузовкиной, сразу расшифровали сходство между героем биографии и ее автором. Известно также автобиографическое произведение М. Ю. Лотмана «Не-мемуары», которое было начато в 1992 году. Это военные воспоминания Ю. М. Лотмана, записанные под диктовку, но так и не законченные самим автором в связи с его смертью.

### **1.3.3. Автобиографический текст: автор и житнетворчество**

Автобиографическое начало может быть обнаружено в творчестве практически любого писателя, однако в автобиографических произведениях В. П. Катаева, Э.

М. Хемингуя и У. С. Моэма мы имеем дело с проживанием и переживанием всего происходящего в их жизнях в качестве акта творчества. Мемуарные произведения, которых несколько в творчестве каждого из писателей, – это способ самопознания и осознания истины своего существования. В данном аспекте мы можем говорить о понятии жизнетворчества – особом построении собственной жизни как текста.

С позиции семиотики, под жизнетворчеством понимается «информационная структура, несущая сведения о творце и его способах “переработки” мира. Она складывается за счет процессов семантизации и постепенной текстуализации внетекстового материала, когда факты жизни писателя переводятся в пространство литературных текстов» [Худенко 2016: 166-167].

Поведенческие формы автора как творца текста проще всего выявляются в точках пересечения текста искусства и текста жизни (одновременно эти точки считаются точками разрыва, где нарушается граница между двумя пространствами). Автобиографический роман / повесть – жанр, который является той самой границей между двумя зонами или, так называемой, маргинальной зоной, по определению исследователя Е. А. Худенко [Там же: 168].

Исследуя явление и свойства автобиографической памяти, В. В. Нуркова пишет о том, что в качестве знаков, которые формируют индивидуальную автобиографическую память, должны рассматриваться культурный жизненный сценарий, автобиографический диалог, метафорический образ прошлого и т.д. [Нуркова 2011: 80].

Согласно В. В. Нурковой, наиболее обсуждаемым в современных исследованиях является термин «культурный жизненный сценарий», «под которым понимаются разделяемые большинством членов культурной общности представления о типичном содержании и «расписании» жизненных событий, а также о приписываемой им значимости и валентности» [Нуркова 2011: 81].

«Разнотипные культуры (например, отличающиеся по параметру индивидуализма/коллективизма) используют формирование автобиографической памяти в качестве стратегии создания личности, конгруэнтной доминирующему

культурному профилю. <...> автобиографическая память «европейского» типа направлена в первую очередь на формирование «базы данных» для персональной идентичности («Какой я?»), а автобиографическая память «азиатского» типа — на формирование «базы данных» для социальной идентичности («С кем я?»)» [Там же: 81]. Так, например, в автобиографиях западных индивидуалистских культур повествование будет направлено на самого автобиографического героя, его личные достижения и успехи, а в азиатских, напротив, — на события, связанные с общиной (друзья, семья, коллеги, окружающие).

М. М. Бахтиным предложена комплексная трехаспектная теория авторства: выделяются биографический, первичный (автор-творец) и вторичный авторы.

Биографический автор существует вне художественного текста, это реальный человек, но в то же время он заново создает себя в тексте (см. подробнее о модальности «быть и казаться» в работе А. Ж. Греймаса «Pour une théorie des modalités» [Greimas 1976]). Несмотря на это биографический автор не может быть полностью воссоздан в тексте произведения, однако именно такой тип автора наиболее близок к автобиографическому персонажу, и в данном случае мы можем говорить о частичном совпадении героя и автора за пределами текста.

Первичный автор – внутренний объект текста художественного произведения, имплицитный автор. Он являет себя в произведении в целом. Это точка, в которой встречаются автор, ценностная реальность, не зависящая от него, и читатель. Это не созданный, но создающий автор-творец. Вторичный автор – автор, созданный первичным автором, и создающий.

Бахтиным отмечена особая «концепция адресата речи» в художественном тексте. Ориентация на читателя происходит внутри текста, когда, по словам М. М. Бахтина (в статье, опубликованной под именем В. Н. Волошинова), адресат становится «имманентным участником художественного события, изнутри определяющим форму произведения» (см. Волошинов В. Н. «Слово в жизни и слово в поэзии» [Волошинов 1926]).

В статье «Послесловие переводчика: “деконструкция смысла”» отечественный филолог Н. Н. Белозерова делится своим опытом перевода автобиографического

текста Пьера Марийо «Мой опыт войны. Детство в оккупированной Ла-Рошели» [2020]. Н. Н. Белозерова подчеркивает, что традиционно в мемуарных текстах отсутствует вымысел, повествование ведется от первого лица, кроме того, в автобиографическом тексте мы имеем дело с биографическим автором (по Бахтину: первичный автор – вторичный автор – биографический автор [2003]). Н. Н. Белозеровой отмечено, что сначала повествование велось как бы от лица маленького мальчика, а в дальнейшем, по мере взросления героя, усложнялся язык произведения. При этом биографический автор так или иначе вмешивался в повествование, комментировал события и состоял в диалоге с читателем, сравнивая события прошлого с современностью (пандемия 2020 г.). «Налицо проявление первичного автора <...> и вторичного автора, совпадающего с как бы раздвоившимся повествователем» [Белозерова 2020: 252].

В другой своей статье «How far can a dead author go?» / «Как далеко может зайти умерший автор?» [2022] Н. Н. Белозерова пишет о категории автора в современных французских романах. По мнению исследователя, Р. Барт, который писал о том, что автор умирает во время написания текста на бумаге, не имел дело с современным романом и писательскими экспериментами XXI века. К примеру, на материале романа «La Police des Fleurs, des Arbres et des Forêts» Р. Пуэртолеса описываются принципы семиотического «текста в тексте», в котором появляется не только второстепенный автор, но и читатель или слушатель, готовый постигать детективную историю. Категория автора имеет структуру, представленную М. М. Бахтиным: 1) биографический автор; 2) основной автор – главный герой романа, полицейский, который физически мертв в момент повествования; 3) второстепенный автор, который обнаруживается во вступительной анонимной беседе [Белозерова 2022].

Исследователи когнитивных моделей дискурса Н. Н. Белозерова и Л. Е. Чуфистова, рассуждая о значении текста и роли читателя (текст – пространство между полями, заполненное буквами, а извлечение смысла зависит от культурной принадлежности писателя) опровергают тезис о «смерти автора», предложенный Р. Бартом (1994) [Белозерова, Чуфистова 2013: 69].

### 1.3.4. Автобиографический текст: структура и содержание

Английский литературовед Д. Лодж, изучая категорию автора, представляет более пятидесяти текстовых категорий, находящихся в зависимости от сознательной или подсознательной установки автора. На основе романа «Над пропастью во Ржи» Дж. Д. Сэлинджера автор описывает выбор регистра (разговорный сленг) и его зависимость от возраста персонажа. Кроме того, на материале произведений Ш. Бронте, Г. Джеймса, Е. М. Фостера и Дж. Элиот исследователем описывается, как фигура автора проявляется в тексте то отстраняясь и скрываясь за образами героев, то вмешиваясь в ход сюжета. При анализе отрывка из «Сентиментального путешествия» в главе «The Reader in the Text» Д. Лодж показывает, что автор может создавать читателя. Методы полифонии, «Showing and Telling», а также «The Unreliable Narrator» выбираются автором осознанно, а не только зависят от возможности читателя декодировать текст. В этой же книге автор описывает интертекстуальность, определяя ее как отношение текста ко всем созданным ранее, и указывает на то, что эта категория может реализовываться интенционально, за счет намерения автора, либо подсознательно [Lodge 1992].

Р. де Богранд и В. У. Дресслер в своей коллективной монографии “Introduction to Text Linguistics” (Введение в лингвистику текста) выявляют, что текст – это коммуникативное событие, отвечающее семи стандартным признакам (связность, согласованность, преднамеренность, приемлемость, информативность, ситуативность, интертекстуальность). При отсутствии какого-либо из признаков текст теряет свою коммуникативность, а, следовательно, не может считаться текстом [Beaugrande, Dressler 1981]. Мы в настоящем исследовании уделяем внимание таким признакам автобиографического текста, как *интертекстуальность*, *ситуативность* и *интенциональность (преднамеренность)*.

**Интертекстуальность.** В результате усилий когнитологов в XX столетии языковая картина мира стала восприниматься как текст. Французский философ Ж. Деррида писал: «Вне текста нет ничего» [Деррида 2000: 74]. Текст – это не просто

объект лингвистического исследования, а нечто большее. Внетекстовой реальности не существует, то есть человеческое мышление не отражает реальность, а конструирует ее в виде объекта своего познания [Деррида 2000: 313]. Таким образом, весь человеческий опыт и культура – определенное множество текстов или *интертекст*.

*Интертекст* – диалогическое взаимодействие между текстами. Этот термин, наряду с «интертекстуальностью» (термины считаются взаимозаменяемыми), был введен в научный оборот исследователем Ю. Кристевой, хотя «диалог между текстами» был описан ранее М. М. Бахтиным [Кристева 2000]. Термины заменяют такие понятия, как *заимствование, источник, отталкивание, реминисценция*.

М. М. Бахтин писал об «исконной диалогичности слова», которая наиболее точно и глубоко представлена в жанре романа [Бахтин 1975: 88]. Роман рассматривался М. М. Бахтиным в качестве некой творческой памяти, вобравшей такие свойства ранних форм словесного творчества, как, например, амбивалентность или диалогичность [Бахтин 2017: 360]. Концепция диалогизма предполагает наличие конфликта между «я» и «другим» [Бахтин 2012: 33].

Описывая диалогические свойства романного слова у Ф. М. Достоевского, М. М. Бахтин говорит об *амбивалентности* – двойственности, противоречивости, заложенной в слове (например, сочетание смешного и серьезного, хвалебного и бранного) [Бахтин 2017: 80].

Еще одна литературная традиция, по М. М. Бахтину, – *карнавализация*. Карнавализация представляет мир наоборот, отменяет иерархические законы, сближает противоположности [Бахтин 2017: 71-72].

*Полифоничность* – термин, заимствованный из музыкальной традиции. В романских сюжетах полифоничность связывается с множеством «чужих голосов» [Бахтин 2017: 33-34]. Полифонический роман – «вечная гармония неслиянных голосов» [Бахтин 2017: 46].

Таким образом, М. М. Бахтин, описывающий теорию романа, разрабатывает поэтику интратекстовости. В дальнейшем на смену внутреннему диалогизму осуществляется переход к межтекстовому взаимодействию, и объектом

исследования становится уже не изолированный текст, а текст в его взаимодействии с другими текстами.

Изучением межтекстовых связей занимались: И. В. Арнольд, Р. Барт, М. М. Бахтин, А. Н. Безруков, Н. Н. Белозерова, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ю. М. Лотман и др.

Ю. М. Лотман писал о зыбкости границ напечатанного текста: по мнению ученого, при определении этих границ должно быть привлечено множество аспектов и категорий, например, установки автора, его концептуальная система, философский и культурный контекст эпохи, не всегда выраженный в тексте и т.д. [Лотман 1992: 203]. Текст не может рассматриваться в отрыве от литературного и культурно-исторического контекстов, он подключается к различным кодам и знаковым системам [Там же: 204].

По оценке А. Н. Безрукова, при анализе поэтики постмодернистских литературных произведений, внимание структуралистов и постструктуралистов обращено на функционирование в этих текстах языкового материала. Язык – «мера всех вещей», он «характеризуется своеобразным способом/принципом мышления/сознания, а связанное мышление современного человека отождествляется с инвариантом письменного текста» [Безруков 2005: 4].

«Текстовый анализ в постмодернистском понимании, сближаясь с интерпретативными процедурами, ориентирован на изучение готового знака (произведения) и процессов его порождения. Наиболее адекватным для текстового анализа является движение по наличной структуре организованного языка» [Там же: 5]. В практике постмодернистского анализа языка прослеживается подвижность связей между означаемым и означающим, игровым характером слова и представления о нем, возникновением значений, обусловленных контекстом. Интертекстуальность – феномен, при котором смысл художественного текста раскрывается в мировой Текст, «феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой» [Там же: 5]. Согласно теории Р. Барта, основой текста является его выход в другие знаки, коды, тексты [Барт 1994: 248].

Для постмодернистов главную роль играет структура. Однако под структурой ими понимается не какой-то метафизический абсолют, а некое письмо, заключающее в себе знаковое выражение, а не только художественное творчество. Текст образуется совокупностью знаков в пространстве и времени.

Р. Барт и Ж. Деррида ставят под сомнение вопрос о первичном начале текста. По их мнению, не существует истоков и влияний, а текст образуется из читанных ранее и неуловимых «цитат без кавычек» [Барт 1994: 418]. Начала письма не существует, любое письмо – транскрипция ранее написанного письма, в котором также обнаруживаются «следы», отсылающие к другим текстам [Деррида 2007].

Создавая, казалось бы, новый текст, писатель вступает во взаимодействие с другими текстами, преобразуя их содержание и форму. Он «попадает в условную матрицу межтекстовых взаимодействий, матрицу преломлений и трансформаций, проспекций и ретроспекций». Читатель, в свою очередь, расшифровывает текст, играя со знаками и кодами, чтобы понять авторское сообщение. Интертекстуальность представляет собой сложную систему отношений между текстами, которую нужно анализировать с учетом различных структур и функций в рамках практики дискурса [Бушев 2019: 77].

«Интертекстуальность – общее условие, при котором текст существует в качестве текста: целая сеть отношений, условностей и ожиданий, которыми определяется текст» [Landow 1992] [Перевод наш].

С помощью интертекстуальности текст вступает в отношения с текстами-предшественниками, это категория открытости текста. С этой позиции каждый текст – интертекст, а его предтекстом является сумма общих смысловых и ментальных систем, кодов, лежащих в основе текстов-предшественников, а не совокупность этих предтекстов. В данном случае ученые говорят о дисперсии смысла, вложенного в новое произведение, поскольку новый текст совмещает в себе исторический и культурный, мировоззренческий опыт чужих текстов, аккумулированный в некоем общем поле.

Возможности интерпретации текста, его широкого прочтения изложены отечественным филологом В. М. Кулькиной, по мнению которой «интертекстуальность воплощает в себе свободу выбора в плане толкования множества межкультурных связей в одном произведении, так как текст привлекает читателя возможностью интерпретировать. Поле возможностей читателя расширяется до области взаимодействия всего мирового литературного контекста» [Кулькина 2014: 69].

Исследователь О. Б. Пономарева отмечает, что основными маркерами интертекстуальности являются такие категории, как автор – произведение – читатель, в качестве актантов творческой коммуникации. Следует отметить значимость жизненного опыта, памяти и историко-культурную компетентность адресанта и адресата послания. «Межтекстовая компетентность предполагает понимание интертекстуальных включений, требующих эрудиции читателя, знание и узнавание экстралингвистических контекстов, полного или частичного совпадения личного, исторического и художественного опыта автора и читателя» [Пономарева 2018: 65].

Из вышеупомянутых факторов вытекает множественность, вариативность интерпретации, которая является частью концептуальной системы человека. «Интерпретация неразрывно связана с пониманием и рефлексией, которые вербализуются, перевыражаются и содержательно обогащаются при передаче другим, интерпретировать означает объяснять, clarify, elucidate. Префикс «интер» в первоначальном значении «между» также сопрягается с концепцией диалогичности: от рефлексии, направленной на себя к интерпретации – на собеседника» [Там же: 65].

Исследуя межтекстовые связи, французский структуралист Ж. Женетт в своей работе «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982 г.) вводит обобщенный термин «*транстекстуальность*», включающий такие типы связей, как:

- интертекстуальность (явное присутствие в тексте чужого слова: цитата, плагиат, аллюзия);

- паратекстуальность (взаимодействие текста с его частями – заголовком, подзаголовком, эпиграфом и т.д.);
- гипертекстуальность (трансформации текста-предшественника в виде адаптаций, имитаций и пародий);
- архитекстуальность (жанровая отнесенность, отнесенность текста к типу дискурса);
- метатекстуальность (комментирующая или критическая ссылка на текст) [Женетт 1982: 213].

В работе Н. Н. Белозеровой и Л. Е. Чуфистовой «Когнитивные модели дискурса» [2013], в которой под интертекстом понимается *отношение вновь создаваемого текста к текстам, созданным ранее*, предлагается модель функционирования интертекста. Авторы, вслед за другими отечественными исследователями интертекстуальности, говорят о взаимодействии

- биосферы (связь человека с универсумом, жизнь по законам природы, естество),
- ноосферы (научная и мифологическая систематизация знаний),
- семиосферы (пространство, обеспечивающие семиозис),
- этносферы (сочетание всех этноландшафтных целостностей),
- социосферы (иерархия различных социальных групп, классов и институтов),
- автора, читателя и текста.

Термином «**ситуативность**» Р.-А. де Бограндом и В. Дресслером обозначены факторы, делающие текст релевантным в определенных реальных или вымышленных ситуативных условиях. Текст всегда соотносится с ситуацией, в которой возникает или используется.

В рамках этой категории мы будем рассматривать **хронотоп**. Этот термин был введен в филологию ученым М. М. Бахтиным. Хронотопом он называл «единство, неразрывность категории времени и пространства» [Бахтин 1975]. Бахтин писал, что «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Там же: 235]. В контексте анализа

художественного текста хронотоп описывает, как время и пространство взаимодействуют и взаимосвязаны в художественном произведении.

Основываясь на теории М. М. Бахтина, нами были выделены следующие аспекты хронотопа:

1. Взаимосвязь времени и пространства. Хронотоп показывает, как конкретные временные и пространственные условия влияют на развитие сюжета, характеры персонажей и общую атмосферу произведения.
2. Выделяются различные типы хронотопов: хронотоп дороги, хронотоп дома, хронотоп праздника и другие. Каждый из них имеет свои специфические характеристики и влияет на содержание и форму произведения.
3. Социальный и культурный контекст: Хронотоп не существует в вакууме, он тесно связан с историческими, социальными и культурными условиями времени, в которое создаётся произведение. Это позволяет анализировать, как литература отражает и формирует общественные реалии.
4. Функция хронотопа. Хронотоп служит не только для создания фона для событий, но и для формирования смыслов. Он может быть использован для выражения конфликтов, идеалов и философских концепций.
5. Динамика изменений. Хронотопы могут изменяться в зависимости от жанра и исторического контекста, что делает их важным инструментом для анализа эволюции литературных форм.

Хронотоп индивидуален для каждого смысла. В словаре терминологии тартуско-московской семиотической школы выделяется три уровня в структуре произведения. Назовем их: топографический хронотоп, метафизический и психологический хронотопы. Топографический хронотоп «связан с элементами авторского идейно-эмоционального отношения к отображенной действительности в романе, с узнаваемостью в романе конкретного исторического времени и места, а также событий. Топографический хронотоп является хронотопом сюжета, он делит роман на ряд пространственно-временных единиц, соответствующих сюжетным ходам» [СЛТ 2009].

В статье Н. Н. Болдырева, посвященной исследованию способов реализации жанровых признаков романа в тексте Кадзуо Исигуро «Never Let Me Go», представлено моделирование хронотопа в виде когнитивной матрицы ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ (ПВК). Ядро ПВК образуют концепты ВРЕМЯ – ПРОСТРАНСТВО – СОБЫТИЕ, общие для любого произведения. ПВК конструируется автором и приобретает индивидуально-авторскую интерпретацию в виде конкретных концептов, которые, в свою очередь, интерпретируются в определенных когнитивных контекстах (см. подробнее [Болдырев 2021]).

Хронотоп традиционно рассматривается как категория текста, в отличие от дейксиса, который является категорией коммуникации. Мы можем говорить о дейксисе, когда при интерпретации читатель начинает выражать свою точку зрения (смотрите подробнее о роли дейксиса в текстовых мирах в работе Протасова [2018]).

Дейксис является одним из инструментов формирования субъективности текста. В каждом языке дейксис выражается по-своему при помощи различных лексических и грамматических средств. Такие языковые знаки могут быть проинтерпретированы, обращаясь к участникам коммуникативного акта, его времени и месту.

Лексические и грамматические элементы художественного автобиографического текста объединены общей концепцией лица, времени и места, создавая систему так называемой «субъектно-хронотопической семантики». Эти компоненты определяют границы пространства и времени, в которых находятся герои произведения, учитывая события с точки зрения автора — главного героя-наблюдателя, который занимает свою уникальную пространственно-временную позицию [Савельева 2023: 2].

Семиолог Ч. Пирс выделяет три типа знака – символы, иконы и индексы. Знаками-индексами, аналогичными явлению дейксиса, являются личные и указательные местоимения, например, во фразе «на расстоянии тысячи ярдов

отсюда» таким типом знака является «отсюда», поскольку расстояние зависит от расположения субъекта в момент, когда он произносит эту фразу [Peirce 1965].

В когнитивной науке дейксис рассматривается П. Стокуэллом в рамках когнитивной поэтики. Выделяются текстовый и когнитивный дейксис: текстовый дейксис отвечает за форму представления знаний, а когнитивный – за фреймы, форматирующее знания на уровне содержания высказывания. С позиции теории дейктических сдвигов (*deictic shifts theory*), восприятие читателя моделируется как восприятие того читателя, который занимает определенную когнитивную позицию внутри мысленно конструируемых текстовых миров [Stockwell 2020].

Важно также отметить возможность взаимодействия хронотопа и интертекстуальности, которое может быть на поверхностном (*surface*), то есть на лексико-грамматическом уровне текста, и на глубинном – семантическом, концептуальном. Различные маркеры актуализируют такое взаимодействие, например, реалия может одновременно выражаться проявлением категории интертекстуальности и категории хронотопа.

**Интенциональность** понимается нами как намерение автора сообщить что-то читателю, передать какое-то знание. Эта категория представляет собой осознаваемую автором направленность сознания читателя на свое произведение. На наш взгляд, интенциональность и когнитивная доминанта могут вступать в противоречие. Если противоречия нет, то текст в переводе сохраняет те же черты, что и в оригинале.

В языкознании под интенцией понимается выбор языковых средств, использующихся для выражения целевого назначения высказывания: для достижения автором предполагаемого результата или для выявления авторского намерения (см. образ автора в теории В. В. Виноградова [1959]).

В художественных текстах интенциональность целесообразно рассматривать во взаимосвязи с понятием «концепт», и категория интенциональности проявляется еще в древнерусских летописных текстах (см. о принципах древнерусского летописного текста у Н. С. Ковалева [2001]). Когнитивный / концептуальный анализ текста – способ выявления намерения автора.

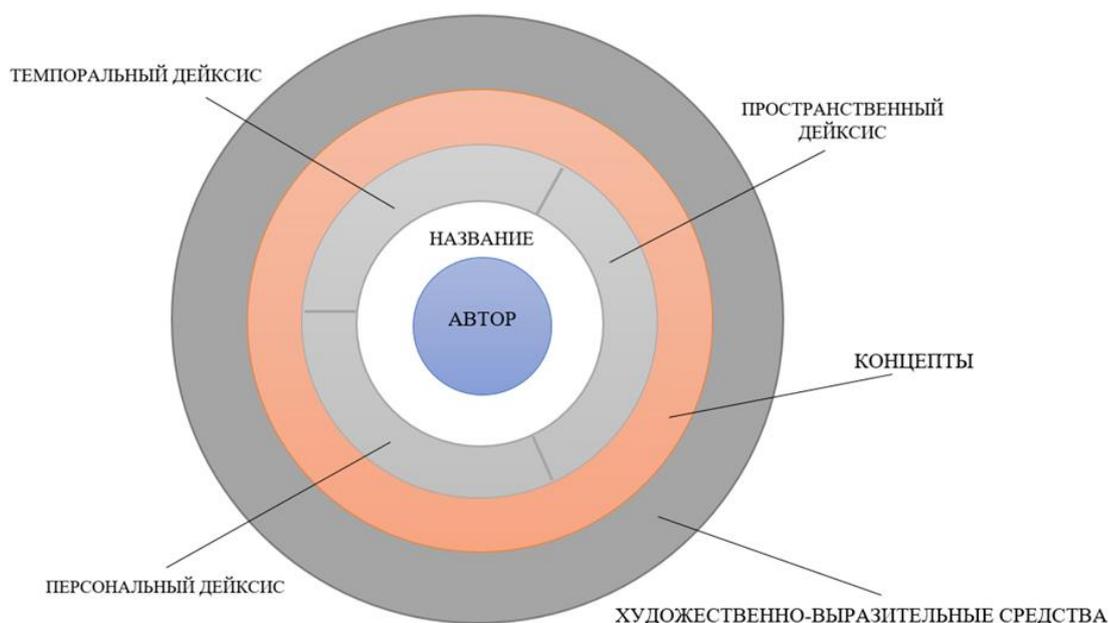
Интенциональность зависит от типа автора. Диалогическая теория автора, как известно, создана М. М. Бахтиным (см. подробнее в пункте 1.3.3.): в противовес монологическому принципу он предлагает полифонический принцип. Исследователь пишет о «слове автора» и о «чужом слове». «Чужое слово» принадлежит герою, в это время автор относится к герою как к самостоятельному субъекту.

Проведя подробный анализ литературы, мы можем заключить, что автобиографический текст является комплексным междисциплинарным феноменом. Согласно теории, предложенной М. М. Бахтиным, биографический автор наиболее близок к автобиографическому герою (однако не может быть полностью воссоздан в тексте), что является основанием для сопоставления языковых концептосфер автобиографического персонажа и самого писателя. Примечательно, что такой анализ произведения невозможен без учета историко-культурного контекста. При анализе мемуарных произведений мы учитываем такие свойства текста, как интертекстуальность, ситуативность (хронотоп, приметы времени в пространстве) и интенциональность (преднамеренность).

#### **1.4. Модель анализа когнитивной доминанты автобиографического текста**

Поскольку цель настоящего исследования – выявление когнитивных доминант автобиографических текстов У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева с позиции когнитивного полимодального подхода, мы предлагаем следующую модель многоуровневого когнитивного, лингвистического, стилистического анализа полимодальности как когнитивной доминанты автобиографического текста (Рисунок 1).

## Модель анализа когнитивной доминанты автобиографического текста



Анализ подразумевает декодирование авторского текста, интенцию автора, полимодальные и интертекстуальные референции на уровне текста и определение отнесенности интенциональных и непреднамеренных отсылок к существующим объектам действительности и к произведениям искусства.

- 1) В ядре модели – категория **автора**. Биографический автор существует вне художественного текста, это реальный человек, но в то же время он заново создает себя в тексте. Мы можем говорить о некоей близости биографического автора и автобиографического персонажа, но все же не в полной мере. Поэтому в описании также нуждается первичный автор – внутренний объект текста художественного произведения. Часто мы наблюдаем несоответствие между двумя типами авторов, например, когда биографический автор произведения – пожилой мужчина, а автобиографический персонаж – ребенок или молодой человек.
- 2) Следующий уровень описывает **название** произведения. Заглавие – значимая позиция текста, поэтому его анализ является неотъемлемым элементом филологического анализа текста. Название может быть интертекстуальным (в название произведения заложена отсылка к другому произведению – аллюзия) или метафорическим, либо совмещать оба параметра одновременно.

3) На третьем уровне описанию подвергается категория **дейксиса**. Дейксис – использование языковых средств и других знаков, которые можно интерпретировать лишь при помощи обращения к физическим координатам коммуникативного акта – его участникам, месту и времени. В рамках модели представлены персональный, пространственный и темпоральный дейксисы (они же полимодальные модусы).

*Персональный* дейксис представлен всеми персонажами повести, которые могут быть вымышленными, либо иметь реальные прототипы.

Вслед за отечественным когнитологом Е. А. Огневой мы рассматриваем текст как «реконструкцию бытия» [Огнева 2014]. Модель мира воссоздается в художественном пространстве через призму локативных и временных представлений автора. В рамках категорий *пространственного* и *темпорального* дейксисов мы исследуем хронотоп произведения: то, как развиваются локусы / пространства (реальное и нереальное, прошлое и настоящее) и время (например, линейный или разорванный хронотоп). В настоящем исследовании дейксис соотносится с понятием полимодального модуса.

Мы согласны с положением постмодернистов о том, что вся человеческая культура есть сумма текстов. То есть интертекст, любой предмет, любое место и любое «Я» – это текст, который можно прочитать.

4) Следующий уровень предполагает описание **концептов**, выступающих в качестве когнитивных доминант концептосфер анализируемых художественных текстов.

5) Последний уровень включает анализ **художественно-выразительных средств**, участвующих в создании полимодальности.

### **Выводы к Главе 1**

Наше исследование, посвященное изучению теоретических аспектов полимодальности как когнитивной доминанты автобиографического текста, отразило многообразие существующих интерпретаций терминов: полимодальность, когнитивная доминанта, интертекстуальность, интенциональность, ситуативность, концепт-доминанта. Существует

дискуссионность подходов к анализу автобиографического текста. Мы пришли к выводу, что в настоящее время отсутствует единое определение полимодальности, и существующие определения в значительной степени полагаются на многоканальное восприятие, без учета когнитивного и семасиологического аспектов.

*Полимодальность* (от англ. multimodality) в настоящем исследовании понимается как совмещение модусов коммуникации и познания в процессе освоения мира. Такими модусами могут быть вербальный, аудиальный, визуальный, и т.д., а также произведения искусства, голос, цвет, запахи, пространственно-временные ресурсы (хронотопы) и т.д. (Kress, Leeuwen 1996, 2001, 2006; The Routledge Handbook of Multimodal Analysis 2009).

Рассматривая существующие подходы к изучению терминов, мы предлагаем их интерпретацию в русле современных лингвокогнитивных теорий, определяем круг нерешенных проблем, анализируем методологический аппарат. Исходя из полимодальной природы концептосферы текстов, благодаря использованию различных стилистических приемов, мы выявляем *доминанты* языкового сознания, способствующие реализации *«когнитивной доминанты автобиографического текста»*.

Понятие когнитивной доминанты принадлежит представителю Пражского лингвистического кружка, одному из основателей школы русского формализма Р. О. Якобсону, который утверждал двуполярность языковой структуры. В нашей работе рассматривается полимодальный подход к лингвистической концептуализации. Мы вслед за Бушевым А. Б. считаем, что всякий раз, «формируя новый текст, писатель попадает в условную матрицу межтекстовых взаимодействий, матрицу преломлений и трансформаций, проспекций и ретроспекций, а читатель, в свою очередь – декодируя текст – преодолевает наличный состав языка, манипулируя кодами, слагает рецепцию авторского замысла» [Бушев 2019].

В качестве когнитивной доминанты может выступать концепт. Концепт рассматривается в рамках *когнитивного* подхода в трудах таких отечественных

ученых, как А. П. Бабушкин, Н. Н. Болдырев, Е. С. Кубрякова и И. А. Стернин. В нашей работе особое внимание уделяется ментальной сущности концепта.

Рассматривая такие признаки автобиографического текста, как *интертекстуальность*, *ситуативность* и *интенциональность (преднамеренность)*. Мы, вслед за Р. Бартом и Ж. Дерридой, ставим под сомнение вопрос о первичном начале текста. По их мнению, не существует истоков и влияний, а текст образуется из читанных ранее и неуловимых «цитатах без кавычек» [Барт 1994: 418]. Начала письма не существует, любое письмо – транскрипция ранее написанного письма, в котором также обнаруживаются «следы», отсылающие к другим текстам [Деррида 2007].

Интертекст – особая система, осмысление которой подразумевает большую когнитивную работу интерпретирующего. «Межтекстовая компетентность предполагает понимание интертекстуальных включений, требующих эрудиции читателя, знания и узнавания экстралингвистических контекстов, полного или частичного совпадения личного, исторического и художественного опыта автора и читателя» [Пономарева 2018: 65].

Современная когнитивная наука настаивает на рассмотрении автобиографического текста с точки зрения писателя, через восприятие которого транслируется произведение искусства. Мы рассматриваем мемуарные сочинения как литературный жанр с автобиографическим началом, личностью автора, ретро- и интроспекциями (Larousse, Ю. М. Лотман). В автобиографическом тексте показано проживание и переживание всего происходящего в жизни писателей в качестве акта творчества, способа самопознания и осознания истины их существования. Рассматривая текст с позиции семиотики, мы понимаем под житетворчеством писателя «информационную структуру», несущую сведения о способах «переработки» мира. Такая концепция складывается за счет процессов семантизации и постепенной текстуализации внетекстового материала, когда факты жизни писателей переводятся в пространство литературных текстов.

В современной лингвистике неоднозначно рассмотрение понятий «художественный концепт», «национальная концептосфера», «когнитивная

доминанта». Их изучение помогает выявить индивидуально-авторское мировосприятие, отношение писателя к действительности.

Исследование взаимодействия читателя и автобиографического текста в настоящей работе проводится с позиции лингвокогнитивного подхода. В рамках такого подхода предполагается моделирование и анализ когнитивных процессов создания текста и его декодирования читателем. Особое внимание уделяется вхождению читателя в текст (текст, созданный писателем, вновь создается читателем), поскольку антропоцентризм – один из принципов когнитологии.

Для реализации цели исследования нами предложена модель анализа когнитивной доминанты автобиографического текста, основывающаяся на методологических разработках в области когнитивной лингвистики.

Модель состоит из нескольких уровней и включает анализ 1) категории автора, 2) поэтики названия, 3) персонального, пространственного, темпорального дейксисов или модусов, 4) когнитивных доминант концептосфер произведений и 5) художественно-выразительных средств, участвующих в создании полимодальности.

## ГЛАВА 2. ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ КАК КОГНИТИВНАЯ ДОМИНАНТА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ У. С. МОЭМА, Э. М. ХЕМИНГУЭЯ И В. П. КАТАЕВА)

### 2.1. Общее описание исследовательского материала и основание для сопоставления

У. С. Моэм (1874-1965 гг.) – английский писатель-классик, прозаические и драматические произведения которого известны во всем мире. Список произведений Моэма весьма обширен, его пьесы с успехом ставились в театрах, а романы были высоко оценены читающей публикой и критиками.

“**Of Human Bondage**” («Бремя страстей человеческих») – роман-воспитание, опубликованный в 1915 году, который повествует о Филипе Кэри (прототипом которого являлся сам У. С. Моэм) от детских лет до зрелого возраста. По сюжету, главный герой произведения, теряя обоих родителей в раннем возрасте, попадает на воспитание к дяде-священнику, получает религиозное воспитание и посвящает жизнь поиску своего истинного предназначения.

В предисловии к роману У. С. Моэм пишет, что история Филипа Кэри – не автобиография в чистом виде: в книге описана часть его жизни, однако некоторые события расположены в неверном хронологическом порядке, а часть из них являются вымышленными. Главный герой романа с рождения имеет физический недуг (хромоту), как и сам Моэм (заикание). Оба теряют родителей и воспитываются священником, изучают литературу, философию и медицину, имеют интерес к изобразительному искусству.

Книга “**Of Human Bondage**” получила высокую оценку читателей и критиков. Роман был по достоинству оценен современником У. С. Моэма, американским писателем Теодором Драйзером, который назвал его «творением гения», а его создателя – «великим художником». Во время выхода книги царил война, и сам автор сомневался, что читатель, терпящий страдание и горе, сможет сопереживать литературному герою, но сомнения автора были напрасны. Роман

становился успешнее с каждым годом. Примечательно, что сам У. С. Моэм служил агентом британской разведки во время Первой мировой войны.

В предисловии к роману У. С. Моэм пишет, что потратил много времени на шлифовку стиля: он отошел от витиеватых метафор и цветистого слога, чтобы не превращать роман в нечто громоздкое. Автора привлекала простота. Первая версия книги была написана Моэмом, когда ему было чуть больше 20 лет, после этого он несколько лет не прикасался к роману, оттачивая писательское мастерство в драматургическом жанре, однако годами позже вернулся к работе над романом и посвятил ей два года жизни.

**Э. М. Хемингуэй** (1899-1961) – американский писатель, мастер короткого рассказа, журналист. В 1954 г. Э. М. Хемингуэй был удостоен Нобелевской премии по литературе. Он опубликовал семь романов, шесть сборников рассказов и два научно-популярных произведения. Три его романа, четыре сборника рассказов и три научно-популярных произведения были опубликованы посмертно. Многие его произведения считаются классикой американской литературы.

Писатель оказал большое влияние на всю литературу XX столетия своим сдержанным и экономным писательским стилем, а также созданием теории айсберга, согласно которой писателю не требуется детально прорабатывать все грани сюжета, которые ему известны, и читателю необходимо декодировать и домыслить всю имплицитную информацию, ориентируясь только на «верхушку айсберга». Айсберг – это огромный кусок льда, свободно плавающий в океане, и на поверхности воды видна только 1/8 его часть, в то время как 7/8 сокрыты под водой. Такая метафора представляет, как большая часть авторского замысла передается скрыто.

Такой художественный принцип сводится к тому, что вся информация передается просто и кратко, но большее скрывается в глубинах подтекста. Это система умолчаний, намеков внутри текста, чтобы читатель смог прочувствовать все сокрытое так же ярко, как если бы сам художник сказал об этом. Перед

читателем ставится задача быть внимательным к деталям, чтобы прочувствовать всю объемность сюжета и психологизм образов персонажей.

“**A Moveable Feast**” («Праздник, который всегда с тобой») – мемуарный художественный роман писателя Эрнеста Хемингуэя, написанный в 1964 году и рассказывающий о годах, когда он был бедным журналистом-эмигрантом и писателем в Париже в 1920-е годы. Роман был опубликован посмертно. В книге подробно рассказывается о первом браке Хемингуэя с Хэдли Ричардсон и его связях с другими деятелями культуры «Потерянного поколения» в межвоенной Франции.

Это полимодальное произведение: книга представляет собой сборник эссе, зарисовок, *фото* и анекдотов о жизни Хемингуэя в Париже, его взаимодействии с другими писателями и художниками и его развитии как писателя. Мемуары включают имена многих известных деятелей того времени, таких как Сильвия Бич, Илер Беллок, Брор фон Бликсен-Финекке, Алистер Кроули, Джон Дос Пассос, Ф. Скотт и Зельда Фицджеральд, Форд Мэдокс Форд, Джеймс Джойс, Уиндем Льюис, Паскин, Эзра Паунд, Эван Шипман, Гертруда Стайн, Элис Б. Токлас и Герман фон Веддеркоп. В работе также упоминаются адреса конкретных мест, таких как бары, кафе и отели, многие из которых все еще можно найти в Париже сегодня.

Одной из главных тем книги является идея «потерянного поколения». Хемингуэй изображает себя и своих коллег (писателей-эмигрантов) как группу разочарованных молодых людей, которые были травмированы ужасами Первой мировой войны и которые ищут смысл и цель в своей жизни. Все они изо всех сил пытаются найти свое место в мире, осмыслить свой опыт и создать что-то значимое из окружающего их хаоса.

Еще одна важная тема книги – отношение между искусством и жизнью. Хемингуэй постоянно исследует, как его опыт проживания в Париже, отношения с другими писателями и художниками влияют на его творчество. Он всегда ищет вдохновение в новых людях и новых идеях, которые помогают ему творчески расти и создавать действительно оригинальные и незабываемые рассказы.

На протяжении всей своей жизни Хемингуэй подчеркивает важность дисциплины и упорного труда в творческом процессе. Он описывает свой распорядок дня: писать утром, а затем проводить остаток дня, исследуя Париж и общаясь с коллегами и художниками, подчеркивая важность чередования работы и отдыха, переписывания и редактирования, отмечая, что хорошее письмо требует больших усилий и самоотверженности.

В целом, “A Moveable Feast” – это захватывающий взгляд на жизнь и творчество одного из величайших писателей. Писатель представляет уникальный взгляд на парижскую литературную жизнь 1920-х годов, а также дает представление о собственном творческом процессе. Эта книга – одновременно праздник радостей жизни и искусства и размышление о борьбе и проблемах, с которыми приходится сталкиваться всем художникам.

Самоубийство Эрнеста Хемингуэя в июле 1961 года задержало публикацию книги из-за проблем с авторскими правами и нескольких правок, внесенных в окончательный вариант. Мемуары были опубликованы посмертно в 1964 году, через три года после смерти Хемингуэя, Мэри Хемингуэй, его четвертой женой и вдовой, на основе его оригинальных рукописей и заметок. Издание, измененное и отредактированное Шоном Хемингуэем, его внуком, было опубликовано в 2009 году.

Заголовок книги был предложен А. Е. Хотчнером, который был биографом и другом писателя. Источником заглавия стали строки одного из писем Э. Хемингуэя: *«If you are lucky enough to have lived in Paris as a young man, then wherever you go for the rest of your life, it stays with you, for Paris is a moveable feast»* [Hotchner 1966: 57].

Ш. Хемингуэй, подготовившей «восстановленное издание» романа в 2009 году и подвергший жесткой редактуре работу Мэри Хемингуэй и Аарона Хотчнера, сохранил оригинальное название. Несмотря на то, что сюжет книги и его соответствие оригинальному авторскому замыслу подвергались многочисленной критике, ее заглавие не вызывало дискуссий и споров.

Мемуарно-автобиографический жанр книги дает основание для многочисленных полемик о соотношении художественного вымысла и фактической информации в книге. Огромный резонанс среди литературоведов и критиков был вызван выходом в свет «восстановленного издания» в 2009 году. Зарубежные исследования по книге “Moveable Feast” можно условно поделить на два периода – посвященные первой редакции и второй.

Обратимся к ранним рецензиям на книгу. Статья Альфреда Кейзина «Хемингуэй как миф о самом себе» (1964 г.) является самой ранней рецензией произведения [Kazin 2008]. По словам А. Кейзина вымысел и реальность переплетаются в тексте книги: «он великий современный певец самодостаточной личности» [Kazin 2008]. В данном случае мы можем говорить об автомифотворчестве, поскольку на протяжении жизни Хемингуэй создавал мифы вокруг своей личности.

Вопрос о превалировании художественного над автобиографическим в произведении поднимается в статье С. Пинскера «Искусство Хемингуэя-документалиста и «Праздник, который всегда с тобой» Эрнеста Хемингуэя: создание мифа» [1992]. Исследователь Ч. Пур также считает, что считать книгу мемуарами в чистом виде является ошибкой [Poore 1999].

По мнению исследователя житнетворчества Э. Хемингуэя и его друга А. И. Хотчнера, автора статьи «Руки прочь от “Праздника, который всегда с тобой”» [Hotchner 2009], книга представляла собой законченное произведение еще при жизни писателя, рукопись была подготовлена к публикации, а не представлена в виде фрагментов. Автор отдал «парижскую книгу» Хотчнеру для вручения ее главе издательства «Скрибнер» [Там же].

**В. П. Катаев** (1897-1986) – русский и советский писатель и драматург, которому удалось создать пронизательные произведения, обсуждающие постреволюционные социальные условия, что идет вразрез с требованиями официального советского стиля. Катаеву приписывают идею «Двенадцати стульев» (произведение, созданное братом Катаева – Евгением Петровым и Ильей

Ильфом). Катаев настоял на том, чтобы роман был посвящен ему во всех редакциях и переводах.

Особенность Катаева заключается в том, что свой творческий путь он начинал со стихов, которые нравились И. А. Бунину (тот был его наставником в начале творческого пути), принадлежал к так называемой «южной школе» писателей (к ней также относились Бабель, Багрицкий, Ильф, Олеша, Петров и т.д.), в его раннем творчестве было много южного очарования Одессы, Черного моря (например, «Белеет парус одинокий»). Однако во втором периоде творчества Катаев набирается авантюризма у молодых коллег-авангардистов, с которыми сотрудничает в качестве главного редактора журнала «Юность» и представляет новую импрессионистскую манеру письма.

Неутомимое воображение, чуткость и оригинальность Катаева сделали его одним из самых выдающихся советских писателей. В 1964 году писатель оставил пост главного редактора журнала «Юность» и изобрел свой собственный стиль письма «мовизм» (плохое письмо), а себя объявил мовистом. Именно в этой новой, импрессионистской манере и создана исповедально-философская мемуарная книга «Алмазный мой венец» (1978). Отличительная особенность мовизма – фрагментарность.

**«Алмазный мой венец»** – автобиографический роман В. П. Катаева, книга воспоминаний, опубликованный в 1978 году. Это история о литературном обществе 1920-30-х гг., творящих в эпоху исторических перемен. Герои романа – писатели и творцы той эпохи.

Критики определяли жанровое своеобразие книги как «автобиографическая проза», «мемуарный роман», «мемуарно-художественная книга», «книга памяти», «роман с ключом» и т.д. По заявлению самого Катаева роман не был автобиографией: *«Умоляю читателей не воспринимать мою работу как мемуары <...> Это свободный полет моей фантазии, основанный на истинных происшествиях, быть может, и не совсем точно сохранившихся в моей памяти»* [Котова, Лекманов 2004] Однако прослеживается глубокая автобиографичность книги.

Роман, написанный в 1975-1977 годах и первоначально опубликованный в одном из номеров журнала "Новый мир" в июне 1978 года, основан на реальных событиях и посвящен литературной среде Москвы, Одессы и Харькова в 1920-х годах.

Критики и современники неоднозначно восприняли роман. Произведение завоевало популярность в среде советской интеллигенции, однако было среди романа немало споров и отрицательных оценок. В «Вопросах литературы» за 1978 год появилась рецензия В. Кардина, где он писал, что произведение потакает обывательским вкусам. Эмигрант-западник А. Гладилин писал, что Москва возмущена содержанием романа, а слухи дошли до Парижа [Котова, Лекманов 2004].

Однако были и высокие оценки. В. Баранов писал о том, что невозможно усомниться в истинности болезненных вещей, описанных Катаевым в романе, по мнению В. Перцовского, Катаев хотел быть честным до конца, а Н. Поляков назвал роман «исповедью большого мастера» [Там же].

Писательское умение глубоко проникать в смысл событий и характеры персонажей, необычная форма изложения, выразительный образный язык и загадочная атмосфера, окутывающая роман, придают ему неповторимую привлекательность. Особый интерес вызывает новый, открытый Катаевым литературный прием – «зашифрованность» персонажей, когда целый ряд известных советских писателей, поэтов и друзей писателя предстают перед читателем под прозвищами и ожидают быть узванными.

**Основанием** для сравнения и сопоставления всех избранных текстов писателей является временной рубеж – Первая мировая война (1914-1918 гг.). Автобиографический роман-воспитание “Of Human Bondage” У. С. Моэма был написан в период войны – 1915 г., однако военная тематика не нашла выражение в тексте книги, поскольку в ней повествуется о ранних годах жизни и о молодости автобиографического героя. Сам писатель был волонтером Британского Красного Креста после начала войны, а затем сотрудничал с британской разведкой. Работая

на разведку, он побывал в России под видом английского корреспондента. Моэм встречался с А. Керенским и другими политическими деятелями.

Тема войны является одной из главенствующих в творчестве Э. М. Хемингуэя, поскольку он и сам принимал участие в Первой мировой войне. В романе “Moveable Feast” автор пишет о событиях своей жизни в 20-х (послевоенных) годах XX века и о потерянном поколении, пережившем ужасы войны. Сам Э. Хемингуэй был добровольцем на итальянском фронте, где был ранен и награжден медалью за отвагу.

В. П. Катаев создает «Алмазный мой венец» многим позже, в 70-е гг. XX столетия, однако повествует о своих молодых годах, захватывающих период Первой мировой войны и Русской революции, которая, по мнению многих историков, явилась закономерным последствием войны: моральный кризис армии, упадок боевого духа, недостаток современного вооружения, массовое дезертирство, антивоенное настроение и т.д. явились факторами для дальнейшего революционного восстания. Сам Катаев стал добровольцем на фронте в 1915 году, не окончив гимназию. Он был отравлен газами, контужен и дважды ранен. Ему был присвоен офицерский чин. Даже на фронте В. П. Катаев не оставлял писательство и несмотря на угрозу смерти он писал очерки и рассказы, которые появлялись в прессе (например, рассказ «Немчик», опубликованный в 1915 г. в журнале «Весь мир»)

Примечательно и то, что авторы являются представителями литературного сообщества. Э. М. Хемингуэй и В. П. Катаев в своих мемуарах рассказывают не только о собственных жизнях, но и о судьбах других известных писателей и представителей сферы искусства, с которыми они работали и дружили. Кроме того, все избранные для анализа писатели являются видными представителями классической английской, американской и советской литературы, а их произведения входят в фонд мировой классики.

Все вышеизложенные факторы дают нам основание для сравнения и сопоставления творчества избранных авторов.

**Параметры** для сопоставления автобиографической прозы писателей представлены в виде модели когнитивной доминанты текста в пункте 1.4 настоящего диссертационного исследования. В Главе 2 настоящего исследования анализируются художественные концепты, выступающие в качестве призм восприятия авторского сознания – когнитивных доминант (см. подробнее о доминантном принципе человеческого сознания в пункте 1.2.1 настоящего исследования). Кроме того, представлено, как такие концепты репрезентуются в национальных языках писателей.

Полимодалная природа художественного концепта может быть выражена большим многообразием средств. Вот некоторые из них:

- Метафора (способ восприятия одной области через другую, способ создания новых значений);
- Метонимия (перенос по смежности) и ее разновидность синекдоха (часть от целого или целое по его части);
- Эпитет (художественное определение);
- Стилистическое сравнение;
- Интертекст (явные и неявные ссылки на другие тексты, цитаты, вставки, прецедентные имена и названия, аллюзии и т. д.);
- Зашифрованные именованья персонажей (прозвище, кличка, псевдоним и т.д.).

## **2.2. Когнитивные доминанты и способы выражения полимодалности в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage”**

### **Автор**

Книга “Of Human Bondage” (1915 г.) была написана в 1915 году, когда ее автору У. С. Моэму был 41 год. Пик его писательской популярности пришелся на 20-30-е годы XX века, а первым успешным произведением автора, принесшим ему славу восемью годами ранее, стала пьеса «Леди Фредерик» (1907 г.). На момент написания романа-воспитания Моэм уже был известен как писатель, его пьесы ставились в театрах и пользовались большим успехом у зрителей.

Автобиографический персонаж произведения “Of Human Bondage” – Филип Кэри, чья судьба имеет множество пересечений с судьбой автора. Повествование

ведется не от лица Филипа Кэри, а от третьего лица, в роли нарратора выступает автор-повествователь. В начале романа перед читателем предстает 9-летний сирота Филип. В книге описывается его жизнь от несчастливого детства до средних лет (по сюжету книги от начала и до конца повествования проходит около тридцати лет). Так, автобиографический герой произведения в конце романа примерно достигает возраста самого писателя, создавшего произведение.

В предисловии к роману, добавленном многим позднее первой публикации книги, в 1952 г., У. С. Моэм пишет, что первый вариант книги был создан им еще в 23 года. После этого он не прикасался к рукописи в течение нескольких лет, находя ее слабым произведением. Фишер Энвин, издатель романа «Лиза из Ламбета», пользовавшегося интересом читателей, не пожелал публиковать «Бремя страстей человеческих». Другие издательства также отказали Моэму в публикации. По признанию автора, это стало для него большой удачей, ведь тогда он просто не мог закончить произведение, до которого не дорос. Годами позже, опираясь на свой жизненный опыт, он вернулся к роману и завершил его. Тогда автору было 37 лет.

Таким образом, автобиографический герой книги – это Филип Кэри от ранних лет до среднего возраста, а реальный автор произведения, создающий себя в тексте – известный и успешный писатель в возрасте примерно совпадающим с возрастом автобиографического персонажа в конце книги.

### **Название**

“Of Human Bondage” (буквально «О рабстве человеческом») – название главы в книге «Этика» выдающегося философа XVII в. Б. Спинозы [Галинская 2016: 54]. Первоначально писатель планировал назвать свой роман “Beauty from Ashes” / «Красота из пепла» (заимствование из книги пророка Исаии), но остановился на прецедентом названии, отсылающем к философскому трактату, в котором Б. Спиноза пишет об онтологической тематике, о Боге, и о том, что человек своим телом и разумом подобен Богу, который, в свою очередь, лишен антропоцентризма. Согласно книге Спинозы, для достижения блаженства человеку необходимо правильно настроить некие аффекты, которые иногда

напоминают грехи, полное избавление от которых невозможно, поскольку они являются сущностью человека. Таким образом, в название романа одновременно заложены *аллюзия* (отсылка к трактату Спинозы) и *метафора* (человеческим рабством или страстями представлены муки выбора жизненного пути и поиска смысла бытия).

**Персональный дейксис** романа представлен вымышленными персонажами: отсутствуют герои, чьи имена совпадают с именами реальных людей, однако есть те, в которых читатель, знающий историю жизни автора, может узнать реальных личностей.

Прототипом *Филипа Кэри* является сам У. С. Моэм, чьи родители скончались в 1982 г. и 1984 г., когда Моэм (родился в 1974 г.) был еще ребенком. В начале романа погибает мать Филипа – *миссис Кэри*, и мальчика отправляют на воспитание к *дяде Уильяму* и *тете Луизе* в Англию, в образах которых зашифрованы дядя У. С. Моэма, священник по имени Генри Моэм, и его супруга.

Перечислим значимых для развития сюжета *персонажей* романа, которые являются вымышленными, но, возможно, имеют прототипов в реальной жизни:

- *Хейуорд* – коллега Филипа по университету, чьи размышления о религии оказали большое влияние на Филипа, и он понял, что больше не верит в Бога.
- *Мисс Уикилсон* – любовница Филипа, дочь бывшего помощника мистера Кэри.
- *Фанни Прайс* – молодая художница английского происхождения, влюбившаяся в Филипа и покончившая с собой. Она описана автором как безобразная внешне, бездарная. Интересно, что английский классик называет эту неряшливую и неприятную героиню именем героини воспитательного романа английской писательницы Дж. Остин «Мэнсфилд-парк» (произведение увидело свет веком ранее, в 1814 г.), то есть имя является прецедентным в литературе, хотя героини не имеют никаких сходств. Возможно, это элемент игры, и Моэм специально путает читателя, называя свою безобразную героиню именем, известным в мировой и английской литературе, хотя Фанни Прайс Дж Остин является полной ее противоположностью.

- *Милдред* – вульгарная и грубая официантка, в которую влюбляется Филип. Филип не находит себе места и терзается от любви, которую испытывает к Милдред.
- *Кроншоу* – приятель Филипа, подсказавший ему, что разгадка бытия скрывается в загадочном рисунке персидского ковра.
- *Нора Несбит* – женщина, с которой Филип встречается после отношений с Милдред, но оставляет ее ради того, чтобы снова быть с Милдред. Нора по-настоящему любила Филипа, и он вспоминал о ней, когда Милдред вновь оставила его.
- *Торн Ательни* – пациент Филипа, к которому тот очень привязывается. Впоследствии Филип женится на его дочери *Салли* и осознает, что вступление в брак – это не поражение и бремя, а настоящее счастье.
- *Доктор Саут* – доктор, ассистентом которого является Филип. Он также предлагает Филипу не просто работать на него, но стать партнерами.

В тексте присутствуют упоминания *реальных личностей* (например, писателей или художников): *Byron* [Maugham 2007: 32], *Chateaubriand* [Maugham 2007: 32], *Shakespeare* [Maugham 2007: 54], *Gothe* [Maugham 2007: 103], *Manet, Degas, Monet, and Sisley* [Maugham 2007: 209], *Zola* [Maugham 2007: 253] и т.д. В своей статье о художниках и живописи в творчестве Моэма Стэнли Арчер указывает на то, что в тексте романа прямо или неявно упоминаются 33 художника, 11 из которых были живы на момент событий, разворачивающихся в книге, например, Дега, Карлус-Дюран, Моне, Рафаэли, Ренуар и т.д. [Archer 1971]. Сам Моэм не был художником, но увлекался живописью и даже владел оригиналами работ художников, упомянутых в романе (Моне, Писаро, Ренуар, Сислей).

Примечательно, что упомянутые реальные личности не являются героями книги, а лишь упоминаются в сюжете, например, в качестве авторов картин или произведений. Такие отсылки считаем интертекстуальными.

**Пространственный (локальный) дейксис** представлен весьма обширно: в романе описано порядка 30 лет, и за это время автобиографический герой несколько раз менял место жительства и ездил за рубеж для учебы. После смерти

родителей мальчика отправляют на воспитание к тете и дяде в Блэкстебл (Blackstable) в Англии. Вопреки желанию опекунов Филип отправляется учиться не в Оксфорд, а в Германию (Heidelberg). Однако позже дядя отправляет Филипа обучаться профессии бухгалтера в Лондон (London). Сам Филип не может найти себе места в Лондоне и переезжает в Париж (Paris) для обучения живописи в художественной студии Амитрино. Затем Филип возвращается в Англию в связи со смертью тети и едет в Лондон обучаться медицине и работать в больнице св. Луки. Филип везет свою возлюбленную Милдред к морю, в английский город Брайтон (Brighton), потому что, по состоянию здоровья, ей показан морской климат. После этого главный герой возвращается жить в Лондон, где расстается с Милдред, заканчивает медицинский институт, работает ассистентом и женится на Салли Ательни.

Интересна некая «закольцованность» пространственного модуса в тексте книги: Филип рождается в Англии, откуда все время стремится уехать, но возвращается туда в конце произведения. На наш взгляд, это связано с самой тематикой книги: Филип, вечно пребывающий в поиске ответа на вопрос «в чем смысл жизни?», вечно меняет место жительства, возлюбленных, дело, которому обучается и т.д. Феномен поиска в том, что в погоне за разгадкой, Филип все время бежал от нее. К концу книги автобиографический герой осознает, что самый прекрасный «узор» жизни – самый простой, когда человек рождается, учится, работает, создает семью и т.д. Подобный тип хронотопа, согласно теории М. М. Бахтина, называется «платоновским»: герой в течение жизненного пути ищет истинного познания и приходит к нему через разочарование и поиски самого себя [Бахтин 1975].

**Темпоральный дейксис** автобиографического текста представлен линейно: события идут в хронологическом порядке. Роман-воспитание “Of Human Bondage” – единый текст, где каждая последующая глава связана с предыдущей и является ее продолжением, следовательно, не может рассматриваться как отдельное произведение.

Дальнейший анализ предполагает описание концептов и художественно-выразительных средств, выступающих в качестве когнитивных доминант в романе “Of Human Bondage” У. С. Моэма.

### 2.2.1. Концепт RELIGION как когнитивная доминанта в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage”

Поиск Бога неразрывно связан с жизненным предназначением и судьбой человека. Религия – это система верований, практик и моральных норм, которые связывают людей с высшими силами, божествами или духовными сущностями. Она часто включает в себя ритуалы, обряды, священные тексты и учения, которые помогают людям понять смысл жизни, моральные ценности и место человека в мире. Религия может также выполнять социальную функцию, объединяя людей в сообщества и предоставляя им поддержку в трудные времена.

Филип Кэри, главный герой автобиографического текста “Of Human Bondage” несмотря на свое религиозное воспитание разочаровывается в религии, не выдерживая религиозного лицемерия, и теряет веру в божественные силы. По признанию У. С. Моэма, в автобиографическом тексте изображены его собственные переживания, ведь в юности он сам утратил веру. Моэм был членом «Общества рационалистов», подвергавшего критике англиканскую церковь, и, «по словам» Дж. Олдриджа, рассказал в своей книге «жесткую правду» о христианстве [Галинская 2016: 55].

С опорой на этимологический словарь английского языка восстановим этимологию слова *religion*.

**Religion** – 12 в. «монашеский обет»; также от англо-французского *religiun* (11в.) «поведение, указывающее на веру в высшие божественные силы и желание поклоняться им и угождать»; старо-фр. *religion* «религиозное сообщество, преданность, благочестие»; лат. *religio* «почтение, уважение к божественному, страх перед богами, богослужение» и т.д. [OED].

Синонимы “religion” в английском языке: *church, communion, higher power, orthodoxy, religiosity, ritual, spirituality, standards, spiritual-mindedness, theology* [RTE].

Проведенный анализ позволил выделить пять категорий концепта RELIGION в произведении “Of Human Bondage” (Таблица 1).

Таблица 1

### Тематические группы концепта RELIGION

RELIGION	
BONDAGE	рабство
CONFESSION	конфессия
FAITH	истинность, подлинность веры
RITUAL	церемония, обрядность
SUBJECT	объект знания

Разочарование в христианской религии постигает Филипа в момент, когда Бог не отзывается на его молитвы и не исцеляет его от хромоты. Утративший веру, мальчик продолжает выполнять обряды англиканской церкви, но ощущает на себе религиозное бремя: “*Christianity as a degrading bondage*” [Maugham 2007: 480]. RELIGION / BONDAGE сюжетообразующая категория, изображающая христианство как рабство.

Истинность веры выражается в реализации категории RELIGION / FAITH. Так, Маленький Филип, имеющий физический недуг, верит в возможность исцеления посредством искренней молитвы, которую повторяет утром, стоя на коленях, днем и вечером перед отходом ко сну: “*And he believed*” [Maugham 2007: 51].

Категория RELIGION / FAITH в автобиографическом тексте реализуется за счет лексем *faith* (25 онимов), *believe* (44 онима), *belief* (4 онима), *truth* (5 онимов). Приведем примеры из текста.

Филипа впечатляют строки из библии о том, что вера в Творца способна свернуть горы, и он спрашивает дядю-священника, правда ли это: “*D’you mean to say that if you really believed you could move mountains you could?*” [Maugham 2007:

51]. Тот подтверждает, что все, написано в библии, истинно: *“It's a matter of faith”* [Maugham 2007: 54].

В разговорах Филипа и его друзей нередко поднимается вопрос об истинности веры или той или иной религии. Рассуждая о религиозных учениях, молодые люди подвергают сомнению подлинность католической веры *“the truth of Roman Catholicism”* [Maugham 2007: 116].

Хейуорд намекает приятелям, что ему пришлось пройти через тьму и душевные страдания в поиске собственной веры. Отвечая на вопрос Филипа о том, во что он все-таки верит, Хейуорд говорит, что верит не в бога, а во Всея, хорошее и прекрасное: *“I believe in the Whole, the Good, and the Beautiful.”* [Maugham 2007: 117].

По мысли пациента Филипа Ательни, от религии невозможно избавиться: *“you will believe anything <...> beliefs were instilled into you”* [Maugham 2007: 480]. Однако подобное убеждение разочаровывает Кэри, считающего религию бременем и устаревшим убеждением.

Религиозная тема в произведении определяет еще одну категорию анализа. Конфессии, их последователи и божества нашли выражение в категории RELIGION / CONFESSIOIN.

Существует множество религий, например, католицизм, англиканство, ислам, буддизм, христианство: *“... Roman Catholicism <...> the Church of England, <...> the Mahommedan and the Buddhist”* [Maugham 2007: 121]; *“...Philip ceased to believe in Christianity”* [Maugham 2007: 281].

Упоминания божеств, пророков и храмов расширяют анализируемую категорию: *Mahomet* (пророк в Исламе), *the Madonna* (Богоматерь в христианстве), *Aphrodite and Apollo and the Great God Pan* (греческие боги), *Church of England* (англиканская церковь) [Maugham 2007: 117], *St Anselm* (английский теолог 11 в.), *St Augustine* (римский теолог 4 в.) [Maugham 2007: 122] и т.д.

Наиболее частотными для реализации категории RELIGION / CONFESSIOIN являются лексемы *“God”* (89 онимов), поскольку каждая религия имеет своего

бога или божеств, а также “*Church of England*” (8 онимов) и “*Christianity*” (6 онимов), поскольку Филип воспитан в традициях англиканского христианства.

Разные конфессии имеют различные религиозные ритуалы. Названия служб, обрядов, молитв, храмов и их служителей репрезентуют вербальное выражение категории RELIGION / RITUAL в исследуемом тексте.

Грандиозность католической службы и простота протестантской отмечены Хейуордом в разговоре с Филипом и друзьями: “*he compared <...> its <...> ceremonies with the simple services...*” [Maugham 2007: 116]. В каждой религии есть нечто, что отзывается в душе Хейуорда, например, римский католический священник, безбрачие, исповедь, чистилище, итальянский храм, месса: “*the priest of Rome, and his celibacy, and the confessional, and purgatory: and <...> an Italian cathedral, <...> the Mass*” [Maugham 2007: 117].

Филипу кажется, что для его умирающего дяди-викария, к которому каждое воскресенье приходит священник для проведения исповеди и причастия, религия является формальной обязанностью: “*... the curate came and administered to him Holy Communion, and he <...> read his Bible*” [Maugham 2007: 609]. Филип задавался вопросом, но не мог спросить своего опекуна прямо, до сих пор ли тот верит в царствие небесное, если так отчаянно борется за мирскую жизнь.

Наиболее частотные ассоциаты для реализации категории RELIGION / RITUAL в исследуемом тексте: *church* (70 онимов), *vicar* (119 онимов), *vicarage* (44 онима) и *curate* (26 онимов). Частое использование данных лексем обусловлено, тем что дядя Филипа, вырастивший его, был викарием (*vicar / curate*), и мальчик провел в его доме большой отрезок своей жизни. Церковь, в свою очередь, – место совершения всех религиозных ритуалов.

Приятели Филипа Кэри по университету в Германии были студентами теологического направления. Для них религия была не просто предметом обсуждений, а сферой научных интересов. Восприятие концепта RELIGION в качестве научного знания выражается в категории RELIGION / SUBJECT.

Теолог американского происхождения Уикс начинает разговор на религиозную тематику и получает поддержку Хейуорда: “*the theological student*

took a professional *interest* in it, and Hayward welcomed a *subject*” [Maugham 2007: 116].

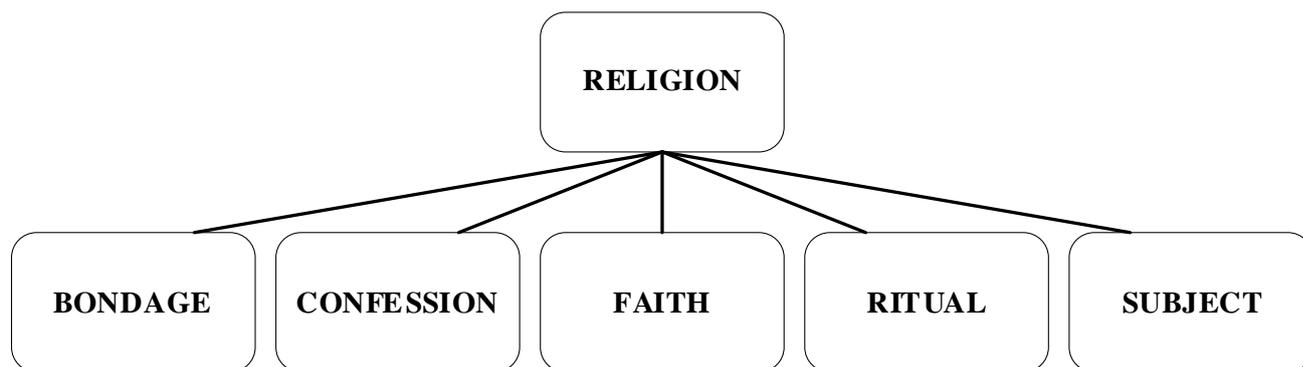
Обсуждение религиозных вопросов захватывало друзей-теологов, так как они имели научный интерес к теме: “*He was <...> interested in religion, and found it an absorbing topic ...*” [Maugham 2007: 121].

Наиболее частотные ассоциаты для реализации категории RELIGION / SUBJECT в исследуемом тексте: *interest* (4 онима), *subject* (4 онима) и *student* (3 онима).

Концепт RELIGION в исследуемом тексте может быть представлен в виде фреймо-слотовой структуры, где набор фрейма индивидуален для каждой языковой личности и зависит от ее опыта (Рисунок 2).

Рисунок 2

### Фреймо-слотовая структура концепта RELIGION



RELIGION / CONFESSION, RELIGION / RITUAL и RELIGION / SUBJECT – наиболее обширные категории в исследуемом автобиографическом тексте. Категории RELIGION / CONFESSION и RELIGION / SUBJECT, на наш взгляд, являются столь обширными, поскольку сам Кэри и его приятели-теологи обладают большим количеством знаний о религиях, а теология – является полем их научных интересов.

Категория RELIGION / RITUAL, выраженная лексемами церковной обрядности, включая названия церемоний и духовников, обширно представлена, поскольку ритуалы англиканской церкви были ежедневными для Филиппа, выросшего в семье священника.

## 2.2.2. Концепт ART как когнитивная доминанта в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage”

Концепт ART свойственен любому национальному языковому сознанию, поскольку каждая нация создает свое уникальное искусство и культуру, делая их национальным достоянием. Искусство - это форма самовыражения, эстетического творчества, которая использует различные средства и техники для передачи идей, эмоций, чувств и впечатлений.

Обратимся к возможным дефинициям лексемы “art” в английском языке:

1. Создание или изучение картин, рисунков и других объектов творчества;
2. Навык в определенной деятельности [CD].

Этимологически лексема “art” восходит к старофранцузскому *art* (13 в.) – «навык как результат обучения и практики»; латинскому *artem* (10 в.) – «предмет искусства, практический навык, дело». В среднеанглийском *art* приобретает значение «навык в науке или учении», этот смысл сохранился, например, в *Bachelor of Arts* [OED].

Возможные ассоциаты в английском языке: *adroitness, aptitude, artistry, craftsmanship, dexterity, expertise, facility, imagination, ingenuity, inventiveness, knack, know-how, knowledge, mastery, method, profession, trade, virtuosity, craft* [RTE].

Мы выделили следующие тематические группы концепта ART в исследуемом произведении (Таблица 2).

Таблица 2

### Тематические группы концепта ART

FORM	виды искусства и мастера
MEANING	назначение
SUBJECT	область знания

Лексема *art* и ее словоформы – наиболее частотная экспликация концепта ART (всего 70 употреблений), далее по популярности идут однокоренные *artist* (23 употребления) и *art-student* (14 употреблений). Частотность употребления данных лексем связана с тематикой изображаемого в сюжете: Филип Кэри

убеждает своего опекуна-священника, и тот позволяет ему бросить учебу в Лондоне и уехать в Париж обучаться живописи.

Впервые его талант в живописи отмечает героиня мисс Уилкинсон, рассказывая про какого-то художника, она внезапно останавливается и говорит, что Филипу следует обучаться живописи, потому что у него это неплохо получается: *"Why don't you go in for **art**? You **paint** so prettily."* [Maugham 2007: 144]. В данном микроконтексте концепт ART соотносится с ассоциатом *paint*, поскольку речь идет об изобразительном искусстве, а живопись является одной из его форм. Подобные номинанты мы включаем в категорию ART / SUBJECT, в которой рассмотрены словоупотребления, отсылающие к искусству как к сфере деятельности, области знаний.

К этой же категории относим лексемы *artist*, *art-student*, *master*, поскольку художники и студенты художественных направлений – это представители сферы искусства:

*"... I believe you have the making of a great **artist**."* [Maugham 2007: 144];

*"...she told him how an **art-student** who had a room on the floor above her..."* [Maugham 2007: 144];

*"On Tuesdays and Fridays **masters** spent the morning at Amitrano's..."* [Maugham 2007: 209].

Филип получает письмо от своего приятеля Хейуорда, в котором тот приглашает его в Париж учиться в одной из школ живописи: *"There are only two things in the world that make life worth living, love and **art**."* [Maugham 2007: 180].

Филип отправляется на учебу в одну из лучших школ живописи Амитрино. На наш взгляд, лексемы *school* и *studio* включаются в категорию ART / SUBJECT, поскольку они характеризуют искусство как сферу деятельности:

*"It's the best **school** in Paris..."* [Maugham 2007: 194].

*"...spending two or three hours once a week at one of the numerous **studios** where art is taught..."* [Maugham 2007: 209].

Наиболее частотные ассоциаты для категории ART / SUBJECT – *school* (61 оним), *studio* (59 онимов).

В романе “Of Human Bondage” искусство ассоциируется не только с художниками-живописцами, но и с представителями мастеров других сфер:

- *"he had reached Paris at a time when their artistic possibilities were just discovered <...> and half the studios in the Quarter contained sketches made in one or other of the local theatres. Men of letters, <...> and red-nosed comedians were lauded to the skies for their sense of character; fat female singers <...>"* [Maugham 2007: 204].
- *"Actors from the Comedie Francaise had come to the house frequently..."* [Maugham 2007: 141].

Искусство в романе У. С. Моэма не ограничивается лишь мастерством живописи. В категорию ART / FORM включаем следующие ассоциаты: *actors, comedians, singers, theatres, men of letters*. Наиболее частотные – *theatre* (26 онимов), *writer* (20 онимов). В этой категории объединены разные формы искусства и представили разных видов искусств.

Анализируя содержание концепта ART в исследуемом контексте, необходимо выделить еще одну категорию ART / MEANING. Художники не просто создают свои произведения, а делают это с определенной целью, придавая значение своим работам.

Филип Кэри и его коллеги по студии убеждены, что предназначение искусства в том, чтобы показать людям мир глазами художника. В одной из бесед они рассуждают о том, что если бы на картине художника трава была окрашена в красный, а корова в синий, то остальные люди видели бы их именно в этом цвете: *"The world sees nature through the eyes of the artist."* [Maugham 2007: 201].

Один из коллег Филипа настаивает на том, что великое искусство должно обязательно включать моральный аспект: *"Great art can't exist without a moral element."* [Maugham 2007: 202].

Мнения живописцев расходятся в момент спора: одни настаивают на том, что искусство – это самая важная вещь в мире, а другие считают это вздором и говорят, что искусство – это роскошь, и люди обращаются к нему, лишь когда удовлетворены их базовые потребности:

- "He talked very well, but he talked **nonsense**. He talked about art as though it were the **most important thing** in the world. "

- "If it isn't, what are we here for?" asked Philip.

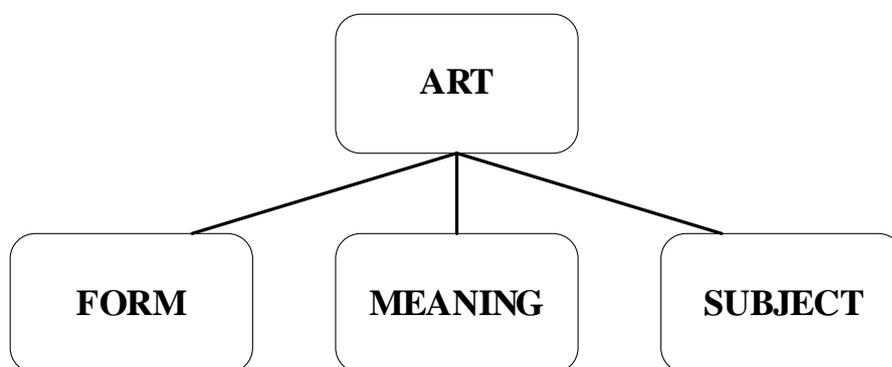
- "What you're here for I don't know <...> But art is a **luxury**."

Ассоциаты категории ART / MEANING: *eyes of the artist, luxury, moral element, most important thing, nonsense*.

Многообразие концепта ART представим в виде фреймо-слотовой структуры (Рисунок 3).

Рисунок 3

### Фреймо-слотовая структура концепта ART



Таким образом, концепт ART в английской национальной языковой картине соотносится с объектами творчества и местом их создания, а также с мастерством и умением в какой-либо сфере. ART в тексте "Of Human Bondage" – общехудожественный концепт: номинанты художественного концепта соответствуют номинантам концепта в английском языке, но содержание художественного и национального концептов совпадает лишь частично. Анализируя репрезентации концепта ART в английских словарях и в тексте романа, мы делаем вывод о том, что значения «творчество в живописи и искусстве», «мастерство» являются общими. Однако в автобиографическом романе концепт представлен дефинициями, не отраженными в словарях (например, *school, studio, moral element, luxury*), что обусловлено сюжетом романа. Судьба главного персонажа романа "Of Human Bondage" была связана с изобразительным искусством, которому он посвятил годы своей жизни, обучаясь живописи у лучших мастеров. Искусство было смыслом его жизни,

профессиональным интересом, он видел в искусстве высокую цель. Нами были выделены следующие категории репрезентации общехудожественного концепта ART в исследуемом тексте ART / SUBJECT (=сфера деятельности, область знания), ART / FORM (-виды искусства и их представители) и ART / MEANING (=смысл, назначение искусства). ART / SUBJECT – наиболее обширная категория, поскольку именно в ней искусство реализуется как сфера деятельности, и именно в этой деятельности Филип Кэри пытался найти свое предназначение.

### **2.2.3. Концепт THE MEANING OF LIFE как когнитивная доминанта в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage”**

Смысл жизни занимает особое место в иерархии человеческих ценностей. Это философская концепция, которая касается цели и значения существования человека. Разные индивиды, культуры и общества могут по-разному интерпретировать вопрос о смысле бытия.

Одна из главенствующих тем анализируемого автобиографического текста – поиск смысла жизни главным героем Филипом Кэри. Поиск ответа на вопрос о смысле бытия в сознании автобиографического героя происходит через-образ символ персидского ковра. Герой романа поэт Кроншоу, материалист и циник, спрашивает Филипа, бывал ли тот в музее в Ключни, где представлены персидские ковры самых изысканных расцветок и узоров: *“You were asking just now **what was the meaning of life.** Go and look at those **Persian carpets...**”* [Maugham 2007: 232]. По мнению Кроншоу, это не просто ковры, поскольку они скрывают ответ на вопрос «В чем смысл жизни?», волнующий Филипа.

THE MEANING OF LIFE – доминантный концепт исследуемого произведения. Вопросы бытия волнуют не каждого: «потребность в смысле жизни относится к числу потребностей высшего, «культурного» уровня» [Воркачев 2015: 81]. Сложность этого концепта заключается в том, что он вбирает в себя описанные ранее концепты RELIGION и ART, потому что Филип Кэри, пытается отыскать свое жизненное предназначение в религии и христианской добродетели, но не считает этические задачи важными для искусства.

В английском языке THE MEANING OF LIFE реализуется лексемами “mean” и “life”.

По данным этимологического словаря, «**mean** образовано от *mēnen* (среднеанглийский) «иметь в виду»; *mænan* (древнеангл.) «планировать», «намереваться», \**meino* (протоиндоевроп.) – «считать, иметь мнение»» [OED].

Синонимы “meaning” в английском языке: «*acceptation, content, definition, explanation, hint, interpretation, point, significance, subject, substance, understanding, value*» [RTE]. В английском национальном языке лексема meaning имеет значения 1) значения слов и поступков; 2) цель, важность [CD].

Этимология **life**: ««период между рождением и смертью»; «телесное существование»; «состояние, противоположное смерти»; «духовное существование»; \**leiban* (протогерм.) – «продолжение»» [OED].

Синонимы “life” в английском языке: «*being, energy, essence, heart, soul, vitality*» [RTE]. Возможные дефиниции: 1) период от рождения до смерти; 2) часть жизни (например, личная жизнь); 3) энергия, состояние полноты; 4) все живое и т.д. [CD].

Рассмотрим семантическое поле концепта на материале романа. У. С. Моэма «Of Human Bondage». На наш взгляд, в исследуемом романе наиболее ярким и емким способом репрезентации концепта THE MEANING OF LIFE является полимодальная когнитивная метафора THE PERSIAN CARPET / RUG IS THE MEANING OF LIFE, которая 10 раз упоминается в тексте. Именно этот образ отражает определенные этапы нравственного становления главного героя и поиск им смысла жизни.

*Persian carpet / rug* – это образ-символ. Как считает И. В. Арнольд, под образом следует понимать память прошлых ощущений. Образ конкретизирует информацию путем привлечения воспоминаний (не только зрительных, но и тактильных, температурных, слуховых и т.д.), полученных ранее опытным путем [Арнольд 2004: 114].

Нам близко мнение исследователя М. А. Гаврилюк о том, что каждый человек сам творит свою судьбу, создает узор жизни, уникальный и сложный,

подобный орнаменту персидского ковра, в соответствии с собственными жизненными устремлениями и возможностями [Гаврилюк 2012: 227-228].

Впервые в тексте произведения «Of Human Bondage» образ персидского ковра встречается в связи с упоминанием музея в Ключони: “*There you will see Persian carpets of the most exquisite hue and of a pattern the beautiful intricacy <...> Go and look at those Persian carpets, and one of these days the answer will come to you.*” [Maugham 2007: 213]. По мнению Кроншоу, Филипу необходимо взглянуть на персидский ковер, чтобы получить ответ на волнующий его вопрос. Концепт THE MEANING OF LIFE находит выражение в языке посредством лексем *answer* (ответ), *hue* (расцветка, тон), *intricacy* (сложность), *pattern* (узор). Абстрактная категория «смысл жизни» выражается в вещественном образе – расцветке и рисунке ковра.

Несмотря на подсказку Кроншоу Филип Кэри не понимает, что является ответом на вопрос о смысле жизни. Переехав в Лондон в попытке начать новую жизнь, Филип получает посылку от Кроншоу – старый персидский коврик, который тот купил во Франции. Филип и их с Кроншоу приятель Лоусон не могут понять, как ответ на главный вопрос жизни может скрываться в грязном куске ткани: “*...it's only a ragged little bit of carpet. <...> what the devil he'd sent the filthy thing for. <...> It appears to be a Persian rug. <...> you'd asked him the meaning of life and that was the answer.*” [Maugham 2007: 346].

Интересен контраст *filthy thing* - *Persian rug*: персидские ковры, как правило, высоко ценятся, как и ответ на вопрос о предназначении человека, но приятели, не сумевшие разгадать тайну, видят перед собой лишь грязный коврик. Ассоциаты для репрезентации концепта в настоящем микроконтексте: *answer* (ответ), *carpet* (ковер), *filthy thing* (грязная вещь), *Persian rug* (персидский коврик), *meaning of life* (смысл жизни).

Частотность упоминания персидского коврика усиливается к концу романа. После перенесенного воспаления легких Кроншоу переезжает в Лондон, чтобы издавать свои стихи, однако его состояние ухудшается, и он умирает. Перед смертью Кроншоу Филип забирает его к себе и вновь говорит с ним о персидском

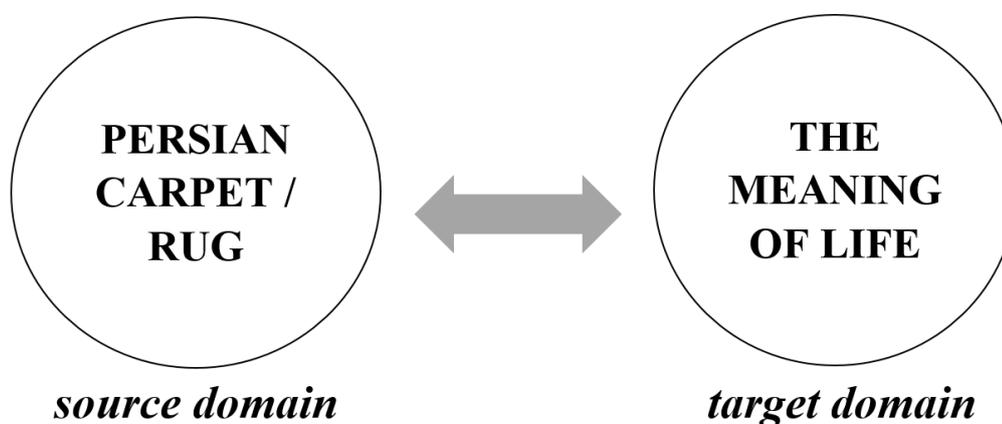
ковре: “‘D’you remember that *Persian carpet* you gave me? ’ <...> ‘it would give you *an answer* <...> what was *the meaning of life*. <...> *The answer* is meaningless unless you *discover* it for yourself.’” [Maugham 2007: 449-450]. THE MEANING OF LIFE в настоящем микроконтексте выражается лексемами *answer* (вопрос), *discover* (открывать), *meaning of life* (смысл жизни), *Persian carpet* (персидский ковер).

Образ персидского ковра *persian carpet/rug* выступает как абстрактная категория, воплощающая в себе ответ на вопрос о смысле жизни. В финале романа Филип понимает, что обманывал себя в течение долгого времени. Ему хотелось, чтобы узор его жизни был сложным и изысканным, но идеальным для него, как оказалось, был самый простой рисунок: “his desire to make a *design*, intricate and beautiful, <...> had he not seen also that the simplest *pattern* <...> was likewise the most perfect? <...> it was a *defeat* better than many *victories*.” [Maugham 2007: 683]. Ассоциаты для реализации концепта THE MEANING OF LIFE в настоящем микроконтексте: *defeat* (поражение), *design* (дизайн), *pattern* (схема), *victory* (победа)

Персидский ковер – это образ-символ, в котором воплощается постижение тайны смысла жизни. *Persian carpet / rug* – это ответ на вопрос, волнующий Филипа всю его жизнь. Наиболее частотные ассоциаты для выражения концепта THE MEANING OF LIFE в тексте произведения У. С. Моэма – *Persian carpet/rug* (10), *answer* (10), *meaning of life* (5).

Процесс концептуализации когнитивной метафоры THE PERSIAN CARPET / RUG IS THE MEANING OF LIFE представлен в виде концептуальной интеграционной модели Дж. Лакоффа и М. Джонсона (Рисунок 4).

**Иллюстрация процесса концептуальной интеграции PERSIAN  
CARPET / RUG IS THE MEANING OF LIFE**



Таким образом, проведенный анализ словарей показывает, что в национальном языковом сознании концепт THE MEANING OF LIFE связан с поиском жизненного предназначения. В идиолекте У. С. Моэма выражением концепта становится концептуальная метафора THE PERSIAN CARPET / RUG IS THE MEANING OF LIFE. Рисунок каждого персидского коврика уникален, некоторые из них отличаются особой сложностью и изысканностью, а другие – простотой расцветки и узора. Идеальный узор своей судьбы каждый человек выбирает сам.

#### **2.2.4. Способы выражения полимодальности в романе У. С. Моэма “Of Human Bondage”**

Полимодальное восприятие мира свойственно любому индивиду. Совмещение нескольких модусов познания и коммуникации – это и есть наша реальность.

Филип открывает шкаф с вещами покойной матери, берет их в руки и зарывается в них, чтобы почувствовать ее запах: “...*took as many of them as he could in his arms and buried his face in them. They smelt of the scent his mother used*” [Maugham 2007: 9] (тактильный + обонятельный модусы).

При виде куска хлеба с плохим маслом у Филипа сводит желудок, и он начинает соскребать масло с хлеба, следуя примеру других мальчиков из школы-пансиона: “...*the thick slabs of poor butter on the bread turned his stomach, but he*

*saw other boys scrapping it off and followed their example*” [Maugham 2007: 39] (визуальный+соматический+кинестетический модусы).

**Интертекст** – один из способов выражения полимодальности. Книга не изобилует прямыми цитатами из других текстов, однако уже в названии мы встречаем аллюзию на философский текст Спинозы.

Интертекстом будут также считаться названия реальных произведений искусства, мест или упоминания реальных людей. Приведем примеры ниже.

#### **Названия литературных произведений:**

*The Thousand Nights and a Night* [Maugham 2007: 33], *The Lancashire Witches* [Maugham 2007: 33], *The Admirable Crichton*, [Maugham 2007: 33], *The Boy's Own Paper* [Maugham 2007: 34], *Eric, or Little by Little* [Maugham 2007: 34], *Faust* [Maugham 2007: 103] и т.д.

#### **Печатные издания:**

*The Guardian* [Maugham 2007: 55], *The Times* [Maugham 2007: 55] и т.д.

**Художники:** *El Greco* [Maugham 2007: 250], *Ruskin* [Maugham 2007: 250] и т.д.

Полимодальность может обнаруживать себя в стилистических приемах и художественно-выразительных средствах. Их анализ способствует глубинному пониманию произведения, а также позволяет сделать выводы об идиостиле писателя. По признанию самого У. С. Моэма, он намеренно отошел от использования большого количества тропов в своем повествовании, чтобы оставить текст «чистым», без примесей, и чтобы внимание читателя было сосредоточено на сюжете. Однако в тексте произведения обнаруживаем некоторые примеры использования художественно-выразительных средств.

**Метафора** (слово или выражение, используемое в переносном значении). При описании мастерской отмечается, что стулья были расставлены «с особой жестокостью». В метафоре совмещаются визуальный и кинестетический (=касание, движение) модусы, поскольку при взгляде на уродливую мебель представляется, как жестко и грубо действовал человек, расставлявший ее: “...*the*

*chairs of the suite were placed round the walls with a **forbidding rigidity***” [Maugham 2007: 35].

Презируя человечество, Филип будто укутывается в собственное одиночество и с отвращением наблюдает за выходками грубых людей: “*he adopted the attitude of one who **wraps himself in solitariness** and watches with disgust the antics of the vulgar.*” [Maugham 2007: 204].

**Эпитеты** встречаем, например, при описании внешности классного руководителя Филипа, отличавшегося жесткостью и грубостью: “...*he had **sandy** hair, ...now growing gray, and a **small bristly** mustache. His large face, <...> was naturally **red**, but during his frequent attacks of anger it grew **dark and purple.***” [Maugham 2007: 63]. Интересна цветопись, ипользуемая при описании мистера Гордона: его волосы имеют натуральный *песочный*, но седеющий, оттенок, а лицо, имеющее естественный *красный* оттенок, темнеет и становится *фиолетовым*, когда учитель вспыхивает яростью (совмещение визуального и соматического модусов: визуально меняется цвет кожи при изменении внутреннего состояния персонажа).

Разновидность метонимии **синекдоха** (название части вместо целого) также находит выражение в тексте романа. Первая встреча Филипа и Хейуорда описана так: “...*Hayward was coming to stay in the house...at supper he saw a **new face.***” [Maugham 2007: 107] (Филип увидел новое лицо).

Университетские друзья Филипа говорят о шумной толпе, заполонившей Париж, как о море лиц, реве труб, улюлюканье свистков и гуле голосов: “...*the sea of faces, <...>, and the **blare of trumpets, the hooting of whistles, the hum of voices.***” [Maugham 2007: 204]. В настоящем микроконтексте совмещаются визуальный и аудиальный модусы.

**Сравнение** также представлено в анализируемом тексте. Так, к примеру, описывается Кроншоу: “*His head did not seem quite big enough for his body. It looked like a pea uneasily **poised on an egg***” [Maugham 2007: 205]. Несоответствие размера тела и головы персонажа сравнивается с горошиной, едва балансирующей на яйце.

### 2.3. Когнитивные доминанты и способы выражения полимодальности в произведении Э. М. Хемингуэя “Moveable Feast”

#### Автор

В сборнике рассказов “Moveable Feast” описана жизнь Э. Хемингуэя в период с 1921 по 1926 годы. В конце 1921 г. Хемингуэй и Хэдли (первая супруга писателя) сыграли свадьбу в Америке и переехали в Париж, на тот момент писателю было 22 года. Тремя годами ранее он был ранен на Первой мировой войне в Италии, а после этого работал корреспондентом канадской газеты «Торонто стар уикли».

Сборник рассказов Хемингуэй начал писать в период с 1957 по 1960 гг., после того, как будучи проездом в Париже, забрал свои вещи из отеля «Риц» и обнаружил там тетради с заметками о своей жизни в этом городе, начатые еще в молодости (до этого автор считал заметки о жизни в Париже безвозвратно утерянными). На момент написания сборника ему было 58 лет. «Беллетризованные воспоминания» (так книга охарактеризована в Краткой литературной энциклопедии [КЭЛ 1975: 261]) были опубликованы посмертно в 1964 году (после самоубийства автора в 1961 г.).

Таким образом, автобиографический персонаж книги – молодой, еще не известный миру Хемингуэй, пытающийся уйти из журналистики в писательство. Он начинающий и бедный автор, еще не имеющий публикаций и только собирающий материал для своего первого романа “The Sun Also Rises”. В то время, как реальный автор – Хемингуэй на закате собственной жизни, страдающий от ряда заболеваний, в том числе от паранойи и депрессии, уже известный писатель и лауреат Нобелевской премии по литературе.

#### Название

В основу названия произведения заложены одновременно *аллюзия* и *метафора*.

Moveable feast – это *аллюзия*. В основе заглавия – церковный термин, которым обозначается переходящий праздник с нефиксированной датой, подвижность которого определяется Пасхальным циклом. Сын Хемингуэя –

Патрик Хемингуэй высказал предположение о том, что название могло быть взято из исторической хроники «Генрих V» У. Шекспира. Король произносит монолог после победы английских войск в битве при Азенкуре в период Столетней войны в день Святого Криспина и Криспиниана, который является переходящим праздником, и желает, чтобы этот день стал частью бытия для всех солдат, наполнив их чувством праздника.

*Метафора.* Применительно к Парижу название можно трактовать, как воспоминания о городе, которые навсегда можно присвоить себе и носить с собой как праздник. Примечательно, что первое рабочее название книги – “The Paris Sketches” (Парижские зарисовки) [Hemingway 2011: 1].

Исследователь Давыдова В. В., вслед за Е. Чижовой (автором рецензии на книгу “Moveable Feast”), пишет, что «праздником, который всегда с тобой, для автора являлся не только прекрасный Париж, но и тот подход к жизни, которым он жил в то время, – простота, честность, трудолюбие и наслаждение малым в служении большому, ценность момента, природы и общения с простыми людьми» [Давыдова 2009].

Основу **персонального дейксиса** в книге воспоминаний представляют реальные люди: в произведении нет вымышленных персонажей, потому что Хемингуэй описывает своих современников из мира литературы и искусства, а также своих друзей. Кроме этого, автор упоминает прочие имена реальных людей из других эпох, к примеру, *Данте* или *Жанны д'Арк*.

Персональный дейксис выражен следующими категориями:

1. Великие люди:

*Napoleon* [Hemingway 2011: 62], *Joan of Arc* [Hemingway 2011: 24], *Caulaincourt* [Hemingway 2011: 62], *Myron T. Herrick* (республиканский политик из Огайо, был амбассадором США во Франции в 20е) [Hemingway 2011: 78].

2. Критики, издатели, редакторы:

*Maxwell Perkins* [Hemingway 2011: 130], *Gilbert Vivian Seldes* [Hemingway 2011: 130].

3. Певцы:

*Al Jonson* [Hemingway 2011: 160].

#### 4. Писатели, поэты:

*Paul Verlaine* [Hemingway 2011: 16], *Guy de Maupassant* [Hemingway 2011: 37], *Ezra Pound* [Hemingway 2011: 87], *T.S. Eliot* [Hemingway 2011: 177], *Evan Shipman* [Hemingway 2011: 103], *Ralph Cheever Dunning* [Hemingway 2011: 109], *Dante* [Hemingway 2011: 109], *Aldous Huxley* [Hemingway 2011: 58], *Ronald Firbank* [Hemingway 2011: 59], *Scott Fitzgerald* [Hemingway 2011: 59], *Sherwood Anderson* [Hemingway 2011: 59], *Apollinaire* [Hemingway 2011: 62], *Ford Madox Ford* [Hemingway 2011: 75], *James Joyce* [Hemingway 2011: 32], *Katherine Mansfield* [Hemingway 2011: 101], *Anton Chekov* [Hemingway 2011: 101], *Hilaire Belloc* [Hemingway 2011: 77], *Ernest Walsh* [Hemingway 2011: 95], *Edgar A. Guest* [Hemingway 2011: 95], *Kipling* [Hemingway 2011: 95], *Wedderkop* [Hemingway 2011: 67], *Paul Fort* [Hemingway 2011: 73], *Blaise Cendrars* [Hemingway 2011: 73], *Maria Louise Ramé (Ouida)* [Hemingway 2011: 78], *Henry James* [Hemingway 2011: 78], *John Donne* [Hemingway 2011: 79], *Aleister Crowley* [Hemingway 2011: 80], *Harold E. Stearns* (публицист) [Hemingway 2011: 83], *Harriet Monroe* [Hemingway 2011: 95], *Scofield Thayer* [Hemingway 2011: 97], *Nikolai Gogol* [Hemingway 2011: 101], *Stephen Crane* [Hemingway 2011: 101], *Archibald MacLeish* [Hemingway 2011: 159], *Gerald and Sara Murphy* [Hemingway 2011: 159], *Al Jolson* [Hemingway 2011: 160].

#### 5. Писатели и их произведения:

*D.H. Lawrence* – “*The Prussian Officer*”, “*Sons and Lovers*”, “*The White Peacock*” [Hemingway 2011: 58-59], *Marie Belloc Lowndes* – “*The Lodger*” [Hemingway 2011: 59], *Simenons* – “*L’Ecluse Numéro 1*”, “*Maison du Canal*” [Hemingway 2011: 59], *Turgenev* - “*A Sportsman’s Scetches*” [Hemingway 2011: 135], *Dostoyevsky* - “*A Gambler*” [Hemingway 2011: 32], *Tolstoy* - “*War and Peace*” [Hemingway 2011: 32], *Stendhal* - “*Chartreuse de Parme*” [Hemingway 2011: 101], *G. Stein* - “*Melanctha*” [Hemingway 2011: 27], *Edward O’Brien’s* - “*My Old Man*” [Hemingway 2011: 69].

#### 6. Скульпторы:

*Gaudier-Brzeska* [Hemingway 2011: 87].

7. Философы, мыслители:

*Ecclesiastes* [Hemingway 2011: 62].

8. Художники:

*Cézannes* [Hemingway 2011: 23, 65], *Manets, Monets* [Hemingway 2011: 23], *Boutet de Monvel* [Hemingway 2011: 24], *Picasso* [Hemingway 2011: 25, 29, 92, 93], *Juan Gris* [Hemingway 2011: 93], *Braque* [Hemingway 2011: 16], *Sisley* [Hemingway 2011: 37], *Pascin* [Hemingway 2011: 83], *Dorothy Shakespeare (Pound)* [Hemingway 2011: 87], *Picabia* [Hemingway 2011: 87], *Wyndham Lewis* [Hemingway 2011: 87]

9. Отдельную группу составляют зашифрованные персонажи книги. К примеру,

- Alice В. Toklas – не называется в книге и всегда упоминается как «подруга» Гертруды Стайн (“*the friend who lived with her...*” [Hemingway 2011: 24], “*Her companion had a very pleasant voice...*”, “*...her friend...*” [Hemingway 2011: 24].
- Eric Edward “Chink” Dorman-Smith (O’Gowan) – сослуживец Хемингуэя ирландского происхождения в тексте книги именуется как “*Chink*”, и читателю необходимо разгадать его личность [Hemingway 2011: 45-47]. За его прозвищем скрывается Э. Дорман-Смит, которого Хемингуэй встретил в больнице, когда проходил там длительное лечение, получив осколочные ранения в бою во время Первой мировой войны.
- “Measuring Worm” – художник Уиндем Льюис, который так описывается в тексте: “*...he sees a good picture and takes a pencil out of his pocket and you watch him measuring it on the pencil with his thumb. Sighting on it and measuring it and seeing exactly how it is done.*” [Hemingway 2011: 89]. Персонаж получает свое прозвище за свою манеру измерять пропорции предметов карандашом в вытянутой руке, что является стандартным жестом для художников.

Такой элемент игры, как зашифрованность имен персонажей, подразумевает знание читателем контекста жизни автора для возможности декодировать настоящих людей, скрытыми за этими именованьями.

**Пространственный (локальный) дейксис** представлен огромным количеством упоминаний мест в Париже и за его пределами. На наш взгляд, это связано с тематикой мемуарного произведения, в котором центральное место

занимает образ города, а также воспоминания автобиографического героя о времени, проведенном в Париже. В соответствии с анализируемым материалом мы выделяем следующие категории:

1. Арки:

*Arc du Carroussel* [Hemingway 2011: 45], *Arc du Triomphe* [Hemingway 2011: 45].

2. Библиотеки:

*The Bibliothèque Nationale* [Hemingway 2011: 53].

3. Бульвары:

*Boulevard St-Germain* [Hemingway 2011: 35], *Boulevard St-Michel* [Hemingway 2011: 35], *Boulevard des Italiens* [Hemingway 2011: 53], *Boulevard des Montparnasse* [Hemingway 2011: 73], *Boulevard des Raspail* [Hemingway 2011: 73], *Boulevard Arago* [Hemingway 2011: 102].

4. Вокзалы:

*Gare du Nord* [Hemingway 2011: 43], *Gare de Lyon* [Hemingway 2011: 69].

5. Галереи, музеи:

*The Louvre* [Hemingway 2011: 23], *the Jeu de Paume* [Hemingway 2011: 23]; *The Luxemburg Museum* [Hemingway 2011: 65], *the Musée du Luxembourg* [Hemingway 2011: 23].

6. Институты:

*Art Institute at Chicago* [Hemingway 2011: 87], *the Lycée Henri Quatre* [Hemingway 2011: 17].

7. Ипподромы:

*Auteuil* [Hemingway 2011: 79], *Enghien* [Hemingway 2011: 42].

8. Мосты:

*The Pont Neuf* [Hemingway 2011: 37].

9. Набережные:

*Quai des Grands Augustins* [Hemingway 2011: 36], *quai Voltaire* [Hemingway 2011: 36].

10. Острова:

*Île de la Cité* [Hemingway 2011: 35], *Île St.-Louis* [Hemingway 2011: 35].

11. Отели:

*Hotel Votaire* [Hemingway 2011: 36], *Hotel Taube* [Hemingway 2011: 102].

12. Площади, скверы, парки:

*Place Contrescarpe* [Hemingway 2011: 15], *Place du Panthéon* [Hemingway 2011: 16], *Place St-Michel* [Hemingway 2011: 17], *Place de l'Observatoire* [Hemingway 2011: 65], *Place St.-Sulpice* [Hemingway 2011: 65], *the square Louvois* [Hemingway 2011: 53], *the Parc du Prince* [Hemingway 2011: 53], *the Square du Vert Galent* [Hemingway 2011: 38].

13. Рестораны, кафе, террасы:

*The Closerie des Lilas* [Hemingway 2011: 131], *Tour D'Argent* [Hemingway 2011: 35], *La Pêche Miraculeuse* [Hemingway 2011: 37], *Nègre de Toulouse* [Hemingway 2011: 82], *the Hole in the Wall* [Hemingway 2011: 109], *Michaud's* [Hemingway 2011: 32].

14. Сады:

*The Luxembourg Gardens* [Hemingway 2011: 65].

15. Стадионы:

*Stade Buffalo, the outdoor stadium at Montrouge* [Hemingway 2011: 55].

16. Статуи, памятники:

*Henri Quatre* [Hemingway 2011: 37], *Marshal Ney* [Hemingway 2011: 62].

17. Улицы:

*Rue Mouffetard* [Hemingway 2011: 15], *rue de Cardinal Lemoine* [Hemingway 2011: 16], *rue de Fleurus* [Hemingway 2011: 23], *rue de Vaugirard* [Hemingway 2011: 30], *rue Notre-Dame-des-Champs* [Hemingway 2011: 61], *rue de l'Odéon* [Hemingway 2011: 31], *rue de Seine* [Hemingway 2011: 33], *rue Descartes* [Hemingway 2011: 42], *rue des Saints-Pères* [Hemingway 2011: 48], *rue Jacob* [Hemingway 2011: 48], *rue des Italiens* [Hemingway 2011: 52], *rue Férou* [Hemingway 2011: 65], *rue de Rennes* [Hemingway 2011: 71], *rue Bonaparte* [Hemingway 2011: 72], *rue d'Assas* [Hemingway 2011: 72], *rue Delambre* [Hemingway 2011: 83], *rue de Tilsitt* [Hemingway 2011: 130], *avenue de l'Opéra* [Hemingway 2011: 109].

18.Холмы, горы:

*The Montmartre* [Hemingway 2011: 155], *the Dent du Midi* [Hemingway 2011: 47].

19.Храмы:

*Notre-Dame* [Hemingway 2011: 35], *church of St-Étienne-du-Mont* [Hemingway 2011: 17].

Вслед за пространственным опишем **темпоральный дейксис**.

В предисловии к книге “Moveable Feast” сказано, что главы не расположены в хронологическом порядке, более того, новое «переработанное» издание, подготовленное внуком Хемингуэя Шоном, имеет иной порядок глав, отличный от первоначального варианта. Каждая глава связана с другими, но может быть прочитана как отдельный текст.

Жанр воспоминаний предполагает всевозможные отсылки к прошлому, а также оценку событий и действий прошлого с позиции настоящего. Приведем примеры.

В главе “A Good Café on the Place St.-Michel” автобиографический персонаж Хемингуэя пишет свои рассказы о мичиганских охотниках, сидя в парижском кафе, и рассуждает о том, что, возможно, находясь вдали от Парижа, у него бы получилось написать о французской столице: «*Maybe away from Paris I could write about Paris as in Paris I could write about Michigan. I did not know it was too early for that because I did not know Paris well enough. But that was how it worked out eventually*» [Hemingway 2011: 19]. В этом отрывке настоящее переплетается с прошлым, ведь сам Хемингуэй впервые оказался в Мичигане в возрасте шести недель. Его семья традиционно жила в Мичигане с мая по октябрь, и именно там маленький Хемингуэй научился охоте и рыбалке.

В главе “Miss Stein Instructs” Хемингуэй вспоминает времена, когда они с его женой хорошо общались со Стайн, и как она радушно принимала их в своем доме: «*My wife and I had called on Miss Stein, and she and the friend who lived with her had been very cordial and friendly...*» [Hemingway 2011: 23]. Хемингуэй также вспоминает о том, как они с женой любили друг друга: «*Then all I had to be cured of, I decided Miss Stein felt, was youth and loving my wife*» [Hemingway 2011: 30].

Глава “Shakespeare and company” повествует, как Хемингуэй удачно зашел в букинистический магазин и обеспечил себя пищей для ума, с упоением ухватившись за такую возможность и о том, что никто из женщин до этого не относился к нему с таким радушием и доверием, как Сильвия Бич: «*She told me I could pay the deposit any time I had the money and made me out a card and said I could take as many books as I wished*» [Hemingway 2011: 31].

В главе “People of the Seine” Хемингуэй ностальгирует о временах рыбалки в США и о временах, когда сидел и пил вино на острове Сен-Луис глядя на рыбаков: «*With the fishermen and the life on the river, the beautiful barges with their own life on board, <...> I could never be lonely along the river*» [Hemingway 2011: 38].

Таким образом, повествование в книге нелинейно. Каждая глава – отдельное произведение, отсылающее к воспоминаниям о прошлом. Тем не менее при анализе произведения считаем необходимым учитывать текстологический аспект (то есть публикации и разные версии книги): переизданная книга (2009 г.) в отличие от первой ее версии лишилась логичности, цельности повествования. Главы расположены несколько хаотично и порой не связаны друг с другом, появилось приложение, включающее повествование о событиях более поздних лет, о жизни автора в США.

Дальнейший анализ предполагает описание концептов и художественно-выразительных средств, выступающих в качестве когнитивных доминант в произведении Э. М. Хемингуэя.

### **2.3.1. Концепт COGNITION как когнитивная доминанта в произведении Э.**

#### **М. Хемингуэя “Moveable Feast”**

Познание – это процесс получения знаний, понимания и осознания информации о мире. Оно может быть основано на наблюдении, опыте, интуиции, логическом мышлении, анализе и синтезе информации. Познание является важным аспектом человеческой жизни и позволяет лучше понимать мир и принимать решения на основе полученного опыта.

Лексема COGNITION в английском языке восходит к *cognicioun* (сер. XV в.) – «способность постигать, умственный акт или процесс познания», лат. *Cognitionem* «узнавание, знакомство, знание», существительное действия от основы причастия прошедшего времени *cognoscere* «знакомиться, узнавать», от ассимилированной формы *com* «вместе» + *gnoscerе* «знать». В XVII в. значение расширилось и включило восприятие и ощущение [OED].

Обратимся к ассоциатам в английском языке: *acknowledgment, apprehension, attention, awareness, cognizance, comprehension, discernment, insight, intelligence, knowledge, mind, need, note, notice, observance, observation, perception, reasoning, recognition, regard* [RTE].

Э. М. Хемингуэй описывает процесс познания по-своему эмоционально, используя различные стилистические приемы. Мы выделили следующие тематические группы концепта COGNITION в тексте “Moveable Feast” (Таблица 3).

Таблица 3

### Тематические группы концепта COGNITION

KNOWLEDGE	знание, изучение
ART	искусство

Концепт COGNITION довольно обширно представлен в тексте автобиографии следующими лексемами:

- Know - “*I did not **know** it was too early for that because I did not **know** Paris well enough.*” [Hemingway 2011: 19]; “*I **know** that I was walking myself...*” [Hemingway 2011: 26];
- Notice – “*...and no one **noticed** them...*” [Hemingway 2011: 82];
- Learn – “*...I would certainly **learn** much that it would be useful to know.*” [Hemingway 2011: 131]; “*Look, if you can’t write why don’t you **learn** to write criticism?*” [Hemingway 2011: 172] и т.д.

COGNITION в тексте анализируемого произведения соотносится с лексемами *know* (знать), *notice* (замечать), *learn* (учить, учиться), а также с их дериватами, например, *knowledge* (знание) – “*...my newly acquired **knowledge**...*” [Hemingway

2011: 30]. Наиболее частотные лексемы – know (79 онимов) и ее форма knew (69 онимов). Процесс познания для Хемингуэя соотносится с изучением и наблюдательностью, именно эти процессы позволяют овладеть знанием. На наш взгляд, все эти иллюстрации репрезентуют реализацию категории COGNITION / KNOWLEDGE (знание).

Кроме того, процесс познания у Хемингуэя тесно связан с подсознанием. Неслучайно в тексте произведения автор описывает, как его когнитивная работа продолжалась на уровне подсознания, в том числе и во сне: “*That way my subconscious would be working on it...*” [Hemingway 2011: 23].

Когнитивная деятельность соотносится у Хемингуэя с *творческими изысканиями*, так, в начале своего творческого пути, будучи бедным журналистом, Э. Хемингуэй ищет способы совершенствования своего письма (оставляет на ночь недописанным рассказ, чтобы сознание завершило...), организует эффективное чередование творчества и отдыха, ждет вдохновения (когда придет та единственно верная фраза, с которой начнется рассказ), убеждает себя, глядя на ночные крыши Парижа: «...*Write the truest sentence that you know.*” <...> *It was easy then because there was always one true sentence that I knew or had seen or had heard someone say*» [Hemingway 2011: 22].

Лексема “*know*” описывает ментальный процесс, а глаголы “*see*” и “*heard*” служат для описания чувств человека: в данном микроконтексте значение лексемы «знал» становится близким к «видел» и «слышал». Подбор нужной фразы в сознании автобиографического героя соотносится не только с ментальными процессами, но и с визуальным и аудиальным модусами (фраза, которую я уже видел, либо слышал от кого-то).

Категория COGNITION / ART представляет, как когнитивная деятельность соотносится с творчеством, то есть познание = творчество. У Э. Хемингуэя писательское мастерство сравнивается с другой формой творчества – изобразительным искусством, откуда он пытается почерпнуть вдохновения для поиска той самой фразы. Описывая картины импрессионистов, Хемингуэй сам не может объяснить, что он находит в них, но они помогают ему писать более

объемно и глубоко: “*I went there nearly every day for the Cézannes and to see the Manets and the Monets and the other Impressionists <...>. I was learning something from the painting of Cézanne that made writing simple true sentences far from enough to make the stories have the dimensions that I was trying to put in them.*” [Hemingway 2011: 23].

В настоящем микроконтексте совмещаются визуальный и соматический (внутреннее ощущение), а также пространственный (dimensions – объем, глубина и т.д.) модусы. Живопись Сезана учила Хемингуэя тому, что простых фраз мало для хорошего письма, неведомая и необъяснимая тайна открывалась ему в полотнах художника.

Во время работы над произведением Хемингуэй не замечал ничего вокруг, потому что полностью погружался в когнитивную работу, необходимую для создания произведения. Однажды он не заметил своего знакомого, который проходил мимо кафе, где работал автобиографический герой. Хемингуэй долго извинялся перед ним и объяснял, что очень сосредоточен в момент написания произведения и не видит ничего, совсем как «слепая свинья»: “*I am like a blind pig when I work*” [Hemingway 2011: 81].

В разговоре со своим приятелем, молодым писателем, Хемингуэй отмечает, что у того нет способности к письму и рекомендует ему обучиться и стать критиком: “*Look, if you can't write why don't you learn to write criticism?*” [Hemingway 2011: 82]. В этой же беседе он говорит о том, что писательство переоценено, и что, в конце концов, Бог создал мир за шесть дней, а на седьмой отдыхал. И тогда этот приятель Хемингуэя, действительно, стал критиком и даже резко высказался о его работе: “*I have to tell you I find your work just a little too stark.*” [Hemingway 2011: 82].

Наиболее частотные лексемы, репрезентующие категорию COGNITION / ART – *writing* (57 онимов) и *writer* (47 онимов), поскольку Хемингуэй занимался когнитивной работой именно для оттачивания писательского навыка.

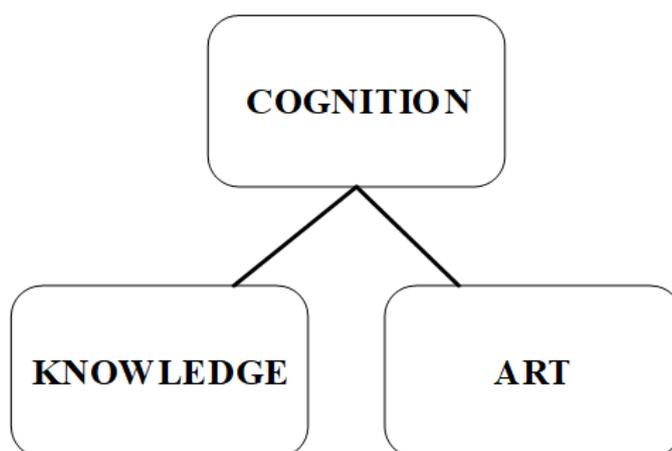
ART как концепт в беллетризованных воспоминаниях Хемингуэя требует отдельного рассмотрения. Он рассматривается в пункте 2.3.2. настоящего исследования.

Анализ автобиографического текста позволяет выявить когнитивную доминанту COGNITION (ПОЗНАНИЕ), которая просвечивает сквозь многообразную реализацию образов действительности (визуальную, аудиальную, тактильную, эмотивную). В тексте произведения процесс познания сопряжен не только с изучением и наблюдением (*learn / learning, notice, know / knowledge*), но и с работой подсознания (*subconscious*), а также с чувственным восприятием (*see, hear*). Когнитивная доминанта COGNITION – поиск сути творчества / эффективной когнитивной деятельности, превалирующая в начале творчества Э. Хемингуэя, вызвана непосредственно неустроенностью жизни писателя, отсутствием веры в будущее в период первой мировой войны. В анализируемом тексте доминанта представлена двумя крупными категориями COGNITION / KNOWLEDGE и COGNITION / ART.

Представим возможные категории концепта COGNITION в виде фреймо-слотовой структуры (Рисунок 5).

Рисунок 5

### Фреймо-слотовая структура концепта COGNITION



В английской национальной концептосфере COGNITION соотносится с познанием, знанием, наблюдением и изучением (*know, learn, observe, study etc.*), а в тексте автобиографической книги Хемингуэя реализация концепта расширяется.

Кроме познания на ментальном уровне (= KNOWLEDGE, т.е. мыслительная работа, обучение, исследование и т.д.) общехудожественный концепт COGNITION в “Moveable Feast” включает такие аспекты, как чувственное восприятие (зрительное, аудиальное, соматическое и т.д.), а также познание на творческом уровне – ART (= освоение творчества, когнитивная работа ради развития творческого потенциала).

### **2.3.2. Концепт ART как когнитивная доминанта в произведении Э. М.**

#### **Хемингуэя “Moveable Feast”**

Искусство – это форма выражения человеческого творчества, которая использует различные средства и техники для передачи эмоций, мыслей, идей или красоты. Искусство может включать в себя различные формы, такие как живопись, скульптура, музыка, танец, литература, кино и многое другое. Оно может быть создано для развлечения, образования, выражения чувств или провокации мыслей. Искусство имеет долгую историю и является важной частью культуры и истории человечества.

При описании когнитивной доминанты ART в книге У. С. Моэма “Of Human Bondage” в настоящем исследовании мы уже обращались к определениям искусства и творчества в английском языке. Так, в английском национальном языковом сознании концепт ART соотносится с процессами создания и изучения предметов искусства, а также с навыком в определенном деле. Возможные синонимы: *adroitness, artistry, craftsmanship, expertise, imagination, knowledge, mastery, profession, trade, virtuosity, craft* [RTE]. Этимологически лексема “art” восходит к старофранцузскому «навык», латинскому «дело», «ремесло», «произведение искусства» и т.д.

Одной из когнитивных доминант книги воспоминаний “Moveable Feast” является ART, поскольку автобиографический персонаж много пишет об искусстве и творчестве, а также проживает творческий опыт.

Хемингуэй сравнивает процесс окончания работы над рассказом с близостью с женщиной, поскольку в обоих случаях он чувствовал одновременно опустошение, грусть и радость, и возможность оценить то, насколько хорошим

вышло произведение, появлялась только на следующий день: “*After **writing** a story I was always empty and both sad and happy, as though I had **made love**, and I was sure this was a very good story although I would not know truly how good until I read it over the next day.*” [Hemingway 2011: 18].

Нами выделены следующие тематические группы концепта ART в исследуемом произведении (Таблица 4).

Таблица 4

#### Тематические группы концепта ART

MASTERING	мастерство, навык
FORM	форма, вид, творец
FRIENDSHIP	дружба

Концепт ART в книге Э. Хемингуэя включает разные категории, которые часто не соотносятся с ассоциатами концепта, представленными в английской языковой картине мира. Так, например, категория ART / MASTERING раскрывает творчество как процесс оттачивания мастерства. Данная категория преимущественно выражается через лексему *work* (57 онимов) в анализируемом тексте.

Для молодого писателя путь творческого освоения был связан с жесткой дисциплиной: “*I was trying to do this all the time I was writing, and it was good and **severe discipline**.*” [Hemingway 2011: 22].

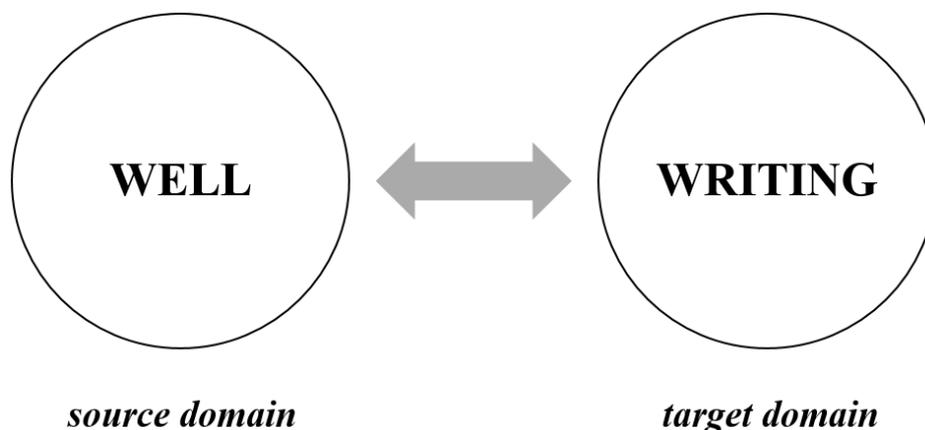
Автобиографический персонаж Хемингуэя в книге признается, что после оттачивания писательского навыка ему было важно читать книги других авторов, чтобы после с новыми силами вернуться к работе над собственными произведениями. Так, он сравнивает творческий процесс с колодецем, который важно было не опустошить и дать ему наполниться, напиться из источников: “*I had learned already never to **empty the well of my writing**, but always to stop when there was still something there in the deep part of the well, and let it **refill** at night from the **springs that fed it**.*” [Hemingway 2011: 58]. В основе сравнения лежит когнитивная метафора A WELL IS WRITING, где сфера источник (source domain) – колодець, а сфера цели (target domain) – писательство. Данную концептуальную

метафору можно представить в виде схемы процесса концептуальной интеграции (Рисунок 6).

Рисунок 6

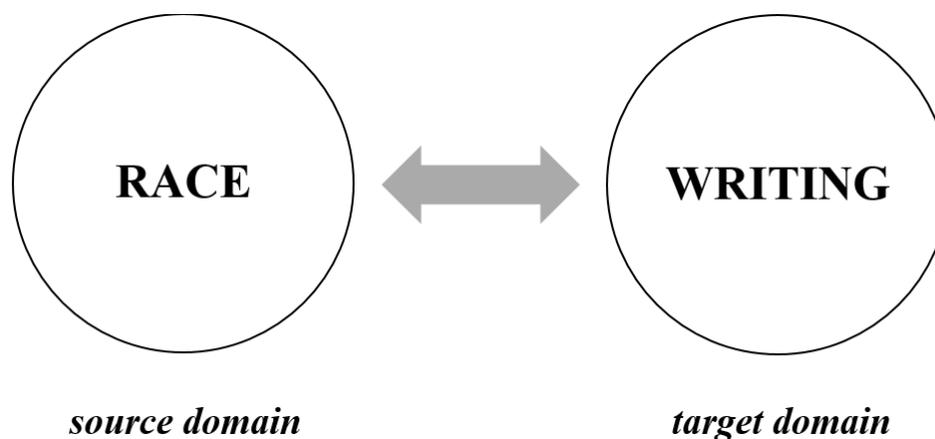
### Иллюстрация процесса концептуальной интеграции A WELL IS

#### WRITING



Доминантная категория ART / MASTERING изображает творческий акт как трудоемкую работу, требующую полной включенности и отдачи писателя. Неслучайно Хемингуэй сравнивает подготовку к написанию большого романа, с подготовкой к гонке на длинную дистанцию: *“I knew I must write a novel. But it seemed an impossible thing to do when I had been trying with great **difficulty** to write paragraphs that would be the distillation of what made a novel. It was necessary to write longer stories now **as** you would **train for a longer race**.”* [Hemingway 2011: 71]. В основе данного сравнения лежит когнитивная метафора A RACE IS WRITING. Представим в виде схемы процесса концептуальной интеграции (Рисунок 7).

**Иллюстрация процесса концептуальной интеграции A RACE IS WRITING**



Несмотря на сложности писательства, по признанию Хемингуэя, ему было сложно оторваться от процесса, а сюжеты собственных рассказов затягивали его. Однако писательство было для него не только сложным и интересным трудом, но и делом, приносящим ему хлеб. В главе “Hunger Was Good Discipline” автобиографический герой признается, что ему важно было всегда быть в форме и в здравом уме, поскольку утром он снова садился за работу: “*All I must do now was stay sound and good in my head until morning when I would start to work again.*” [Hemingway 2011: 72].

Виды и формы искусства, произведения искусства, а также их создатели иллюстрируют реализацию категории ART / FORM в тексте книги. Формы художественного искусства могут быть классифицированы по различным критериям. Одним из основных критериев является вид искусства, например, изобразительное искусство (живопись, скульптура), музыкальное искусство, литературное искусство и т.д.

Обратимся к примерам.

Живопись в квартире Мисс Штайн напоминала Хемингуэю и его жене зал музея: “...we had loved the big studio with the great *paintings*. It was like one of the best rooms in the finest *museum*...” [Hemingway 2011: 23]. “*Paintings*” – лексема, представляющая предмет изобразительного искусства, а “*museum*” – место, где

представлены предметы искусства, такие слова мы относим к реализации доминанты ART / FORM.

Картины художников украшали дом и другого приятеля Эрнеста Хемингуэя – Эзры Паунд. В его светлой и небольшой студии стены были увешаны картинами японских живописцев: *“It had very good light and was heated by a stove and it had **paintings** by Japanese **artists** that Ezra knew.”* [Hemingway 2011: 87].

Эзра был большим поклонником искусства, поэтому различные произведения искусств, а также их создатели часто становились предметом обсуждения между ним и Хемингуэем. К примеру, Хемингуэю очень нравилась голова Эзры творения Годье-Бржески и фотографии других его скульптур: *“I also liked the head of Ezra by Gaudier-Brzeska and I liked all of the **photographs** of this **sculptor’s work** that Ezra showed me...”* [Hemingway 2011: 87]. Не только скульптура, но и фотография являются искусствами.

Хемингуэй называл Эзру самым щедрым и бескорыстным из известных ему писателей. Он помогал другим творцам и художникам в сложных жизненных ситуациях и всегда верил в них: *“Ezra was the most generous **writer** I have ever known and the most disinterested. He helped **poets, painters, sculptors** and **prose writers** that he believed in, and he would help anyone whether he believed in them or not if they were in trouble.”* [Hemingway 2011: 177].

Изучая картины Сезанна в Люксембургском музее Парижа, автобиографический персонаж рассуждает о том, что живопись понимается лучше на голодный желудок, и что Сезанн и сам, вероятно, был голоден в каком-то смысле, но не до еды, когда писал свои пейзажи. Это пример совмещения визуального (рассматривать картины / писать картины) и соматического (испытывать голод) модусов: *“... all the **paintings** were sharpened and clearer and more beautiful if you were **belly-empty, hollow-hungry**. I learned to understand **Cezanne** much better and to see truly how he made landscapes when I was **hungry**. I used to wonder if he were **hungry** too when he painted; <...> Later I thought Cezanne was probably hungry in a different way.”* [Hemingway 2011: 65].

Писательское искусство – еще один вид творчества, который относится к временному искусству в отличие от форм пространственных искусств (архитектура, скульптура, живопись, рисунок, графика и т.д.), описанных ранее. Другой пример временного искусства – музыка. Пространственно-временными видами искусства считаются – театр, кино, хореография. Приведем примеры из текста книги воспоминаний.

Гертруда Стайн говорит Хемингуэю, что он недостаточно хороший писатель для того, чтобы публиковаться в серьезных изданиях, но, возможно, у него есть своя уникальная писательская манера: “*She told me that I was not a good enough **writer** to be published there or in the Saturday Evening Post but that I might be some new sort of **writer** in my own way...*” [Hemingway 2011: 25]. Лексема “*writer*” в данном контексте представляет реализацию доминанты ART / FORM, объединившую названия форм искусств и их представителей.

Так Хемингуэй пишет о Фицджеральде, который получал прибыль от продажи прав на постановку «Великого Гэтсби» и мог бы получать от экранизации: “*He had money coming in from a **dramatization** of The Great Gatsby which was running well and it would sell to the **movies** and he had no worries.*” [Hemingway 2011: 159]. В данном мироконтексте “*dramatization*” и “*movies*” – лексемы, представляющие виды пространственно-временных искусств.

Таким образом, категория ART / FORM объединяет названия видов, форм, предметов искусства, а также их представителей. Примерами реализации данной доминанты в тексте книги “*Moveable Feast*” являются такие лексемы, как *painting*, *dramatization*, *movies*, *writer* и т.д. Наиболее частотная лексема для выражения категории ART / FORM – *novel* (12 онимов), что обуславливается тем, что Хемингуэй мечтал написать романа и готовил себя к его написанию.

Хемингуэй в своих беллетризованных воспоминаниях пишет о своих друзьях, многие из которых были творцами (поэтами, прозаиками, художниками и т.д.). И все друзья Хемингуэя, как и он сам, являлись представителями потерянного поколения, искалеченного военными событиями. Дружба рассматривается писателем как ценность и искусство, обладающее множеством

аспектов понимания. Еще одна категория, которая требует рассмотрения, на наш взгляд, в этой связи – ART / FRIENDSHIP.

Автобиографическому герою нравились работы его друзей, что было прекрасно с позиции дружеской преданности, но ужасно с точки зрения конструктивной критики. По его мнению, критиковать творчество друзей – все равно что критиковать их семьи, так же невежливо: “*He liked the works of his friends <...>. If a man liked his friends’ painting or writing <...> it was not polite to criticize them.*” [Hemingway 2011: 87].

Как настоящее искусство Хемингуэем воспринимается дружба с великой писательницей Гертрудой Стайн. Автор пишет, что у дружеских отношений мужчины с великой женщиной маловероятно будущее, но шансов на будущее еще меньше, когда эта женщина – писательница: “*There is not much future in men being friends with great women <...>, and there is usually even less future with truly ambitious women writers.*” [Hemingway 2011: 91]. Хемингуэй окреп как писатель и хотел приобрести самостоятельность, а Гертруда больше не имела над ним власти и авторитета. Он начал спорить с ней публично, строить козни в общих кругах, а сплетни и сговор окружения довершили процесс разобщения. В его произведениях того времени усматривалась едкая ирония над персонажами, как будто списанными с людей из окружения Гертруды, и это усугубило ситуацию.

Хемингуэй рассказывает о своем друге военном, с которым он познакомился во время службы на фронте в Италии. Сначала он был другом самого писателя, а в дальнейшем стал другом для его жены Хэдли и даже проводил отпуск с Хемингуэем и его супругой: “*I had met him first in Italy and he had been my best friend and then our best friend for a long time.*” [Hemingway 2011: 47].

Обратимся к другим примерам реализации доминанты ART / FRIENDSHIP. Эта группа представлена преимущественно лексемой “*friend*” (17 онимов) и определениями для нее – притяжательными формами, качественными прилагательными, описывающими степень близости дружбы:

- “*In the three or four years that we were good friends...*” [Hemingway 2011: 59];
- “*...Miss Stein and I were still good friends...*” [Hemingway 2011: 61];

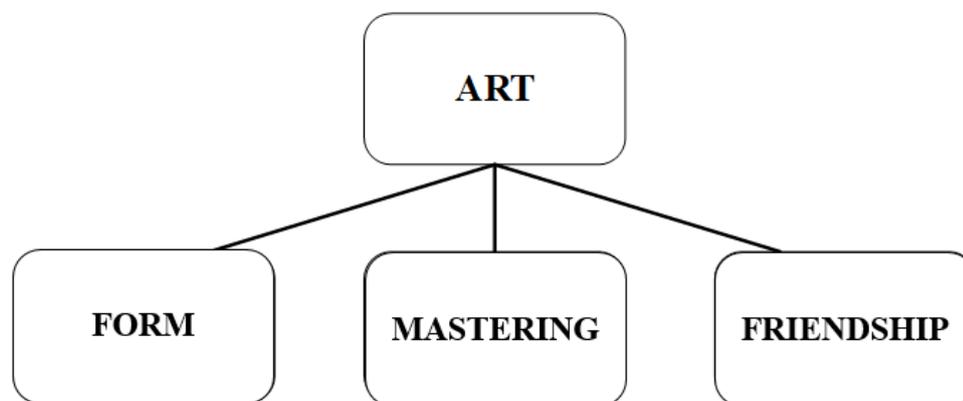
- “...met my *friend* Mike Ward at the travel desk in the Guaranty Trust...” [Hemingway 2011: 52];
- “A *great friend of mine* who rarely came to the Lilas came over to the table and sat down...” [Hemingway 2011: 79];
- “Ezra Pound was always a *good friend* and he was always doing things for people.” [Hemingway 2011: 87].

Хемингуэй пишет о своей молодости и жизни в Париже через призму своего опыта дружбы с другими людьми, среди которых солдаты, писатели, художники и т.д. Все друзья и товарищи Хемингуэя – это и есть описание его собственной жизни и судьбы: кого-то он встретил во время службы добровольцем на итальянском фронте, с кем-то познакомился в Париже, проживая свои первые писательские опыты, при этом как бы обучаясь письму у друзей и коллег. Таким образом реализуется принцип айсберга, когда читатель видит лишь 1/8 часть в тексте (остальное – имплицитно и требует декодирования). В рамочных пределах доминанты ART / FRIENDSHIP рассматривается дружба как ценность и искусство, а также роль дружбы в формировании личности автобиографического персонажа.

Многообразие концепта ART в беллетризованных воспоминаниях Хемингуэя представим в виде фреймо-слотовой структуры (Рисунок 8).

Рисунок 8

### Фреймо-слотовая структура концепта ART



Анализ текста книги беллетризованных воспоминаний позволяет выявить когнитивную доминанту ART, которая объединяет категории ART / MASTERING

(=оттачивание творческого мастерства), ART / FORM (=вид, форма, предмет искусства и художник) и ART / FRIENDSHIP (=дружба как искусство). Реализация когнитивной доминанты находит выражение в лексике, в когнитивных метафорах (например, A WELL IS WRITING или A RACE IS WRITING) и в многомерных, полимодальных художественных образах (например, сравнение: “*After **writing** a story I was always empty and both sad and happy, as though I had **made love**...*”).

В английском национальном языковом сознании искусство воспринимается как навык, дело, ремесло, а также как произведение или вид искусства. В авторском языковом сознании значение кластера ART расширяется посредством восприятия дружбы как искусства. ART / FRIENDSHIP – когнитивная доминанта, которая находит выражение в автобиографическом тексте Э. Хемингуэя, но не является общенациональной. Хемингуэй воспринимает дружбу с другими писателями и художниками как искусство.

### **2.3.3. Способы выражения полимодальности в произведении Э. М.**

#### **Хемингуэя “Moveable Feast”**

Изучение стилистических особенностей и авторских приемов имеет важное значение, так как способствует глубинному пониманию уникального стиля автора, обсуждаемых социальных проблем и требует изучения взаимосвязи между языком и мышлением, их концептуально-категориальной формы.

“Moveable Feast” – пример полимодального текста. Текст включает такие вставки как фото рукописей самого Хемингуэя, а также портреты писателя и его фото в кругу парижских друзей.

**Интертекстуальность** как одна из форм полимодальности в тексте романа “Moveable Feast” представлена не столько совокупностью цитаций и ссылок на другие тексты, сколько упоминанием работ других писателей и самих писателей. Важно, что интертекст – это не только текст. Интертекстом будут считаться прецедентные имена, реальные места, любые произведения искусства и т.д.

Гертруда Штайн в тексте Э. Хемингуэя, разочарованная ужасами Первой мировой войны, говорит о том, что все участники войны – потерянное поколение.

Это отсылка к Экклезиасту, одной из книг Ветхого Завета, где написано, что все есть «суета сует», а это выражение высшей степени бесполезности и ничтожности: “*All of young people who served in the war. **You are a lost generation*** <...> *Later when I published my first novel I tried to balance Miss Stein’s quotation from the garage keeper with one from **Ecclesiastes***” [Hemingway 2011: 61-62].

Ранее уже было описано, что упоминание в тексте произведения реальных мест также будет считаться интертекстом. Приведем примеры из текста книги.

“...*the cold wind would strip the leaves from the trees in the **place Contrescarpe***” [Hemingway 2011: 15]. Площадь Контрэскарп – реальное место. Упоминания мест в Париже – это то, что делает произведение самобытным и передающим дух города. В данном микроконтексте автор также использует такой прием, как олицетворение: “...*wind would **strip** the leaves...*” (ветер срывает листья с деревьев).

Хемингуэй описывает, как была устроена канализация в районе площади Контрэскарп: “*In the summer time, with all windows open, you would **hear** the pumping and the **odor** was very strong. The tank wagons were **painted brown and saffron color** and in the moonlight when they worked the **rue Cardinal Lemoine** their wheeled, horse-drawn cylinders looked like **Braque paintings***” [Hemingway 2011: 16]. В настоящем микроконтексте интересен не только интертекст (упоминание улицы Кардинала Лемуана, картин Брака), но и совмещение нескольких модусов: аудиальный – шум работающего насоса, обонятельный – сильное зловоние, визуальный – коричневато-желтый цвет бочек для откачивания отходов, лунный свет, лошади (все это напоминало Хемингуэю картины брака).

Атмосфера Парижа передается более ярко и правдоподобно при описании достопримечательностей: “*I walked down past the **Lycée Henri Quatre** and the ancient **church of St- Étienne-du-Mont** and the wind-swept **place du Panthéon** and cut in for shelter to the right and finally came out on the lee side of the **boulevard St.-Michel** and worked on down it past **the Cluny** and the **boulevard St.-Germain** until I came to a good café that I knew on **the Place St.-Michel.***” [Hemingway 2011: 16-17].

Кроме урбанонимов (Люксембургский музей, Лувр, национальная галерея Жюде-Пом, Чикагский институт искусств) примерами интертекста будут, например, упоминания любых предметов искусства и их творцов:

- “*Picasso’s nude of the girl with the basket of flowers*” [Hemingway 2011: 29];
- “...I could walk through the gardens and then go to **the Musée du Luxembourg** where the great paintings were that have now mostly been transferred to **the Louvre** and **the Jeu de Paume**. I went there nearly every day for **the Cézannes** and to see **the Manets** and **the Monets** and the others Impressionists that I had first come to know about in the **Art Institute at Chicago**.” [Hemingway 2011: 23]. Работы художников Сезанна, Мане и Моне в данном микроконтексте обозначаются посредством метонимии.

Другой пример интертекста в книге воспоминаний Хемингуэя – *гемеронимы* (названия изданий, газет, журналов и т.д.):

- “She herself wanted to be published in **the Atlantic Monthly** <...> She told that I was not a good enough writer to be published there or in **The Saturday Evening Post**...” [Hemingway 2011: 25] (см. полный список гемеронимов в Приложении).

Рассмотрим примеры различных художественно-выразительных средств, выражающих полимодальность (совмещающих различные модусы восприятия):

**Метафора** (фигура речи, основанная на переносе значения слова с одного объекта на другой на основе их сходства), к примеру, является одним из способов выражения полимодальности.

Автобиографический персонаж Хемингуэя сравнивает вкус алкоголя с поддающимся контролю пожаром, который согревает и развязывает язык: “...natural distilled liqueurs made from **purple plums, yellow plums** or wild raspberries. These were **fragrant, colorless** alcohols they all <...> **tasted like the fruits they came from, converted into a controlled fire on your tongue that warmed you and loosened your tongue.**” [Hemingway 2011: 23-24]. Горечь и крепость алкоголя метафорически сравнивается с пламенем огня. Природа этого образа

полимодална: восприятие персонажем происходит через вкус (*plumps, raspberries, tasted like fruits*), зрение (цвет – *purple, yellow, colorless*), а также запах (*fragrant*).

Автобиографический персонаж пишет рассказ в кофейне и испытывает чувство жажды, потому что герой его рассказа пьет, а вкус рома будто согревает его тело и душу: “...*in the story the boys were drinking and this made me thirsty and I ordered a rum St. James. This tasted wonderful on the cold day and I kept on writing, feeling very well and feeling the good Martinique rum warm me all through my body and my spirit*” [Hemingway 2011: 17]. В настоящем контексте совмещаются соматический (чувство жажды), вкусовой и температурный (холодный вечер и согревающий душу и тело напиток) модусы.

Еще один пример полимодалной метафоры: “*But you knew there would always be the spring, as you knew the river would flow again after it was frozen. When the cold rains kept on and killed the spring, it was as though a young person had died for no reason.*” [Hemingway 2011: 39]. Холодные дожди убивают весну, и кажется будто это молодая загубленная без причины жизнь, однако все знают, что весны все равно наступит, и лед сойдет с реки. Интересно и то, что микроконтекст содержит в себе интертекстуальную отсылку: в библейской ветхозаветной книге Экклезиаста описано, что в жизни человека, как и в природе, происходит сменяемость (весна все равно наступит), и все это есть «суета сует».

Описывая городской пейзаж ранним утром после дождя, Хемингуэй упоминает мокрые лица домов, осушаемые солнцем: “*The sun was drying the wet faces of the houses that faced the window*” [Hemingway 2011: 41]. Настоящий образ полимодален (температура, влажность, солнечный свет).

Поэт Эрнест Уолш, по мнению автобиографического персонажа Хемингуэя, был отмечен печатью смерти, совсем как герой трагического кино. Многомерность образа создается за счет различных каналов восприятия (визуальное, аудиальное): “*Ernest Walsh was dark, intense, faultlessly Irish, poetic and clearly marked for death as a character is marked for death in a motion picture. He was talking to Ezra...*” [Hemingway 2011: 95]. Иногда метафорические образы

включают **сравнение**. В настоящем микроконтексте персонаж, являющийся носителем смертельной метки, сравнивается с персонажем фильма.

Приведем другие примеры **сравнения** из текста книги.

Описывая хозяйку книжного магазина, Хемингуэй пишет, что ее глаза были полными жизни, совсем как у маленького зверька, и такими же веселыми, как у молодой девушки: *“Sylvia had a lively, very sharply cut face, brown eyes that were **as alive as a small animal’s and as gay as a young girl’s**...”* [Hemingway 2011: 31].

Изучая писательское ремесло, Хемингуэй часто придавал внимание внешности других людей. Однажды он как обычно сидел в кафе и писал рассказ, как вдруг заметил, что в кафе вошла девушка. Ему захотелось описать ее внешность в деталях и использовать в своем рассказе. Так, он сравнивает свежесть ее лица с только что отчеканенной монетой, а черные волосы с вороньим крылом: *“She was very pretty with a face fresh as a newly minted coin...her hair black as a crow’s wing...”* [Hemingway 2011: 17].

Иногда сравнение совмещается с интертекстом. Например, подруга Гертруды Стайн носила стрижку, как у Жанны д’Арк на картинах французского художника Бернар Буте де Монвель, и в тексте мы встречаем такое экфрастическое описание: *“Her companion had a very pleasant voice, was small, very dark, with her **hair cut like Joan of Arc in the Boutet de Monvel illustrations**...”* [Hemingway 2011: 24].

Сама Гертруда Стайн, рассуждая о рассказе Хемингуэя «У нас в Мичигане», отмечает, что он не может быть опубликован из-за своего содержания, сравнивая его с картиной художника, которая не может быть представлена на выставке, а соответственно не будет продана: *“But it is inaccrochable. That means it is **like a picture that a painter paints and then he cannot hang it when he has a show**...”* [Hemingway 2011: 25].

Мисс Стайн своей внешностью (фигурой, одеждой, волосами) напоминала Хемингуэю итальянскую крестьянку: *“Miss Stein was very big but not tall and was heavily built **like a peasant woman**... she reminded me of a northern Italian peasant woman with her clothes, her mobile face and her lovely, thick, alive immigrant hair...”* [Hemingway 2011: 24].

**Эпитеты** также представлены в исследуемом тексте:

*“When I first met her she did not speak of Sherwood Anderson as a writer but spoke glowingly of him as a man and of his **great, beautiful, warm** Italian eyes”* [Hemingway 2011: 59] – Гертруда Стайн говорит о Ш. Андерсоне не как о писателе, а как о человеке с прекрасными, теплыми, итальянскими глазами.

В другом микроконтексте глаза военных, посетивших бар, определяются как *искусственные*: *“...and saw the quality of their **artificial** eyes and the degree of skill with which their faces had been reconstructed.”* [Hemingway 2011: 74].

Глаза своей супруги Зельды Хемингуэй называет *ястребиными* – такими же ясными и спокойными, а саму Зельду находит очень красивой, отмечая ее золотистый загар и волосы: *“Zelda was very **beautiful** and was tanned a lovely gold color and her hair was a **beautiful dark gold** and she was very friendly. Her **hawk's** eyes were **clear and calm**.”* [Hemingway 2011: 160].

#### **2.4. Когнитивные доминанты и способы выражения полимодальности в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец»**

##### **Автор**

Книга воспоминаний В. П. Катаева «Алмазный мой венец» описывает 1920-е годы, когда самому автору было чуть более двадцати лет. Автобиографический персонаж произведения – молодой писатель, который еще не стал популярным, однако уже умеет уважение среди своих соратников – таких же, еще малоизвестных писателей. Молодой Катаев был учеником Бунина (тот обучал его писательству) и многому учился у Маяковского. Реальный автор произведения, создающий себя в тексте – Катаев, которому более 80 лет (впервые произведение было издано в журнале «Новый мир» в 1978 г.), известный советский писатель, создатель собственного писательского стиля – мовизма.

##### **Название**

В название произведения заложены одновременно *аллюзия* и *метафора*. Заглавие романа интертекстуально, это черновая строка из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина. В диалоге со своей служанкой Марина Мнишек говорит: *«Марина: Ну что ж? готово ли? нельзя ли поспешить? — Позвольте; наперед решите*

*выбор трудный: Что вы наденете, жемчужную ли нить, Иль полумесяц изумрудный? — Алмазный мой венец»* [Катаев 2019: 13].

Метафорически «Алмазный венец» Катаева (образ, введенный автором в «Разбитой жизни...») – это стихи любимых поэтов, которые цитируются в романе и живут в памяти самого писателя. Эти стихи и дружба с их создателями, богатство и счастье, которым его одарили. Катаев, по собственному признанию, так же отвергает все лишнее и выбирает алмазный венец – дружбу с великими деятелями искусства, подарившую ему радостные дни: *«Марина уже сделала свой выбор. Я тоже: все лишнее отвергнуто. Оставлен «Алмазный мой венец». Торопясь к фонтану, я его готов надеть на свою плешивую голову»* [Там же: 14].

**Персональный дейксис** представлен реальными людьми: герои книги – писатели, поэты, представители творческой среды. Сам Катаев о героях своего памфлетного романа высказывался так: *«У меня была своя задача — написать книгу о Революции, о людях, которые безоговорочно приняли Революцию и вращались в ее магнитном поле. И еще я считал своим долгом говорить правду, такую, как я знал <...> Это свободный полет фантазии, основанный на истинных происшествиях, быть может, и не совсем точно сохранившихся у меня в памяти. В силу этого я избегал **подлинных имен** и даже **выдуманных фамилий**»* [Кузнецов 1983: 23-24]. Автор прибегает к номинации персонажей прозвищами вместо имен и фамилий. Прозвище – это наименование, которое присваивается человеку в соответствии с его какой-либо характерной чертой или по аналогии [Хвесько, Мажникова 2013]. Прозвища присваиваются персонажам таким образом, чтобы читатель узнал в них реального человека. В. П. Катаев создает эффект зашифрованности, предлагая читателю декодировать за номинацией персонажа реального человека. Имянаречение как способ создания полимодальности описывается в пункте 2.4.4. настоящего исследования.

В начале книги автобиографический герой Катаева говорит с неким скульптором Брунsvиком (его прототипом послужил, вероятно, О. Цадкин – скульптор, родившийся в Смоленске, живший в Париже), а тот, восхищенный его рассказами о друзьях, говорит, что хочет ваять не богов и вождей, а *«малых сих»*

[Катаев 2019: 7], т.е. друзей и соратников Катаева. Образ скульптуры / памятника в «заресничной стране парка Монсо» [Там же: 214] возникает неслучайно, поскольку на момент написания романа большинство описанных персонажей уже умерли, и Катаев хотел предать их вечности в своей книге. В финале произведения изваянием становится и он сам.

В тексте кроме зашифрованных имен также упоминаются прецедентные имена (*Андреев, Блок, Бунин, Гоголь, Гомер, Достоевский, Золя, Некрасов, Фет* и т.д.), за счет чего создается диалогичность. Сам Катаев в своем автобиографическом тексте упоминает не только других писателей и их произведения, но и скульпторов (*Роден, Бурдель*), архитекторов (*Татлин*), художников (*Пикассо*), критиков (*Пильский*), государственных деятелей (*Ленин*) и т.д.

### **Пространственный (локальный) дейксис (модус).**

В начале произведения встречаем: «...оставив далеко и глубоко внизу февральскую вьюгу <...> мы снова отправились в погоню за вечной весной...» [Катаев 2019: 5]. Именно так описывается путешествие Катаева и его супруги в Европу в 1974 году. Вечная весна – образ, постоянно возникающий в книге. По признанию самого автора, именно так он хотел назвать свое автобиографическое произведение изначально. Уже в следующем абзаце автор пишет про Париж и закоулки Монпарнаса, куда его занесло из советской Москвы.

Повествование в книге отрывистое, похожее на сон или поток воспоминаний. После Парижа герой в своих воспоминаниях оказывается в Англии, упоминает Гольфстрим, Лондон, лондонский Гайд-парк. Позднее он окажется на Сицилии, в Риме, Палермо, Неаполе, в Одессе, Харькове и т.д.

Действие сюжета разворачивается преимущественно в Москве в 20-е годы XX века. Москва является полноценной героиней произведения. Описывается ее прошлое и настоящее, ее архитектурный облик. Катаев пишет о том, как перестраивалась Москва после революции, но в его памяти остались «призраки» уже не существующих улиц.

Интересна «закольцованность» локального модуса (дейксиса): автобиографический герой начинает свое повествование в Париже и заканчивает

там же – в парке Монсо, где стоят фигуры всех его друзей-писателей, ушедших в мир иной. В том парке в изваяние превращается и сам Катаев, однако и парк превращается в Переделкино (там находилась дача писателя, где он провел последние двадцать лет своей жизни), то есть из мира воспоминаний совершается переход в реальный мир.

### **Темпоральный дейксис (модус).**

Повествование в книге отрывисто и нелинейно: автобиографический герой то говорит о настоящем, то о прошлом, более или менее далеком, постоянно перемещаясь во времени (сам автор называет такой метод построения сочинений «ассоциативным»). Приведем примеры из текста:

- настоящее – *«И вот теперь, лет через пятьдесят, мы с женой полулежали в креслах...»* [Катаев 2019: 8];
- прошлое и настоящее – *«Мне было семнадцать, ему пятнадцать <...> Теперь одному из нас восемьдесят, а другого вообще уже нет на свете»* [Катаев 2019: 11].

Книга не делится на главы, представляя собой единый текст, не организованный структурно: автобиографический герой то говорит о настоящем, то о пережитом, то по памяти цитирует произведения других писателей. Так, разорванный хронотоп – доминанта организации текста. Автор будто во сне, в котором он видит прошлое, рассказывает о настоящем, перемещается в пространстве и путешествует по местам, в которых бывал.

Далее будут проанализированы концепты и художественно-выразительные средства, выступающие в качестве когнитивных доминант в произведении В. П. Катаева.

#### **2.4.1. Концепт ИСКУССТВО как когнитивная доминанта в произведении В.**

##### **П. Катаева «Алмазный мой венец»**

Искусство — это человеческая деятельность, направленная на создание объектов или явлений, которые имеют эстетическую, культурную или эмоциональную ценность. Оно может проявляться в различных формах, таких как живопись, музыка, литература, театр, кино, архитектура и др.. Тема искусства и

творчества – одна из главенствующих в произведении «Алмазный мой венец» В. П. Катаева, нам в этой связи кажется необходимым проанализировать концепт ИСКУССТВО.

Рассмотрим, как концепт ИСКУССТВО репрезентуется в русской национальной языковой картине, для этого обратимся к дефиниции лексемы в языке и к возможным синонимам. Искусство – 1. Творческое отражение (например, искусство кино); 2. Мастерство; 3. Дело, требующее мастерства (например, военное искусство) [ТСРЯ 2012]. Возможные ассоциаты: *дело, музыка, театр, знание, занятие, творческая деятельность, творчество, умение, мастерство, художество, квалификация* и т.д. [ССРЯ].

Восприятие искусства Катаевым уникально. Нами выделены следующие тематические группы концепта ИСКУССТВО в исследуемом произведении (Таблица 5).

Таблица 5

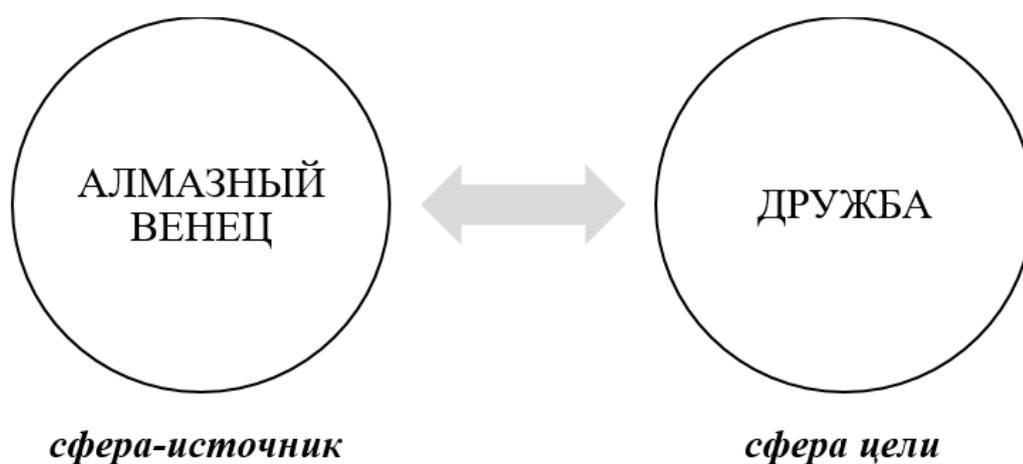
#### Тематические группы концепта ИСКУССТВО

ДРУЖБА	дружеские и приятельские отношения
ФОРМА	виды и предметы искусств, творцы и художники

Метафоричный алмазный венец, «украсивший» голову Катаева, – величайшее творение ювелирного искусства – это дружба с великими писателями, литераторами и творцами. Примечательно, что к дружбе сам писатель относится несколько иронически: *между поэтами дружба — это не что иное как вражда, вывернутая наизнанку* [Катаев 2019: 24]. Отсюда считаем необходимым выделить категорию ИСКУССТВО / ДРУЖБА.

«Алмазный мой венец» — это не только образ, отсылающий к «Борису Годунову» Пушкина, но и когнитивная метафора АЛМАЗНЫЙ ВЕНЕЦ ЕСТЬ ДРУЖБА, где сфера-источник – алмазный венец, а сфера цели – дружба. Данную концептуальную метафору можно представить в виде схемы процесса концептуальной интеграции (Рисунок 9).

**Иллюстрация процесса концептуальной интеграции АЛМАЗНЫЙ ВЕНЕЦ  
ЕСТЬ ДРУЖБА**



По сюжету, заимствованному в «Борисе Годунове» Пушкина, Марина Мнишек отвергает нить из жемчуга и изумрудный полумесяц, делая выбор в пользу алмазного венца, Катаев также выбирает свой алмазный венец: *«Гений должен уметь ограничивать себя, а главное, уметь выбирать <...> все лишнее отвергнуто»* [Катаев 2019: 14]. О каком же выборе пишет Катаев? Ответ на этот вопрос дается в комментарии к памфлетному роману: *«...в «Алмазном венце» он не пишет о некоторых своих друзьях, среди них писатели А. Н. Толстой и К. Г. Паустовский и композитор С. С. Прокофьев»* [Котова, Лекманов 2004].

В. П. Катаев так пишет о своей дружбе с Ю. Олешей: *«...нам было суждено стать самыми близкими друзьями - ближе, чем братья...»* [Катаев 2019: 11]. Писатели познакомились еще в юности и всю жизнь провели рука об руку, развиваясь как писатели, наблюдая за переустройством страны и находясь в центре революции. А свое знакомство с Есениным Катаев описывает так: *«...со многими подружился, с некоторыми сошелся на ты. А с королевичем – нет»* [Катаев 2019: 60].

Лексемы *друг/друзья* (44 и 12 онимов), *дружочек* (38 онимов), *дружба* (11 онимов) – наиболее частые формы экспликации категории ИСКУССТВО / ДРУЖБА.

Описывая круг единомышленников, ведущих деятелей искусства, В. П. Катаев упоминает различные сферы творчества и различных представителей этих сфер. Так в тексте выражается категория ИСКУССТВО / ФОРМА (которая объединяет названия видов искусств и мастеров, а также предметы искусства): *искусство ваяния, виды изящных искусств, живопись, скульптура, скульптор, поэзия, балерина-босоножка* и т.д. [Катаев 2019]. Приведем некоторые примеры из текста произведения.

- Из разговора с королевичем (Есениным): *«Он понял, что так может говорить только художник с художником...»* [Катаев 2019: 67];
- *«Писатели восемнадцатого века <...> были в основном повествователи»* [Катаев 2019: 33];
- Эмоционально и возвышенно представлено литературное сообщество Москвы 20-х гг. в отрывке: *«Ему надо немедленно переезжать в Москву, где уже собрался весь цвет молодой русской советской литературы, где гремели имена прославленных поэтов, где жизнь была ключом, где издавались русские книги и журналы»* [Катаев 2019: 69].

Категория ИСКУССТВО / ФОРМА представлена огромным количеством ассоциатов, это связано с тематикой произведения: Катаев – писатель, и литература – неотъемлемая часть его жизни. Автобиографического персонажа окружают другие творческие люди, которые создают шедевры и предметы искусства. Наиболее частотные словоупотребления: *журнал* (26 онимов), *книга* (10 онимов), *писатель* (35 онимов), *поэт* (46 онимов), *театр* (15 онимов), *художник* (20 онимов).

Так, в анализируемом тексте доминанта ИСКУССТВО представлена двумя крупными категориями ИСКУССТВО / ДРУЖБА и ИСКУССТВО / ФОРМА. Представим возможные категории концепта ИСКУССТВО в виде фрейм-слотовой структуры (Рисунок 10).

### Фреймо-слотовая структура концепта ИСКУССТВО



Репрезентация концепта ИСКУССТВО в русском национальном сознании соотносится с такими понятиями, как творчество, умение, знание, виды и представители искусств. Искусство в произведении «Алмазный мой венец» выражено в категориях ИСКУССТВО / ДРУЖБА и ИСКУССТВО / ФОРМА. Восприятие искусства В. П. Катаевым частично совпадает с национальной концептосферой, однако особой категорией является категория ИСКУССТВО / ДРУЖБА, поскольку в своих воспоминаниях автор много пишет об «искусстве» общения, том самом «алмазном венце», дарованном ему друзьями. Выражением этой категории становится артефактная метафора АЛМАЗНЫЙ ВЕНЕЦ ЕСТЬ ДРУЖБА, где в виде произведения искусства, созданного ювелиром, представляются дружеские отношения автобиографического героя с соратниками.

#### 2.4.2. Концепт ПАМЯТЬ как когнитивная доминанта в произведении В. П.

##### Катаева «Алмазный мой венец»

Память — это сложный и многогранный психический процесс, который позволяет накапливать, сохранять и воспроизводить информацию и переживания. Она играет ключевую роль в нашем познании мир, формировании личности и социальных взаимодействиях.

Обратимся к дефиниции лексемы «память» в русском языке:

1. Способность сохранять и воспроизводить в сознании прежние впечатления и опыт;

2. Воспоминание;
3. То, что связано с умершим [ТСРЯ 2012].

Возможные ассоциаты в русском языке: *воспоминание, запоминание, хранилище информации, отголосок, реминисценция, ретроспекция* и т.д. [ССРЯ].

Воспоминания в «Алмазном венце» очень часто передаются через **образ сна**. Образ сна в произведении является значимым, поскольку формат сновидения, где смешиваются прошлое и настоящее, реальное и вымышленное, определяется фабулой произведения: «...*моя жизнь не более чем мгновенное сновидение*» [Катаев 2019: 33]. «Алмазный мой венец» - не первая книга, где автор использует подобный тип повествования (отрывки воспоминаний): «сны вечности» изображены в повести «Святой колодец».

Вспоминая историю знакомства с ключиком (Ю. Олешей), автобиографический герой книги рассуждает, что есть такие люди, кто отмечены божественным даром жить воображением: «*Забывшие сновидения, как призраки, являлись в наших стихах, и трудно было понять, из каких глубин сознания они взялись*» [Катаев 2019: 25]. В настоящем микроконтексте концепт ПАМЯТЬ реализуется за счет лексем «сновидение», «призрак», «глубины сознания». В анализируемом произведении не единожды в одном контексте упоминаются сновидения и призраки (воспоминания) прошлого, именно через эти образы передается память о пережитом.

Нами выделены следующие категории концепта ПАМЯТЬ: ПАМЯТЬ / ВОСПОМИНАНИЕ, ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ (см. Таблицу 6).

Таблица 6

#### Тематические группы концепта ПАМЯТЬ

ВОСПОМИНАНИЕ	воспоминание о событиях прошлого
СМЕРТЬ	воспоминание об умерших

Категория ПАМЯТЬ / ВОСПОМИНАНИЕ является репрезентацией памяти о прошлом. Перед читателем предстает не стандартная сюжетная канва, а поток воспоминаний, и автор сразу оговаривается, что может что-то помнить неточно: «*Память мне изменяет, и я уже начал путать имена*» [Катаев 2019: 5]. Лексема

«память» (41 оним) - наиболее частотная репрезентация концепта в языке произведения. Другие частотные ассоциаты – *памятник* (17 онимов), *воспоминание* (11 онимов).

По сюжету книги автор вплетает в повествование чужие тексты (строки чужих произведений), цитируя их по памяти: «У меня уже начала разрушаться **память**, и некоторые волшебные строчки выпали из **полузабытых стихов...**» [Катаев 2019: 22].

Как уже упоминалось ранее, Москва является полноценным персонажем книги, и в памяти автобиографического героя она делится на пушкинскую и командорскую (в период переустройства города, пережившего революцию): «Почти все старые московские уголки и связанные с ними **воспоминания** оставались примерно прежними и казались навечно **застывшими** <...> Впрочем, к улице Горького я почему-то скоро привык и уже с трудом мог восстановить **в памяти**, где какие стояли церкви...» [Катаев 2019: 45]; «**Память** разрушается, как старый город» [Катаев 2019: 43].

Еще одна выделенная нами категория, которая подвергается анализу, ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ. Катаев остается последним живым из своих друзей, о которых он пишет (он создает произведение в преклонном возрасте), и тема смерти очень часто поднимается в памфлетном романе.

О лучшем друге ключике (писателе Юрии Олеше) Катаев пишет: «Он превратился в **легенду**. Но часть его **души** навсегда соединилась с моей...» [Катаев 2019: 11]. Категория ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ в настоящем микроконтексте реализуется за счет лексем «**легенда**», «**душа**».

Вспоминая ключика, Катаев отмечает, что его метафоры пользовались необыкновенной ассоциативной сложностью, и он был метафоричен не только в творчестве, но и в жизни: «Уже тяжело больной, **на пороге смерти**», ключик говорит врачам, что те переворачивают его «как лодку», и эти слова становятся для него последними [Катаев 2019: 202].

Цитируя строки из стихотворения «Самоубийца» колченого (В. Нарбута), Катаев пишет, что в этом произведении они с соратниками «**ощутили** <...>

*предчувствие его неизбежного конца*», и что им показалось, «*ангел смерти в этот миг пролетел над его наголо обритой головой...*» [Катаев 2019: 160]. Реализация категории расширяется за счет лексем «предчувствие», «конец» и метафорического словосочетания «ангел смерти». Тогда, по словам Катаева, колченогий был известен, а теперь «*...колченого никто не помнит. Он забыт*» [Катаев 2019: 161]. Забыт, потому что в живых остался один Катаев.

Приведем примеры возможных ассоциатов для репрезентации категории ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ в автобиографическом тексте:

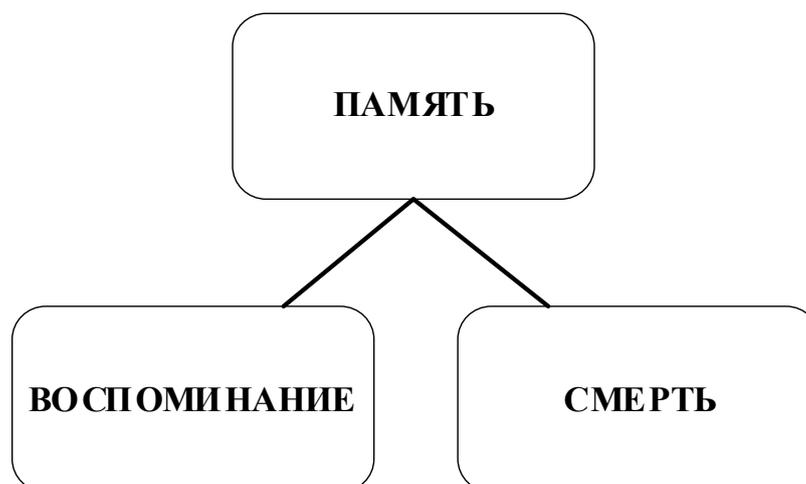
- О факсимиле ключика: «*мы привыкли теперь видеть...на его посмертных книгах*» [Катаев 2019: 11];
- Об Эдуарде Багрицком: «*...птицелова давно нет на свете. Он первый из нас <...> ушел в ту страну, откуда нет возврата...*» [Катаев 2019: 39];
- Рассуждая о старом и новом памятниках Пушкину: «*А Пушкин сегодняшний для меня лишь призрак*» [Катаев 2019: 41]. В настоящем микроконтексте призрак – это память о прошлом, а также образ смерти, поскольку Пушкина давно нет в живых.

Наиболее частотные ассоциаты: *душа* (27 онимов), *мертвый* (19 онимов), *смерть* (18 онимов), *призрак* (11 онимов).

Анализ автобиографического текста позволяет выявить когнитивную доминанту ПАМЯТЬ, пронизывающую весь автобиографический текст и представленную большим количеством полимодальных, многомерных образов. Нами были выделены две наиболее крупные категории ПАМЯТЬ – / ВОСПОМИНАНИЕ, объединяющая память событий, чувств и впечатлений о прошлом и ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ, обширно представленную за счет того, что книга – это своего рода воспоминание об ушедших друзьях автобиографического героя.

Представим возможные категории концепта ПАМЯТЬ в виде фрейм-слотовой структуры (Рисунок 11).

### Фреймо-слотовая структура концепта ПАМЯТЬ



Таким образом, в русском национальном языковом сознании концепт ПАМЯТЬ соотносится с запоминанием и воспроизведением информации, воспоминанием, а также памятью об умерших. В тексте В. П. Катаева «Алмазный мой венец» нами выделено две курпные категории реализации концепта ПАМЯТЬ – ПАМЯТЬ / ВОСПОМИНАНИЕ (память о прошлом, настольгия), а также ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ (воспоминания автобиографического героя об ушедших друзьях и сортаниках). По сюжету произведение «Алмазный мой венец» – это книга воспоминаний о прошлом и об умерших. Сама книга и есть память, именно поэтому важную сюжетобразую роль играют образы сна, призрака (воспоминания о былом), а также памятника (увековеченные скульптуры друзей Катаева, установленные в парке Монсо).

#### 2.4.3. Способы выражения полимодальности в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец»

**Интертекстуальность** является одним из способов создания полимодальности. Этот параметр включает аллюзии, явные и неявные ссылки на тексты других писателей, цитаты, прецедентные имена, упоминания реально существующих мест и людей и т. д.

К примеру, в тексте романа «Алмазный мой венец» межтекстовое взаимодействие создается за счет многочисленных отсылок к великому писателю А. С. Пушкину, и именно пушкинская строка дала заглавие роману Катаева:

«Браво, я! (Вроде Пушкина, закончившего «Бориса Годунова». Ай да Пушкин, ай да сукин сын!)» [Катаев 2019: 9]; «Во времена **Пушкина** о нас бы сказали, наверное, так: «Пленники Бахуса и Феба»» [Катаев 2019: 78].

С именем А. С. Пушкина соотносятся не только литературные аллюзии, но и **экфрастические** (*экфрасис* – описание предметов искусства в литературе) референции. Так, например, встречаем памятник Пушкину (форма искусства – скульптура): «Разговорившись, мы подошли к **памятнику Пушкину** и уселись на бронзовые цепи. <...> До сих пор болезненно ощущаю отсутствие **Пушкина** на Тверском бульваре...» [Катаев 2019: 40].

Мемуарная проза Катаева изобилует отсылками на цитаты и произведения других писателей, поэтов, ученых, мастеров и т.д. Катаев ссылается на тексты своих современников и предшественников, иногда даже не указывая их авторство и не оформляя цитаты в кавычки, что и создает эффект мемуарного повествования. Приведем примеры:

- «*Наш журнал будет называться «**Ревизор**»!*» [Катаев 2019: 94] (произведение Н. В. Гоголя);
- «*Мы все в эти годы любили, но мало любили нас*» [Катаев 2019: 87] (строки из поэмы С. А. Есенина «Анна Снегина»);
- «*Ты ушел в бирюзовые гроты выжимать золотой виноград*» [Катаев 2019: 38] (стихотворение Э. Багрицкого «Дионис»).

По признанию самого В. П. Катаева, чужие стихи откладывались в его сознании в качестве впечатлений таких же ярких, как впечатление от поцелуя, касания, запаха (хрупкий шлейф), услышанной музыки или увиденной картины: «...наряду с впечатлениями некогда **виденных картин, слышанной музыки, касаний, поцелуев...**» [Катаев 2019: 17]. Многомерность образов создается за счет совмещения нескольких модусов. Восприятие автобиографического героя прозы Катаева полимодально. Выделяются *визуальный, аудиальный, тактильный, обонятельный, вкусовой и соматический* модусы.

**Визуальный модус** широко представлен в воспоминаниях автобиографического героя. Полимодальность создается за счет включения

образов, связанных с цветом или изобразительным искусством: «...вокруг живописно простирались вечнозеленые луга и пригорки...» [Катаев 2019: 12]; «...так убедительно **рисовал** нам жизнь в своем родном селе, которое уже представлялось нам чем-то вроде русского рая, как бы **написанного кистью Нестерова**» [Катаев 2019: 84]; «**мокро-лиловый песок мировых пляжей**» (в настоящем микроконтексте обнаруживаем совмещение визуального и **соматического** модусов – модус ощущения влажности) [Катаев 2019: 17] и т.д.

**Аудиальный модус**, к примеру, обнаруживает себя в метафоре «**колебать мировые струны**» [Катаев 2019: 91]. Извлечение звука из струнного музыкального инструмента в настоящем микроконтексте означает «не считаться с дореволюционными авторитетами, низвергать общепринятые истины». Интересно в данной отрывке и совмещение модусов – аудиального и **тактильного**.

**Кинестетический модус** репрезентует язык тела и жестикуляцию: «**Не оборачиваясь, она повелительным жестом королевы протянула назад руку**» [Катаев 2019: 16].

**Обонятельный модус** представлен, например, в метафоре: «**Воздух, которым дышал ключик, всегда был перенасыщен поэзией Блока**» [Катаев 2019: 140].

Описывая голод, обрушившийся на советское государство после гражданской войны, Катаев так описывает вкус еды, которую они получали по талонам: «...в обед какую-то затируху и горку ячной каши с четвертушкой крутого яйца, **заправленной зеленым машинным маслом...**» [Катаев 2019: 117-118]. В настоящем микроконтексте интересно реализуется **вкусовой модус**: каша, заправленная машинным маслом, ощущается как нечто невкусное, хоть автор и не пишет прямо о вкусовых качествах такой пищи.

**Соматический модус** – один из наиболее комплексных, он включает такие физические ощущения человека, как боль, температура и влажность воздуха. Например, совмещение визуального (цвет), обонятельного (запах) и соматического (чувство жажды) модусов обнаруживаем в микроконтексте: «**Рыбины были золотистого оттенка и распространяли острый аромат, вызывающий жажду...**» [Катаев 2019: 170].

Широкая образность текстов В. П. Катаева представлена большим количеством **художественно-выразительных средств языка** – тропов.

**Метафорический перенос** не просто частый троп, используемый Катаевым в автобиографическом тексте, но и художественно-выразительный прием, который он высоко оценивает, как художник: *«Только один ключик сумел бы найти какой-нибудь единственный, неотразимый метафорический ход...»* [Катаев 2019: 132].

Метафорически о метафоре Катаев пишет в отрывке: *«Метафора стала богом, которому мы поклоняемся...»* [Катаев 2019: 33]. Катаев пишет, что изображение побеждает повествование в произведениях писателей рубежа веков и послереволюционного периода, а метафора становится излюбленным приемом.

Другие примеры метафоры.

По поручению редакции газеты автобиографический герой Катаева составляет альманах в пользу раненых на фронте и пишет, что бесталанные графоманы на него *«кучу стихотворного хлама обрушили»* [Катаев 2019: 10].

Автобиографический персонаж признается, что не признает время, несмотря на то, что оно забрало у него друзей, которых больше нет в живых, а самого его превратило в старика: *«Я всегда знал, что наш дурак непременно когда-нибудь возникнет из непознаваемой субстанции времени»* [Катаев 2019: 128].

О Владимире Нарбуте, пишущем жуткие стихи о смерти и грехопадении, Катаев пишет: *«Он был мелкопоместный демон, отверженный богом революции»* [Катаев 2019: 160] и т.д.

В некоторых контекстах метафора совмещается со **сравнением**. К примеру, так описывается город, взятый красной армией: *«Город <...> был чист и безлюден, как бы вычищенный железной метлой от всей его белогвардейской нечисти...»* [Катаев 2019: 153].

В ожидании новой жизни в стране, которая «очистилась», Катаев так описывает представителей интеллигенции, отбывающих из страны: *«Пароходы с эмигрантами еще чернели на горизонте как выброшенная куча дымящегося шлака...»* [Катаев 2019: 154]. В настоящем микроконтексте совмещаются

несколько модусов: визуальный (цвет), соматический (дым вызывает раздражение легких и кашель) и обонятельный (куча дымящегося шлака, имеющего специфический едкий запах).

Автор прибегает к сравнению, описывая скульптора Брунсвика – любимца публики, создающего шедевры, а затем разбивающего их вдребезги или распиливая, тем самым привлекая еще большее внимание: *«На него взирали с обожанием, как на пророка»* [Катаев 2019: 6].

**Оксюморон** – сочетание несочетаемого – тоже находит выражение в автобиографическом тексте В. П. Катаева: *«Солнце и голод превращали нас еще при жизни в мощи»* [Катаев 2019: 121]. Известие о смерти Блока застаёт автобиографического героя и ключика в период голода после гражданской войны и становится для них большим шоком, они и сами почувствовали тогда приближение собственной смерти.

Автобиографический текст богат большим количеством художественных определений. Катаев является настоящим мастером **эпитетов**.

При описании харьковского дурака, позвонившего в номер Катаева рано утром, используются определения, передающие цвет, форму, текстуру, ощущение, впечатление от внешности и т.д.: *«Он был все таким же розовым, гладким, упитанным, красивым и симпатичным, с плутоватой улыбкой на губах, которые можно было бы назвать девичьими...»* [Катаев 2019: 127].

В воспоминаниях Катаев часто присваивает какой-то эпитет глазам персонажей.

Мать ключика запомнилась Катаеву в образе Марины Мнишек *«с колдовскими жгучими глазами»* [Катаев 2019: 129], а глаза эскеса становились *«иронично-масляными»* [Катаев 2019: 21], когда тот пародировал Игоря Северянина при декламации стихов. Глаза птицелова названы *«бодлеровскими»*, мрачно смотрящими из-под бровей [Катаев 2019: 26] (настоящий эпитет – это аллюзия на французского писателя Шарля Бодлера, имеющего мрачный взгляд).

## 2.4.4. Имянаречение как способ создания полимодальности в произведении В.

### П. Катаева «Алмазный мой венец»

Одним из способов выражения полимодальности в книге «Алмазный мой венец» является имянаречение. Вместо личных имен персонажей в романе используются прозвища. В Таблице 7 представлены именованья всех персонажей романа «Алмазный мой венец» (всего 39 онимов).

Таблица 7

#### Персонажи романа «Алмазный мой венец»

альпинист/деревянный солдатик	Н. С. Тихонов
арлекин	П. Г. Антокольский
биограф синеглазого	В. Я. Лакшин
босоножка	Айседора Дункан
брат	Е. П. Петров-Катаев
брат друга	М. А. Файнзильберг (брат Ильи Ильфа, издатель и меценат)
бюджетлянин	Велимир Хлебников
вратарь	А. Хомич
вьюн	А. Е. Крученых
главный редактор	Ф. Ф. Раскольников (главный редактор литературного журнала «Красная новь»)
девочка	В. Л. Грюнзайд (Петрова-Катаева)
друг	И. А. Ильф (Файнзильберг)
дружочек	С. Г. Суок
жена птицелова	Д. Г. Суок
ключик	Ю. К. Олеша
колченогий	В. И. Нарбут
командор	В. В. Маяковский
конармеец	И. Э. Бабель
королевич	С. А. Есенин
Лада	К. М. Синякова

литературный критик	П. С. Коган
молодая жена убитого поэта	З. К. Шишова
мулат	Б. Л. Пастернак
наследник	Л. И. Славин
некто (скупал по дешевке дворцовую мебель...)	А. Н. Толстой
пошляк, сравнивший ключика с Бетховеном	В. Б. Шкловский
поэт-классик	Г. А. Шенгели
птицелов	Э. Г. Багрицкий (Дзюбин)
синеглазка	Е. А. Булгакова (сестра М.А. Булгакова)
синеглазый	М. А. Булгаков
соратник	Н. Н. Асеев
старая большевичка	Р. С. Землячка (Залкинд)
сын водопроводчика	В. В. Казин
футурист	Анатолий Фиолетов
художник	П. В. Митурич
штабс-капитан	М. М. Зоценко
щелкунчик	О. Э. Мандельштам
эскесс	С. И. Кессельман (Кесельман)

В автобиографическом романе В. П. Катаева «Алмазный мой венец» выделим четыре модели построения прозвищ в связи с деятельностью человека, социальным статусом (личными отношениями), внешностью и предметно-вещным миром (Таблица 8).

## Доминантные лингвокогнитивные модели имянаречения в произведении В.

## П. Катаева «Алмазный мой венец»

Профессиональная деятельность / Человек	Социальный статус / Человек	Внешний признак / Человек	Предмет / Человек
арлекин	брат	девочка	босоножка
вратарь	брат друга	мулат	вьюн
главный редактор	друг	синеглазка	ключик
Командор	дружочек	синеглазый	шелкунчик
конармеец	жена птицелова	колченогий	
литературный критик	королевич		
некто (скупал по дешевке дворцовую мебель...)	Лада (=любимая)		
поэт-классик	молодая жена убитого поэта		
птицелов	наследник		
соратник	сын водопроводчика		
старая большевичка			
футурист			
художник			
штабс-капитан			

Как мы видим, наиболее распространенной моделью в тексте является модель «Профессиональная деятельность / Человек» – 14 ассоциатов.

Практически все прозвища в тексте пишутся со строчной буквы. Единственное исключение делается для поэта В. Маяковского, который именуется Командором: *«Исключение сделаю — для одного лишь Командора. Его буду писать с большой буквы...»* [Катаев 2019: 24].

Вероятно, Маяковский назван «Командором» по причине его высокого положения в литературной иерархии. Являясь другом и наставником В. П.

Катаева, Маяковский как бы возвышается над остальным литературным миром. Отсюда – Командор – главный, верховный. Предполагаем, что именно с этим связано написание данного онима с прописной буквы.

И. Бабель получи прозвище «*конармеец*», во-первых, из-за создания сборника рассказов о Гражданской войне «Конармия», а во-вторых, потому что служил в Конной армии. В основу рассказов легли дневниковые записи автора во время службы под командованием С. Буденного: «...*один из самых выдающихся среди нас прозаиков — конармеец*» [Катаев 2019: 295].

В. Катаев пишет, что И. Бабель получил признание как левых, так и правых своей прозой, а Командор (В. Маяковский) знал его рассказы наизусть, рассказывая их на поэтических вечерах.

Прозвище «Арлекин» дано П. Антокольскому: «*Арлекин — маленький, вдохновенный, весь набитый романтическими стихотворными реминисценциями, — орал на всю улицу свои стихи*» [Катаев 2019: 256]. Возможно, прозвище подобрано по первой строке стихотворения *Commediadell' Arte* («Арлекин! Я услышал, о чём вы шептали...»), написанное поэтом в 1915 году.

Автору стихотворения «Птицелов» Э. Багрицкому аналогично из его творческой практики дается прозвище «*птицелов*»: «*На этом отборочном собрании, кстати говоря, я и познакомился с птицеловом и подружился с ним на всю жизнь*» [Катаев 2019: 21].

Таким образом, в персонажах повести, получивших свои прозвища в категории «Профессиональная деятельность / Человек», с высокой долей вероятности распознаются конкретные люди и устанавливается необходимый культурный контекст.

Модель «Социальный статус / Человек» вторая по численности. Она представлена 10 онимами. В этой категории наличествуют следующие лексемы: *друг, дружок, жена птицелова* и т.д.

С. Есенин в романе получил прозвище «королевич» (сын короля). В тексте королевич впервые появляется при знакомстве с птицеловом. Катаев выбирает данное прозвище на основании визуального сходства Есенина с образом

королевича Елисея: *«Но почему-то мне казалось, что ему больше всего <...> подходит слово «королевич»* [Катаев 2019: 66].

В категории «Социальный статус / Человек» выделим лексему «лада» для именованья Ксении Адаевой. Как известно, лада – это обращение к любимой в русском фольклоре. Н. Асеев в стихотворении «Русская сказка», обращаясь к жене, пишет: *«Говорила моя забава, /Моя лада, любовь и слава...»* [Катаев 2019: 211]. В романе Катаев не отходит от национальной традиции, используя данный оним при описании встречи с супругой Анненского: *«В дверях появилась русская белокурая красавица <...>, настоящая Лада»* [Катаев 2019: 165].

Н. Асеев назван «соратником». Он был соратником «мулата» (Б. Пастернака), его близким другом и коллегой по издательству «Центрифуга»: *«...жил со своей красавицей женой Ладой бывший соратник и друг мулата...»* [Катаев 2019: 56].

В следующих двух моделях количество лексем значительно ниже, но все остается статистически значимым. Так, категория «Внешний признак – Человек» представлена онимами: *девочка, мулат, синеглазка, синеглазый, колченогий*.

«Синеглазым» и «синеглазкой» В. Катаев называет М. Булгакова и его сестру за цвет глаз: *«Синеглазый же, наоборот, был весьма консервативен, глубоко уважал все признанные дореволюционные авторитеты»* [Катаев 2019: 90]. В своих мемуарах Катаев пишет о том, что Булгаков по образованию был медиком, однако, как он сам признавался, мыслил себя Гоголем на основании общего интереса к мистическим сюжетам, темной материи, злым духам и потусторонним силам.

Вероятно, из-за смуглой кожи Б. Пастернак получил прозвище «Мулат». Катаев так описывает известные события в редакции «Красная новь»: *«Королевич совсем по-деревенски одной рукой держал интеллигентного мулата за грудки, а другой пытался дать ему в ухо, в то время как мулат <...> с интеллигентной неумелостью ловчился ткнуть королевича кулаком в скулу...»* [Катаев 2019: 162].

Этимология следующего онима так же связана с физическими характеристиками. Речь идет о «Колченогом» (=хромоногом). В. Нарбут был

одним из величайших поэтов Серебряного века. Свой недуг он получил после перенесенной болезни. Первое появление «колченого» в романе описано так: *«Это был **колченогий** <...> одна из самых удивительных и, может быть, даже зловещих фигур, вдруг появившихся среди нас, странное порождение той эпохи»* [Катаев 2019: 153].

К данной модели следует так же отнести оным «девочка», поскольку при анализе семного состава лексики одной из интегральных является «юный возраст», что отображается во внешности (выглядит молодо, как девочка). «Девочкой» Катаев называет жену своего брата Е. Петрова, за которой сначала пытался ухаживать «ключик» (Олеша): *«В скором времени мой брат стал знаменитым писателем, так что **девочка** с Мыльниково переулка ничего не потеряла и была вполне счастлива»* [Катаев 2019: 213].

В категории «Предмет / Человек» выделим четыре прозвища: *босоножка, вьюн, ключик и щелкунчик.*

Прозвище «Босоножка» дано знаменитой танцовщице Айседоре Дункан. В ее основе лежит концептуальная метафора (Айседора Дункан – сфера-источник, босоножка – сфера цели) и метонимический перенос по смежности (танцовщица-танец-нога-босоножка). На обоснованность данного предположения указывает множество данных, оставленных автором. В частности, В. Катаев пишет об их скандальном романе с «королевичем» (Есениным), который был намного моложе своей возлюбленной, об ее американском происхождении и о том, что ее искусством восхищались Станиславский и Луначарский. Приведем один из фрагментов: *«Но вот **королевич** окончательно разодрался со своей **босоножкой**...»* [Катаев 2019: 62].

А. Крученых был назван «Вьюном» Кручёных был назван за характерную манеру публичных чтений: *«**Вьюн** <...> внезапно появлялся в квартирах знакомых и незнакомых людей, <...> где охотно читал <...> свои стихи...»* [Катаев 2019: 54].

Прозвище «Ключик» было задумано для Ю. Олеша. Катаеву казалось, что его инициалы Ю. О. визуалью схожи с ключиком *«Ю. О. я уже назвал*

*ключиком. Ведь буква Ю — это, в конце концов, и есть нечто вроде ключика»* [Катаев 2019: 25]. Катаев не только отмечал талант Олеси, высоко оценивая его способность искусно использовать метафоры, но и подчеркивал их дружеские отношения.

Оним «Щелкунчик» используется В. Катаевым в отношении О. Мандельштама за его самоотождествление с этим образом в стихотворении «Куда как страшно нам с тобой...». Приведем этот фрагмент из романа: «*А, например, щелкунчик будет у меня <...> с маленькой буквы»* [Катаев 2019: 24].

При этом следует отметить, семантическая деривация была самым частотным, но не единственным способом образования онимов. Так, прозвище «эскесс» – это аббревиатура, сокращенная форма от имени и фамилии поэта Семена Кесельмана, где первая буква имени (с) соединяется с первым слогом фамилии Кесельман (кес).

«Будетлянин» – оним, которым именуется В. Хлебников. Данный окказионализм был создан самим поэтом от слова «будет». Напомним, что именно так в России именовались представители футуристического искусства, в частности, одна из групп, активно использующая принципы словотворчества.

«Профессиональная деятельность / Человек», «Социальный статус / Человек» – наиболее частотные модели образования антропонимов (14 и 10 ассоциатов). Вероятно, это связано с тем, что в романе автор для расшифровки реальных личностей в персонажах намеренно выбирает маркеры, по которым они могут быть декодированы подготовленным читателем (сфера деятельности и родственные связи с повествователем или с другими персонажами романа).

Анализ семного состава показывает, что лексемы теряют сему индивидуальной единичности и переходят в другие тематические группы, приобретая новые интегральные семы и эмоционально-экспрессивную окраску.

## **2.5. Сравнительно-сопоставительный аспект реализации когнитивных доминант в автобиографических текстах У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В.**

**П. Катаева**

Заключительный параграф настоящего диссертационного исследования представляет результаты сравнительно-сопоставительного анализа лингвокогнитивных средств выражения полимодальности и когнитивных доминант в произведениях У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева. Сравнительно-сопоставительный анализ основывается на разработанной нами многоуровневой модели анализа когнитивной доминанты автобиографического текста.

Анализируемые произведения – “Of Human Bondage” У. С. Моэма, “Moveable Feast” Э. М. Хемингуэя и «Алмазный мой венец» В. П. Катаева написаны в разный период времени (1915 г., 1964 г. и 1975-1977 гг. соответственно) и являются отражением языкового сознания писателей, родившихся и живших в разных странах (Великобритания, США и Российская империя, в последствие СССР). Однако такие факты, как разность времени и культур, не влияют на тематическую общность произведений. Все три текста являются автобиографическими и повествуют о жизни и судьбе автобиографического персонажа, творческом поиске и его отношениях с другими людьми. События военного времени (Первая мировая война и Гражданская война и Революция 1917 г. как ее следствие) оставляют след в судьбе реальных авторов, создающих себя в тексте – все они переживают опыт глубокой психологической травмы.

**Категория автора.** Реальный автор произведения “Of Human Bondage” – С. Моэм средних лет (ему чуть более сорока), а автобиографический персонаж романа – Филип Кэри, изображенный в возрасте от детских лет до среднего возраста. Это единственное из трех анализируемых произведений, где в качестве режима наррации выбрано повествование от третьего, а не от первого лица. Э. М. Хемингуэй пишет первые заметки для будущей книги “Moveable Feast” в возрасте своего автобиографического персонажа (с 21 года до 27 лет), однако создает

произведение многим позже, будучи 58-летним. Автобиографический персонаж «Алмазного венца» В. П. Катаева молод (ему чуть более двадцати лет), в это время реальному автору уже за 80. Однако автобиографический персонаж Катаева, в отличие от героев Моэма и Хемингуэя, иногда возвращается в «настоящее», то есть автор изображает в тексте себя не только в молодости, но и в своем реальном возрасте на момент написания книги, тем самым соединяя прошлое и настоящее. Все три реальных автора были известными и состоявшимися писателями на момент создания своих автобиографических произведений.

В **название** всех анализируемых автобиографических текстов заложены одновременно аллюзия (ссылка на прецедентный текст), что является выражением полимодальности, и метафора. Авторы преднамеренно используют такой прием, как использование интертекста в заглавие, как бы предлагая читателю декодировать авторскую интенцию. Разница лишь в том, что названия текстов Моэма и Катаева отсылают к другим текстам-предшественникам, а “Moveable Feast” Хемингуэя – название переходящего церковного праздника. Однако по версии сына Хемингуэя название могла отсылать к шекспировскому хроникальному произведению «Генрих V».

**Персональный дейксис (или модус)** в произведениях Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева представлен реальными людьми. Хемингуэй заново создает в тексте своего автобиографического произведения не только себя, но и свою жену и друзей, называя их реальными именами. В. П. Катаев в отличие от Хемингуэя намеренно кодирует своих персонажей, присваивая им прозвищные номинации. Такой выбор автор делает, поскольку пишет книгу в советское время, и как он сам признается в предисловии к ней, ему пришлось зашифровать своих героев, потому что перед ним стояла задача написать произведение о революции, а некоторые имена и фамилии он и вовсе забыл. В отличие от героев текстов Хемингуэя и Катаева, лишь некоторые герои романа-воспитания У. С. Моэма имеют реальных прототипов – например, родители автобиографического

персонажа или дядя-опекун, которые, как и сам автобиографический герой, имеют вымышленные имена.

**Пространственный и темпоральный дейксисы (модусы)** определяют хронотоп произведений.

Интересно, что во всех трех произведениях действие частично или полностью происходит в Париже. Место действия произведения Хемингуэя – Париж, именно ему посвящено произведение. Париж и есть тот самый «праздник, который всегда с тобой», о котором говорит название книги.

Филип Кэри – автобиографический персонаж У. С. Моэма обучается в Париже живописи, там он находит друзей, выстраивает романтические отношения с девушкой, много рассуждает об искусстве. Роман В. П. Катаева начинается и заканчивается в парижском парке Монсо, где великий скульптор Брунsvик увековечивает друзей Катаева в образах скульптур.

Однако в отличие от книги Хемингуэя место действия романов Моэма и Катаева не ограничивается лишь Парижем. Герой С. Моэма Филип Кэри в разные периоды своей жизни живет в Англии и Германии и путешествует внутри стран. Основное действие сюжета «Алмазного венца» Катаева разворачивается вовсе не в Париже, а Москве, Харькове и Одессе. Кроме того, автобиографический герой Катаева посещает другие города и страны, среди которых Италия, Англия и т.д..

Доподлинно невозможно установить, могли ли быть знакомы авторы или когда-либо пересекаться, прямых указаний на это нет.

**Темпоральность** в исследуемых произведениях также представлена по-разному. Время в книге “Of Human Bondage” представлено линейно. В это время книги “Moveable Feast” и «Алмазный мой венец» характеризуются разорванным хронотопом. Порядок глав в беллетризованных воспоминаниях Хемингуэя претерпел некоторые текстологические правки, существуют ранняя и поздняя редакции книги, каждая глава которой может рассматриваться как отдельный текст. Книга «Алмазный мой венец» архитектурно не разбита на части, в ней нет деления на главы, текст включает большое количество неоформленных цитат

из других произведений. По признанию автора, в тексте романа он цитирует стихи и строки других художников по памяти.

Тематика произведений и языковое сознание авторов, а, следовательно, и автобиографических героев произведений определяют то, как разные концепты репрезентуются в идиолекте писателей. Некоторые концепты выдвигаются в качестве доминантных в исследуемых текстах. Сравнивая идиостили писателей, рассмотрим, как авторы репрезентуют в языке своих произведений доминантные концепты.

“Of Human Bondage” – самое крупное из анализируемых произведений. Это классический английский роман-воспитание, который описывает длительный период времени и большое количество событий. Призмами восприятия языковой личности автора и его автобиографического героя становятся такие концепты как RELIGION, ART и THE MEANING OF LIFE. Мы не анализируем концепты RELIGION и THE MEANING OF LIFE в произведениях Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева, поскольку они не являются доминантными в анализируемых текстах.

Восприятие религии (RELIGION) у Моэма подвергается анализу, поскольку тема религии является важной для развития образа героя романа-воспитания Филипа Кэри и для всего сюжета произведения: мальчик, получивший религиозное воспитание, теряет веру в Бога. Тема веры и вероисповедания, напротив, не является значимой в произведениях Хемингуэя и Катаева, поскольку судьбы писателей и их автобиографических персонажей не связаны с религией, более того, Катаев – советский писатель.

Смысл жизни или загадка бытия – ответ, волнующий Филипа Кэри сильнее, чем что-либо другое. Концепт THE MEANING OF LIFE – комплексное образование, включающее религию и искусство. Концепт реализуется посредством концептуальной метафоры THE PERSIAN CARPET RUG IS THE MEANING OF LIFE. Простой рисунок жизни, когда человек рождается, учится, работает и создает семью, подобный узору персидского ковра – это и есть смысл жизни. Восприятие смысла жизни автобиографических героев Хемингуэя и Катаева не рассматривается, поскольку концепт не является доминантным.

Вопросы творчества и искусства волнуют всех трех анализируемых художников. Сравнивая идиостили У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева, рассмотрим, как авторы воспринимают концепт ART / ИСКУССТВО.

Общей для всех трех прозаиков является категория ИСКУССТВО / ФОРМА, поскольку автобиографические герои занимались разными видами искусства (живопись – у Моэма, литература – у Хемингуэя и Катаева соответственно). Эта категория объединяет различные виды искусств, а также их произведения и художников. Категория реализуется в текстах похоже, но неодинаково, поскольку автобиографические герои являются представителями разных искусств. Филип Кэри – художник, поэтому категория репрезентуется преимущественно за счет лексем, связанных с изобразительным искусством. В это время литература и писательство – вид искусства, которым занимаются автобиографические герои Моэма и Катаева, а также их близкие друзья, следовательно, категория ИСКУССТВО / ФОРМА в их автобиографических текстах выражается преимущественно лексемами, связанными с писательской деятельностью.

Категории ART / MEANING (смысл искусства) и ART / SUBJECT (искусство как предмет исследования) реализуются в идиолекте У. С. Моэма, что обусловлено тематикой исследуемого текста, где автобиографический герой ищет смысл жизни и поднимает вопросы об истинности творчества, а также изучает изобразительное искусство как область научного знания.

ИСКУССТВО / ДРУЖБА – доминантная категория в идиолектах Хемингуэя и Катаева. В сознании автобиографических героев несмотря на разность культур дружба воспринимается как искусство. Тема дружбы – главенствующая в произведениях обоих авторов, обе книги являются своеобразным посвящением дружбе. Примечательно и то, что в обоих сюжетах изображается круг творцов и художников, которые и сами занимаются творчеством, постоянно оттачивая свое мастерство, поэтому автобиографические персонажи и их друзья много рассуждают об искусстве. Для выражения символа дружбы Катаев использует артефактную концептуальную метафору АЛМАЗНЫЙ ВЕНЕЦ ЕСТЬ ДРУЖБА.

Разность восприятия искусства у Катаева и Хемингуэя заключается в том, что последний рассматривает творческий процесс как постоянное оттачивание мастерства, что находит выражение в категории ART / MASTERING. Искусство у Хемингуэя тесно связано с познавательной деятельностью (категория COGNITION / ART).

Концепт COGNITION – когнитивная доминанта текста “Moveable Feast”, что отличает его от двух других анализируемых текстов. Познавательная деятельность у автобиографического героя Хемингуэя тесно связана с творческой – он не просто творит свои писательские произведения, а осмысленно работает над ними, стимулируя подсознание закончить когнитивную деятельность даже во сне. Концепт реализуется в двух категориях – COGNITION / KNOWLEDGE и COGNITION / ART. Процесс работы над текстом реализуется в том числе посредством концептуальных метафорических структур A WELL IS WRITING (когнитивная работа над текстом представляется колодцем, который может опустошаться) и A RACE IS WRITING (когнитивная работа над длинным текстом как подготовка к гонке на длинную дистанцию).

В качестве собой когнитивной доминанты в произведении «Алмазный мой венец» В. П. Катаева выступает концепт ПАМЯТЬ, включающий категории ПАМЯТЬ / ВОСПОМИНАНИЕ (воспоминания о прошлом) и ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ (воспоминания об умерших людях). Уникальность текста Катаева состоит в особенности его архитектоники – текст не оформлен структурно, это некий поток воспоминаний, образов прошлого (сон, призрак). Жанр автобиографии – это вариант мемуарной прозы, однако текст Катаева отличается от текстов двух других писателей тем, что память выдвигается на первый план восприятия автобиографического героя: он перемещается в пространстве и времени по местам, где бывал ранее, вспоминает истории знакомства и дружбы с великими мастерами письма и т.д.

Таким образом, всех трех писателей объединяет любовь к творчеству и искусству, что связано с личностями самих авторов и их автобиографических героев, их родом их деятельности и кругом общения. Разность восприятия

окружающего мира языковыми личностями писателей обуславливается социокультурными, социальными и национальными аспектами. Все три автора живут в эпоху перемен и исторических потрясений, что так или иначе сказывается на их творчестве, однако в центре повествования “Of Human Bondage” – психологизм главного героя, его путь взросления и становления, а не исторические события или судьбы окружающих его людей и всего британского народа. Центральное место в сюжете “Moveable Feast” занимают внутренние переживания главного героя – молодого писателя, представителя потерянного поколения, который изображается как часть общества писателей и художников. Автобиографический герой В. П. Катаева отличается от двух других тем, что в центре сюжета не он сам, а другие персонажи – его друзья. Он изображает себя в тексте через образы своих друзей и литературного сообщества Москвы, Харькова и Одессы. Так, в центре сюжетов автобиографий Моэма и Хемингуэя ответ на вопрос «кто я?», «что со мной происходит?», «что я чувствую?», а в центре автобиографии В. П. Катаева – «с кем я?», что обусловлено культурными особенностями.

*Полиmodalность* как восприятие мира и коммуникация через разные каналы (модусы) восприятия является когнитивной доминантой всех исследуемых текстов. Полиmodalность обнаруживает себя уже в заглавиях произведений (в основе каждого из них – интертекст) и реализуется в текстах в форме аллюзий, цитат, полиmodalных когнитивных метафор (где сфера цели и источника относятся к различным модусам), совмещении модусов восприятия, использовании художественно-выразительных средств и приемов (например, метафора, эпитет, художественное сравнение и т.д.).

Текст У. С. Моэма является наиболее объемным, поэтому анализу подвергается большее количество концептов-доминант, но несмотря на это текст не изобилует большим количеством тропов. По замыслу автора читатель должен был сосредоточиться на повествовании, а не на изображении, поэтому Моэм избегает использования большого количества художественно-выразительных

средств. Отсылки к судьбе автора, образы реальных мест, прецедентные имена и названия – примеры интертекста, в которых обнаруживает себя полимодальность.

Беллетризованные воспоминания Э. М. Хемингуэя полимодальны по своей структуре: текст включает фото самого писателя и его друзей, а также фотокопии его рукописей. Полимодальность представлена большим количеством интертекста, в том числе реалиями (персонажи-реальные люди, Париж и урбанонимы, упоминания знаменитых людей и исторических личностей, произведений искусства и т.д.), совмещением различных модусов восприятия, разорванным хронотопом (каждая глава может рассматриваться как отдельный текст, быть переставлена, но тем не менее все они связаны друг с другом) и тропами, наиболее частотными из которых являются метафора и художественное сравнение (иногда их совмещение).

Мемуарный памфлетный роман В. П. Катаева архитектурно не оформлен в виде глав или частей. Это полимодальный текст, представленный потоком воспоминаний, где переплетаются прошлое и настоящее, живые и умершие, реальное и вымышленное. Текст изобилует большим количеством интертекста, чаще всего не оформленного кавычками и цитируемого автором по памяти. Примерами интертекста так же, как и в текстах двух других авторов, считаются реалии. Кроме интертекста, полимодальность обнаруживается в совмещении модусов, когнитивных метафорах и тропах (например, метафора, эпитет, художественное сравнение, оксюморон). Уникальность катаевского текста состоит в том, что способом выражения полимодальности становится номинация персонажей романа: им присваиваются мотивированные прозвища, образованные методом семантической деривации по моделям «Профессиональная деятельность / Человек», «Социальный статус / Человек», «Внешний признак / Человек», «Предмет / Человек», а также от сокращений (*эскес*) или новых слов (*будетлянин*).

## Выводы к Главе 2

В Главе 2 настоящего исследования нами были проанализированы когнитивные доминанты автобиографических текстов согласно модели, представленной в пункте 1.4. настоящего диссертационного исследования.

Исследуя категорию **автора**, мы можем сделать выводы о соотношении реального автора и автобиографического персонажа.

В произведении У. С. Моэма автобиографический герой соответствует самому автору по возрасту лишь в конце произведения, а в начале повествования перед читателем предстает маленький мальчик, рано потерявший родителей и отданный на воспитание в религиозную семью к дяде и его жене. Повествование ведётся не от лица самого автобиографического героя Филипа Кэри, а от третьего лица. Многие факты биографии автора пересекаются с событиями судьбы главного героя книги, однако текст не является автобиографией в чистом виде, по признанию самого У. С. Моэма.

Нарратив в книгах “Moveable Feast” Э. М. Хемингуэя и «Алмазный мой венец» В. П. Катаева ведётся от лица автобиографического героя. Хемингуэй делает заметки для своего произведения в молодом возрасте (на тот момент ему чуть более двадцати лет) во время своего творческого становления как писателя, но пишет книгу уже в преклонном возрасте, когда находит те самые парижские заметки, считая их безвозвратно утерянными. В. П. Катаев создает произведение на закате жизни (на тот момент ему было более 80 лет) и изображает себя в книге и в молодом возрасте, и в возрасте, соответствующем своему реальному на момент написания.

Анализу подверглась **поэтика названия** произведений, и нами было установлено, что в заглавие всех трех анализируемых произведений заложены одновременно аллюзия и метафора. Аллюзии, являясь примером интертекста, отсылают нас к текстам-предшественникам (у Моэма и Катаева) и к реалии – религиозному празднику (у Хемингуэя). Однако существует версия, что “Moveable Feast” отсылает к хронике Шекспира «Генрих V», в которой король после победы в битве, одержанной в день переходящего праздника, произносит

монолог, в котором просит солдат пронести этот день в сердце как нескончаемый праздник.

При анализе **персонального модуса** (дейксиса) мы установили, что персонажи автобиографической прозы У. С. Моэма являются преимущественно вымышленными, и лишь некоторые из них имеют реальных прототипов из жизни самого писателя. Э. М. Хемингуэй, напротив, представляет читателю весь свет парижских творцов, угнетенных ужасами Первой мировой войны, в образах своих персонажей. Герои его текста – писатели и поэты, художники, его друзья и милые сердцу люди. В. П. Катаев, как и Э. М. Хемингуэй, делает героями своей прозы реальных людей – своих друзей, писателей, поэтов, творцов, присваивая им прозвищные именованья вместо имен и фамилий.

**Пространственный** и **темпоральный** модусы (дейксисы) определяют хронотоп произведений.

Произведение У. С. Моэма характеризуется платоновским хронотопом (согласно теории М. М. Бахтина): герой произведения проходит стадии от невежества до поиска истинного ответа на вопрос «Что является смыслом жизни?», разочаровываясь в религии, страстной любви и в других своих идеалах. Локусы представлены линейно, один за другим. Особенность *локального модуса* в произведении “Of Human Bondage” – закольцованность: по сюжету герой рождается в Англии, затем постоянно уезжает оттуда в поисках своего предназначения, но возвращается туда в силу различных жизненных обстоятельств, чтобы в конце произведения вновь оказаться в Англии и обнаружить себя на своем месте. *Темпоральный модус* представлен линейно.

Место действия произведения Э. М. Хемингуэя – Париж, где сам автор, будучи начинающим молодым писателем, писал заметки для будущей книги. “Moveable Feast” – это посвящение Парижу (это праздник, который никогда не кончается), откуда, по сюжету, автобиографический персонаж повести уезжает лишь ненадолго в короткие путешествия. *Локальный модус* представлен преимущественно упоминанием мест в Париже. *Темпоральный модус* характеризуется нелинейностью (перемещением то в прошлое, то в настоящее).

Каждая глава книги может рассматриваться как отдельный текст, несмотря на то, что все они взаимосвязаны. Книга подверглась переработке и переизданию в 2009 г., и порядок глав был изменен, лишившись некой логичности.

Разорванность хронотопа – черта катаевского автобиографического текста «Алмазный мой венец». В произведении нет единства места и времени, автор перемещает читателя во времени и пространстве, то блуждая в своих воспоминаниях о прошлом, то вновь возвращаясь в настоящее. Катаев вспоминает места, в которых бывал, а также своих друзей, цитируя их произведения по памяти и «вживляя» в текст книги. *Локальный и темпоральный модусы* характеризуются разорванностью, хаотичностью. Особенностью книги является бесфабульное повествование.

Определение **когнитивной доминанты** в автобиографическом тексте имеет особую значимость. Языковая личность писателя и автобиографического героя совпадают, и в качестве когнитивных доминант в концептосферах художественных текстов могут выступать художественные концепты.

**При рассмотрении автобиографического текста У. С. Моэма** мы и обоснованно устанавливаем приоритетность когнитивных доминант RELIGION, ART и THE MEANING OF LIFE, что связано с тематикой романа-воспитания.

Концепт RELIGION представлен категориями RELIGION / BONDAGE (религия как бремя, рабство), RELIGION / CONFESSION (включает названия конфессий, богов, пророков, святых и т.д.), RELIGION / FAITH (истинность и подлинность веры, ее сила), RELIGION / RITUAL (церковная и религиозная обрядовость) и RELIGION / SUBJECT (религия как сфера научного знания).

Самые крупные по количеству ассоциатов категории – RELIGION / CONFESSION, RELIGION / RITUAL и RELIGION / SUBJECT. Филип Кэри провел детство и юность в доме дяди-священника, а церковные ритуалы были для него частью обыденной жизни, именно поэтому категория RELIGION / RITUAL находит широкое выражение в тексте. Изучая философию и литературу в университете в Германии, Филип много общался с коллегами-теологами, и разговоры о конфессиях и о религии как о науке часто велись в их среде. Анализ

словарей показал, что категория RELIGION / BONDAGE не представлена в национальном языке, в отличие от языка произведения Моэма, что обусловлено личным опытом писателя и его автобиографического персонажа, для которых религия становится рабством.

Искусство занимает одно из центральных мест в автобиографическом тексте У. С. Моэма, поскольку его автобиографический герой обучается живописи и пытается найти свое предназначение в творчестве. Концепт ART представлен категориями ART / SUBJECT (сфера научного знания), ART / FORM (виды и формы искусств), ART / MEANING (предназначение искусства). Самая крупная по количеству ассоциатов категория – ART / SUBJECT, поскольку Филип Кэри профессионально обучается искусству живописи, делая его своим профессиональным интересом и пытаясь найти в нем свое призвание.

Поиск жизненного пути и предназначения для Филипа Кэри выражается концептуальной метафорой THE PERSIAN CURPET RUG IS THE MEANING OF LIFE. Абстрактная категория, таящая в себе ответ на загадку бытия, – образ-символ персидского ковра. Смысл жизни для Филипа Кэри оказывается подобен самому простому рисунку персидского ковра: его предназначение не в том, чтобы быть необычным, а чтобы обрести свое счастье с самых обычных вещей – работе, женитьбе и семье.

**В автобиографическом произведении Э. Хемингуэя** нами был выделен доминантный концепт COGNITION. Процесс познания у Хемингуэя соотносится с изучением и повышением мастерства, наблюдательностью, именно эти процессы позволяют овладеть знанием. На наш взгляд, все эти ассоциаты иллюстрируют реализацию категории COGNITION / KNOWLEDGE (знание). Кроме того, процесс познания у Хемингуэя тесно связан с подсознанием. Неслучайно в тексте произведения автор описывает, как его мыслительная деятельность продолжалась на уровне подсознания, в том числе и во сне: “*That way my subconscious would be working on it...*” [Hemingway 2011: 23].

Когнитивная деятельность соотносится у Хемингуэя с *творческими изысканиями*, что реализуется в категории COGNITION / ART. К примеру,

Хемингуэй изучает картины французских художников-испрессионистов, чтобы подчеркнуть вдохновение для писательства, то есть познает творчество в поисках вдохновения. Таким образом, репрезентация концепта COGNITION в языке Э. М. Хемингуэя отличается от репрезентации лексемы в национальном языке, поскольку обнаруживается категория COGNITION / ART, что связано с уникальным восприятием познания самим писателем и, следовательно, его автобиографическим персонажем.

Отдельному анализу подвергся доминантный концепт ART, и нами были выявлены категории ART / MASTERING (оттачивание мастерства), ART / FORM (виды и формы искусства), ART / FRIENDSHIP (искусство дружбы).

Категория ART / MASTERING расширяется за счет концептуальных метафорических моделей A WELL IS WRITING и A RACE IS WRITING. Писательское мастерство, по мнению Хемингуэя, требует ресурса, который нельзя опустошать до дна, как колодец, а написание романа (крупного произведения) сравнивается с гонкой на долгую дистанцию.

В национальном языке искусство соотносится с навыком в определенном деле, мастерством, с видами искусства и их представителями, однако в произведении Э. М. реализация концепта расширяется за счет категории ART / FRIENDSHIP, представляющей искусство дружбы.

**Концепты-доминанты автобиографического текста В. П. Катаева – ИСКУССТВО и ПАМЯТЬ**, что определяется тематикой произведения. Памфлетный мемуарный роман – это память о великих деятелях искусства, друзьях писателя.

Нами были выделены категории ИСКУССТВО / ФОРМА (виды искусств и их представители) и ИСКУССТВО / ДРУЖБА (дружба как искусство). В национальном языке искусство соотносится с творческим процессом, умением в какой-либо сфере, но в произведении «Алмазный мой венец» его восприятие расширяется за счет категории ИСКУССТВО / ДРУЖБА. Образом-символом дружбы становится произведение ювелирного искусства – алмазный венец, увенчавший «плешистую голову» самого Катаева на закате жизни. Искусство

дружбы выражается в артефактной концептуальной метафоре АЛМАЗНЫЙ ВЕНЕЦ ЕСТЬ ДРУЖБА.

В национальном языке память соотносится с воспоминанием и памятью об умерших, именно эти категории находят выражение в языке прозы Катаева. Анализу подверглись группы концепта-доминанты ПАМЯТЬ / ВОСПОМИНАНИЕ и ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ. Произведение Катаева – это воспоминание, сон о прошлом: о дореволюционной Москве, о молодости, о времени, когда были живы друзья. Память о друзьях поэта соотносится с образами призраков, сна, памятников в парке Монсо, где их увековечил скульптор Брунsvик.

Проведя сравнительный анализ автобиографических текстов С. Моэма, Э. Хемингуэя, В.М. Катаева, мы пришли к выводу, что **общей когнитивной доминантой** писателей является любовь к искусству, желание овладеть мастерством на высоком уровне. **Доминирующим концептом произведения** У. С. Моэма является поиск смысла жизни (отыскивая который, Филип Кэри проживает утрату веры в Бога и разочарование в собственном творчестве); Э. Хемингуэя – поиск самосовершенствования в писательском мастерстве; В. П. Катаева – память о прошлом и о друзьях, которых нет в живых.

Автобиографические персонажи Моэма и Хемингуэя ориентированы на себя, собственные переживания и устремления – это черта автобиографии западного типа. В это время автобиографический персонаж В. П. Катаева ориентируется на круг своих единомышленников при описании собственной жизни, описывает ее через отношения с другими. Ценностная ориентация на окружение и осознание себя частью коллектива – особенность автобиографии русского типа.

**Полиmodalность** в исследуемых текстах выступает в качестве когнитивной доминанты языкового сознания авторов, поскольку языковые личности автобиографического персонажа и авторов совпадают. Полиmodalность показывает, что авторы чувствуют, как интерпретируют свои знания об окружающем мире и передают свой личностный опыт. Она обнаруживается на

уровне совмещения различных модусов восприятия и коммуникации, а также в интертексте и художественно-выразительных средствах.

Язык У. С. Моэма не изобилует большим количеством тропов, интенцией автора было не перегружать текст художественно-выразительными средствами, однако в тексте встречаются полимодальные эпитеты (например, цветопись передается через эпитет *sandy hair*), метафоры (*wrap himself in solitariness* – тактильный модус+язык тела) и т.д. Полимодальность также обнаруживается на уровне интертекста (название романа отсылает к трактату Спинозы, а одну из героинь романа зовут именем героини Дж. Остин из произведения «Мэнсфилд-парк» – Фанни Прайс).

Автобиографический текст Э. Хемингуэя полимодален по своей природе, поскольку кроме текста включает фотокопии рукописей и фото самого автора и героев его произведения. Полимодальность реализуется посредством интертекста (название, топонимы, реалии, упоминания реальных людей), совмещения модусов восприятия и тропов, среди которых метафора (*fire on your tongue* – пожар на языке, вызываемый алкоголем), сравнения (*a face fresh as a newly minted coin* – лицо свежее как новая монетка), эпитеты (*hawk's eyes*).

«Алмазный венец» В. П. Катаева характеризуется разорванным, нелинейным хронотопом и бесфабульным повествованием, что является выражением полимодальности. Кроме того, многочисленные отсылки к текстам предшественникам, упоминания реалий, совмещение модусов коммуникации и когниции являются явлениями мультимодальности в исследуемом тексте. Автор использует такие художественно-выразительные средства, как метафоры (*кучу стихотворного хлама обрушили*), оксюморон (*превращали нас еще при жизни в мощи*), эпитеты (*бодлеровские глаза*) и т.д. Уникальным примером полимодальности служит система номинации персонажей книги – им присваиваются прозвищные именованья, образованные по моделям семантической деривации «Профессиональная деятельность / Человек», «Социальный статус / Человек», «Внешний признак / Человек», «Предмет /

Человек», а также от аббревиатуры (*эскес*) и от неологизма (*будетлянин*), и читателю необходимо их декодировать.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящее время большой интерес в когнитивной науке вызывает явление полимодальности (мультимодальности). На наш взгляд, полимодальность выступает как когнитивная доминанта в автобиографическом тексте.

Поскольку целью настоящего исследования является выявление когнитивных доминант автобиографических текстов У. С. Моэма, Э. М. Хемингуэя и В. П. Катаева с позиции когнитивного полимодального подхода, нами была определена теоретическая база исследования и представлена сущность когнитивной доминанты и концепта-доминанты в рамках когнитивно-антропоцентрической парадигмы авторского текста.

Полимодальность (мультимодальность) – это использование различных каналов для передачи и получения информации, выражения смыслов и коммуникации. В широком смысле полимодальность – это все, что нас окружает, наша повседневная реальность. С позиции когнитивной лингвистики, полимодальность выражается совмещением нескольких модусов, таких как текст, визуальные образы, цвет, звук, жест и т. д. При полимодальном подходе подчеркивается значимость контекста и культуры в формировании смыслов. Семасиологи изучают, каким образом происходит взаимодействие различных знаковых систем при концептуализации большого массива семиотических ресурсов, участвующих в создании значения. Особое внимание уделяется модальности восприятия и декодирования. Модальность восприятия учитывает то, каким образом информация поступает и усваивается из внешнего источника, а модальность декодирования – то, как читатель (или слушатель) расшифровывает ее.

Язык – образование, которое не может рассматриваться в отрыве от социальных и культурных факторов, именно поэтому важно учитывать, какое влияние оказывает общество на факты значения, и как эти факты интерпретируются отдельными индивидуумами. В современной науке достаточно хорошо изучены различные модусы восприятия (визуальный, аудиальный, термальный, тактильный, кинестетический, обонятельный, вкусовой,

пространственный и т.д.), и наибольший интерес ученых вызывают аспекты их взаимодействия во время познания и коммуникации, а также выбор средств для передачи информации и художественный контекст. Важным фактором полимодальности считается модальная совместимость, связанная с взаимоотношениями языка и текста, автора и читателя. Изучение «переплетения» модусов в различных контекстах позволяет иначе взглянуть на такое понятие, как «воздействие на читателя».

Анализируя полимодальность, исследователями отмечена важность метафоры как способа выражения концептуальной информации. Метафоры имеют имплицитный характер, а сознание человека метафорично по своей структуре. Использование метафор – процесс, неосознаваемый человеком. Метафоризация важна при концептуализации и категоризации действительности.

Согласно теории полимодальной метафоры, сенсорный опыт – основа мышления человека, а человеческое тело – это канал взаимодействия с окружающей средой. Таким образом, концептосфера индивида формируется на основе чувственного восприятия действительности. Метафорическая проекция полимодальна в том случае, если сферы источника (знание человека по опыту) и сферы цели (менее конкретное знание) относятся к разным модальностям.

Текст является объектом исследования многих современных лингвистических работ по когнитивной лингвистике. Считается, что знания, накопленные человеком, хранятся и передаются в виде текста, поэтому сознание человека и текст взаимосвязаны. Проблема исследования текстов заключается в их дуальной природе: при анализе текста необходимо его всестороннее описание, поскольку он одновременно адресован автору и читателю.

Процессы порождения и интерпретации текста вызывают исследовательский интерес, поскольку в них большую роль играет человек, создающий и читающий текст. Художественный текст – особое порождение, он является авторским реконструированием мира. Уникальные смысловые конструкции создаются автором текста при взаимодействии коллективного и индивидуального знания. Объектом моделирования в художественном тексте

является сознание, поскольку в таком типе текста отражаются реальный и выдуманный миры.

Принцип антропоцентризма лежит в основе анализа художественного текста. Антропоцентризм связан с понятием диалогичности, суть которого состоит в том, что текст – это непрекращающийся диалог автора и читателя, и он будет многократно услышан, интерпретирован и переосмыслен.

Исследовательский интерес к автобиографическим текстам объясняется вниманием к личности писателя, биография которого должна учитываться при филологическом анализе текстов его произведений, а также намерением проникнуть в глубинную суть его творений. Автобиография как жанр не всегда является источником достоверных фактов, в них, как правило, правда совмещается с вымыслом. Объективность автобиографии как источника информации действует до границы, зависящей от множества факторов.

Создавая образ автобиографического героя, автору необходимо встать вне себя и посмотреть на себя глазами другого, учитывая контекст вокруг. Говоря об авторе текста, следует сказать о его языковой личности, которая реализуется в его идиостиле. Языковая личность писателя и автобиографического героя частично или полностью совпадают. Художественное сознание автора является отражением его индивидуальной картины мира.

Такие признаки автобиографического текста, как интертекстуальность, ситуативность и интенциональность (преднамеренность) рассматриваются в настоящем исследовании.

Языковая картина мира воспринимается как текст, поскольку внетекстовой реальности не существует. Человеческое познание конструируется в виде текста. Диалогическое взаимодействие между текстами называется интертекстом. Это категория открытости текста, при которой текст вступает в отношения с текстами-предшественниками. Сумма смысловых систем и кодов, лежащих в основе текстов-предшественников (а не сами они), является предтекстом. Каждый новый текст включает в себя мировоззренческий, культурный и исторический опыт предтекстов.

Ситуативность обозначает релевантность текста в тех или иных реальных или вымышленных обстоятельствах. Эта категория тесно связана с хронотопом. Хронотоп – взаимодействие, пространства и времени. Хронотоп влияет на развитие сюжета, а также на форму и содержание произведения. Он находится в тесной связи с культурными и историческими контекстами времени, в которых создается произведение.

Хронотоп – категория текста в то время, как дейксис – категория коммуникации. Когда читатель интерпретирует текст и выражает свою точку зрения, мы можем говорить о дейксисе. Это элемент формирования субъективности текста. Субъектно-хронотопическая семантика текста создается посредством объединения концепций лица, времени и локуса.

Интенциональность текста (его преднамеренность) – это осознаваемая автором направленность сознания читателя на свое произведение. В художественных текстах категорию интенциональности принято рассматривать во взаимосвязи с понятием концепта.

Концепт – ментальное образование, единица знания. Особый вид концепта – *художественный концепт*. В художественном концепте отражается авторское переосмысление общих концептов, выраженное в виде особых способов вербализации на основе индивидуальной системы ассоциаций.

В ходе исследования было установлено, что художественные концепты могут выступать в качестве когнитивных текстуальных доминант. Содержание доминантного концепта часто зависит от экстралингвистических факторов (национальности автора, личного опыта, мировоззрения). Этот факт находит подтверждение в нашей диссертации.

Исходя из тесной взаимосвязи языка, мышления и сознания, мы выявили и проанализировали когнитивные доминанты автобиографических текстов, вызывающие непосредственное участие читателя в понимании интенций автора. Пытаясь реализовать свой творческий замысел, автор передает читателю индивидуальное видение мира, свое неповторимое эмоциональное состояние, вовлекая читателя в созданный им художественный образ.

Описывая модели формирования когнитивных доминант автобиографических текстов, мы привлекали разработанный нами многокомпонентный способ анализа, где первый этап подразумевал сопоставление автора и автобиографического персонажа, следующий – анализ заглавия, затем предполагалось исследование персонального, локального и темпорального дейксисов (модусов) и анализ хронотопа. На следующем этапе происходило декодирование авторского замысла, интенции автора. Анализ на этом уровне включал выделение когнитивных доминант (призм восприятия) авторского сознания в тексте, выявление концептов-доминант. На последнем этапе нами были проанализированы художественно-выразительные средства как способы создания полимодальности.

Автор вновь создает себя в тексте в образе автобиографического героя. Анализ соотношения автобиографических героев и **авторов**, помог выявить, что факты биографии Моэма частично соотносятся с судьбой его героя Филипа Кэри, в этом признается и сам писатель в предисловии к роману. Судьбы автобиографических персонажей текстов Хемингуэя и Катаева более близки к реальным фактам из жизней писателей. Особенность обоих автобиографических текстов состоит в том, что авторы создают их на закате жизни, вспоминая свои молодые годы.

Анализ **названий** помог выявить, что в основу заглавия всех трех произведений заложены интертекст и метафора. “Of Human Bondage” – название философского трактата Спинозы и книга о человеческом рабстве (страстях, которые тяготят автобиографического героя); “Moveable Feast” – переходящий праздник, отсылка к хроникальному тексту Шекспира «Генрих V» и метафора Парижа, который воспринимается как бесконечный праздник; «Алмазный мой венец» - черновая строка из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина и дружба с писателями, увенчавшая плешивую голову В. П. Катаева.

**Персональный дейксис** в исследуемых текстах представлен по-разному. Герои С. Моэма созданы автором, однако некоторые из них имеют прототипов в реальной жизни. Э. М. Хемингуэй и В. П. Катаев в своих произведениях

изображают реальных людей, однако Катаев, в отличие от Хемингуэя, присваивает персонажам прозвища, поскольку создает произведение в советской России и намеренно избегает реальных имен, предлагая читателю расшифровать персонажей за их именованиями.

**Хронотоп** у У. С. Моэма представлен линейно, автобиографический персонаж не перемещается во времени, а его перемещения в пространстве обуславливаются сюжетом романа (переезд или путешествие). Текст Э. М. Хемингуэя характеризуется нелинейным повествованием: каждая глава книги может рассматриваться как отдельный текст. Локальный дейксис представлен преимущественно Парижем и парижскими местами. В. П. Катаев прибегает к бесфабульному повествованию, его текст – это отрывки воспоминаний о людях, с которыми он дружил, о местах, в которых он бывал и о прошлом (автобиографический персонаж как бы переносится из прошлого в настоящее и обратно в прошлое на протяжении всей книги).

Нами были выявлены и проанализированы концепты доминанты концептосфер исследуемых произведений.

У У. С. Моэма мы рассматриваем концепт RELIGION и его категории RELIGION / BONDAGE (религия как бремя, рабство), RELIGION / CONFESSION (включает названия конфессий, богов, пророков, святых и т.д.), RELIGION / FAITH (истинность и подлинность веры, ее сила), RELIGION / RITUAL (церковная и религиозная обрядовость) и RELIGION / SUBJECT (религия как сфера научного знания), выявляя, что наиболее крупной является RELIGION / RITUAL, поскольку религиозные обряды были частью жизни для автобиографического героя и его опекунов. Категория RELIGION / BONDAGE не представлена в национальном языке, а является уникальной для индивидуально-авторской концептосферы, поскольку религия воспринимается автобиографическим героем и автором как тяжелое бремя.

Доминантный концепт ART представлен категориями ART / SUBJECT (сфера научного знания), ART / FORM (виды и формы искусств), ART / MEANING (предназначение искусства). Самой обширной является категория

ART / FORM, которая объединяет названия искусств, их представителей и творений, поскольку, по сюжету, автобиографический герой обучается живописи и дружит с другими деятелями искусств.

Восприятие смысла жизни реализуется у У. С. Моэма посредством концептуальной метафоры THE PERSIAN CURPET RUG IS THE MEANING OF LIFE. Образ-символ персидского ковра выступает в качестве ответа на вопрос «В чем смысл жизни?».

Доминантой текста Э. Хемингуэя становится концепт COGNITION и репрезентуется в категориях COGNITION / KNOWLEDGE (знание) и COGNITION / ART (творческие изыскания). Категория COGNITION / ART не представлена в национальной концептосфере и становится уникальной для языковой личности писателя. По сюжету книги, процесс творчества для автобиографического героя Хемингуэя соотносился с когнитивной работой, поскольку он обучался писательскому мастерству и начинал свой путь в писательстве.

Другим доминантным концептом у Э. Хемингуэя выступает концепт ART, в кластере концепта нами были выделены категории ART / MASTERING (оттачивание мастерства), ART / FORM (виды и формы искусства), ART / FRIENDSHIP (искусство дружбы). Концептуальные метафоры A WELL IS WRITING и A RACE IS WRITING расширяют реализацию категории ART / MASTERING. ART / FRIENDSHIP – особая категория, поскольку в национальном языке искусство не соотносится с дружбой, уникальность восприятия искусства у Хемингуэя состоит в том, что искусством он считает свою дружбу с другими великими писателями и художниками.

Доминантными в тексте В. П. Катаева считаем концепты ИСКУССТВО и ПАМЯТЬ. Проведенный анализ позволил выявить категории ИСКУССТВО / ФОРМА (виды искусств и их представители) и ИСКУССТВО / ДРУЖБА (дружба как искусство). В национальном языке искусство не соотносится с дружбой, и в этом уникальность идиолекта Катаева. Дружба с великими творческими

деятелями у Катаева находит выражение в когнитивной метафоре АЛМАЗНЫЙ ВЕНЕЦ ЕСТЬ ДРУЖБА.

Другим доминантным концептом является концепт ПАМЯТЬ, в кластере которого выделены категории ПАМЯТЬ / ВОСПОМИНАНИЕ и ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ. Автобиографический текст Катаева – это не просто мемуары, а память о его друзьях, которых уже нет в живых. Молодые годы Катаева – это сон, призрак прошлого, память о Москве до революции, о молодости и вечной весне (жизни).

Сравнивая **когнитивные доминанты** сознания У. С. Моэма и Э. М. Хемингуэя (представителей западной культуры), мы выявляем направленность на самоопределение, цель своей жизни, отношения с любимыми, потребность повысить свой уровень жизни, стать богаче и успешнее, в то время как В. П. Катаев рассматривает себя как часть творческого коллектива, описывает тоску по ушедшим в мир иной людям, оценивает себя и свое творчество через отношения с другими людьми. Содержание концепта в национальном языке и идиолекте автора может не совпадать.

Полиmodalность в исследуемых текстах выступает в качестве общей когнитивной доминанты. Полиmodalность выражается интертекстуальностью, нелинейным хронотопом, обрывистым повествованием (как у Хемингуэя и Катаева), художественно-выразительными средствами (например, полиmodalными метафорами), совмещением модусов (например, текст и изображения в книге Хемингуэя).

Имянаречение является способом выражения полиmodalности, что находит выражение в автобиографическом тексте В. П. Катаева, где персонажам присваиваются мотивированные прозвищные именованья, построенные по моделям семантической деривации «Профессиональная деятельность / Человек», «Социальный статус / Человек», «Внешний признак / Человек», «Предмет / Человек», первая из которых является наиболее частотной (14 онимов), а также от окказионализма (1 оним) и аббревиатуры (1 оним).

Идиостиль автобиографических текстов отражает языковую индивидуальность писателя. Глубина мировоззренческих установок авторов,

находящая выражение в текстах их произведений, связана с тем, что они являются представителями национальной культуры и имеют крепкую связь с судьбой своего народа, переживая значимые исторические события в судьбах своей страны, а также являясь их полноценными участниками (все три автора были участниками военных действий и пережили опыт глубокой травмы).

Таким образом, нами была достигнута цель проведенного анализа, и проведенное исследование подтверждает выдвинутую гипотезу о том, что когнитивная доминанта в автобиографическом тексте является местом преломления языкового сознания автора и вербального выражения, что определяет полимодальность произведения, и языковое сознание автора и автобиографического героя совпадают.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алефиренко Н. Ф. Язык, познание и культура: когнитивно-семиологическая синергетика слова. - Волгоград: Перемена, 2006. - 227 с.
2. Анцыферова О. Ю. Соотношение художественного и документального в книге Эрнеста Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой» // Филология и культура. Philology and Culture. - 2014. - № 3 (37). - С. 75 - 79.
3. Апресян В. Ю. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания. - 1993. - № 3. - С. 27 - 35.
4. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика // Избр. труды. Т.1. - М.: Языки русской культуры, 1994. - 246 с.
5. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. - М.: Флинта: Наука, 2004. - 384 с.
6. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека // 2-е изд., испр. - М. : Школа «Языки русской культуры», 1999. - 896 с.
7. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. - Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 1996. - 104 с.
8. Бабушкин А. П., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика и семасиология. - Воронеж: Ритм, 2018. - 229 с.
9. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика // Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. - М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. - 616 с.
10. Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. - М., 2000. - 1005 с.
11. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. - М., 1989. - 272 с.
12. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Собрание сочинений в 7 тт. // Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов / М. М. Бахтин. - М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003. С. 69 - 264.

- 13.Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. - М. : Худож. лит., 1975. - 504 с.
- 14.Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. - М. : Издательство «Э», 2017. - 640 с.
- 15.Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. - Обнинск : «Алконост», 1994. - 176 с.
- 16.Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т.3: Теория романа (1930-1961 гг.). - М. : Языки славянских культур, 2012. - 880 с.
- 17.Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. - М.: Худож. лит., 1975. - С. 234 - 407.
- 18.Бахтин М. М. Человек в мире слова. - М., 1995. - 140 с.
- 19.Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности: Учебное пособие. - Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. - 70 с.
- 20.Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. - М.: МГУ, 1988. - 120 с.
- 21.Белозёрова Н. Н. Как далеко может зайти умерший автор? // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2022. Том 8. № 1 (29). С. 62 - 75.
- 22.Белозерова Н. Н. Послесловие переводчика: «деконструкция смысла» // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2020. Том 6. № 3 (23). С. 250 - 273.
- 23.Белозерова Н. Н., Чуфистова Л. Е. Когнитивные модели дискурса: учебное пособие // 2-е изд. - Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2013. - 256 с.
- 24.Болдырев Н. Н. Антропоцентрическая теория языка. Теоретико-методологические основы // Когнитивные исследования языка. 2017. Вып. XXVIII. С. 20 - 81.
- 25.Болдырев Н. Н. Доминантный принцип организации языкового сознания // Когнитивные исследования языка. 2019. Вып. XXXVII. С. 37 - 44.

26. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика. - Тамбов: ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. - 236 с.
27. Болдырев Н. Н. Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики. - Воронеж, 2001. С. 25 - 36.
28. Болдырев Н. Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004. № 1, С.18 - 36.
29. Болдырев, Н. Н., Жумагулова, Б. С., Курманбаева, Д. Т. Когнитивные основы реализации жанровых признаков романа (на примере произведения Кадзуо Исигуро "Never Let Me Go") // Вопросы когнитивной лингвистики. 2021. № 3. С. 5 - 20.
30. Болотнова Н. С. Методики анализа концептуальной структуры художественного текста // Слово – сознание – культура: Сб. науч. трудов / Сост. Л. Г. Золотых. М., 2006. С. 76
31. Бондарко А. В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики // Текст. Структура и семантика. Т. 1. - М., 2001. - С. 4 - 13.
32. Болдырев Н. Н., Григорьева В. С. Когнитивные доминанты речевого взаимодействия // Вопросы когнитивной лингвистики. 2018. № 4. С. 15 - 24.
33. Борухов Б. Л. Онтология художественного текста // Художественный текст : онтология и интерпретация. - Саратов : СГПИ, 1992. С. 4 - 15.
34. Бушев А. Б. Лингвистика интертекстуальности и интермедиальности (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6. Языкознание. 2019. № 2. С. 76 - 95.
35. Валгина Н. С. Теория текста. - М.: Логос. 2003 - 280 с.
36. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. - М: Русские словари, 1996. - 416 с.
37. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. - М., 1959. - 656 с.
38. Винокур Г. О. Биография и культура. - М.: ЛКИ, 2007. - 96 с.
39. Волошина С. В. Автобиографический рассказ как объект лингвистического исследования // Вестник ТГУ. Томск, 2008. - №3. - С. 11 - 15.
40. Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии. - Звезда, 1926, № 6, с. 264 - 265.

41. Воркачев С. Г. Понятие смысла жизни в бытийном дискурсе // Поволжский педагогический вестник. - 2015. №2(7). С. 81 - 87.
42. Вьюшкова Л. Н. Перевод и личностная интерпретация художественного текста. - М., 1984. С. 48
43. Выготский Л. С. Лекции по психологии. Мышление и речь. - Москва : Издательство Юрайт, 2019. - 432 с.
44. Гаврилюк М. А. Образ-символ как средство актуализации когезии и его роль в формировании образа главного героя художественного произведения (на материале романа У. С. Моэма «Of Human Bondage») [Текст] // Вестник Красноярского гос. пед. ун-та. 2012. №3. С. 227 - 231.
45. Галинская И. Л. Сомерсет Моэм и его автобиографический роман // Вестник культурологии. Институт научной информации по общественным наукам РАН. М., 2016. № 2 (77) С. 53 - 56.
46. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М., 1981. - 138 с.
47. Гвишиани Н. Б. Лингвопрагматические особенности взаимодействия вербального и невербального компонентов мультимодального 'текста' в коммуникативном пространстве различных типов дискурса // Вопросы когнитивной лингвистики. 2022. №1. С. 5 - 17.
48. Глебкин В. В. Автобиография в проблемном поле когнитивной науки // Автобиографические сочинения в междисциплинарном исследовательском пространстве: Люди, тексты, практики. М.: «БИБЛИОГЛОБУС», 2017. С. 63 - 82.
49. Голубева Т. И. Темпоральная, структура текстов дневников и воспоминаний (на материале англ. и амер. авторов XIX и XX веков): автореферат дис. канд. филол. наук. М., 1989. - 22 с.
50. Гончарова Е. А., Шишкина И. П. Интерпретация текста. Немецкий язык. Учебное пособие для педагогических вузов // Высшая школа, 2005. - 368 с.
51. Гришаева Л. И. Введение в теорию межкультурной коммуникации: учеб, пособие. - 3-е изд., исправ. - М. : ИЦ «Академия», 2006. - 300 с.

52. Давыдова В. В. Онтологическое поле праздника // Вопросы культурологии. 2009. № 6. С. 61 - 64.
53. Деррида Ж. О грамматологии. - М.: Ad Marginem, 2000 - 511 с.
54. Деррида Ж. Позиции // пер. с фр. В.В. Биbihина. - М. : Академический проект. 2007. - 160 с.
55. Дридзе Т. М. Социальная коммуникация как текстовая деятельность в семиосоциопсихологии // Общественные науки и современность. 1996. № 3. С. 145 - 152.
56. Знанецкий Ф. Мемуары как объект социологического исследования // Социологические исследования. 1995. № 4. С. 106 - 109.
57. Женетт Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени. - М., 1982. - 467 с.
58. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах [пер. с фр.]. - М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. - Т. 2. - 944 с.
59. Ириолова А. Д. Лингвистическая реализация эмоций и чувств, связанных с любовью (на материале произведений У. С. Моэма) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. Выпуск № 1. 2012. С. 1-4. - Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvisticheskaya-realizatsiya-emotsiy-i-chuvstv-svyazannyh-s-lyubovyu-na-materiale-proizvedeniy-u-s-moema>
60. Карнап Р. Значение и необходимость. Перевод с английского. - М., 1959. – 376 с.
61. Катаев В. П. Трава забвения. - М.: Детская литература, 1967. 222 с.
62. Катаев В. П. Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона. - М., «Советский писатель», 1983. - 496 с.
63. Катаев В. П. Трава забвенья. Святой колодец. Кубик. Уже написан Вертер : повести. - М.: Текст, 2005. С. 5 - 104.
64. Ковалев Н. С. Древнерусский летописный текст: принципы образования и факторы эволюции: Учеб. пос. - Волгоград, 2001. - 178 с.

65. Котова М., Лекманов О. Плешивый Щеголь (из комментария к памфлетному мемуарному роману В. Катаева «Алмазный мой венец») // «Вопросы литературы». № 2, 2004. С.68 - 90.
66. Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // От структурализма к постструктурализму : французская семиотика. - М. : Прогресс, 2000. С. 427 - 457.
67. Кубрякова Е. С. Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004, № 1. С.6 - 17.
68. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура. 1. и семантика. Т.1. - М., 2001. С. 72 - 81.
69. Кубрякова Е. С. Семантика в когнитивной лингвистике (о концепте контейнера и формах его объективации в языке) // Известия РАН. – Сер. лит. и яз. 1999. Т. 58. № 5-6. С. 3 - 12.
70. Кубрякова, Е. С. Язык и знание. - М: МГПУ, 2001. - 560 с.
71. Кузнецов А. М. Единство в многообразии (Творчество Валентина Катаева) // Катаев В. П. Собр. соч.: в 10-ти тт. Т. 1. М., 1983. С. 23 - 24.
72. Кузовкина Т. Д. Обзор материалов архива Ю. М. Лотмана в эстонском фонде семиотического наследия / Т. Д. Кузовкина, М. В. Трунин // Русская литература. - 2012. - № 4. - С. 79 - 86.
73. Кузовкина Т. Д. Один день профессора Ю. М. Лотмана // Новый мир. - 2015. - № 3. С. 140 - 153.
74. Кулькина В. М. Интертекстуальность в контексте философских исследований // Культурология. Дайджест. - М., 2014. № 1. С. 67 - 81.
75. Кухаренко В. А. Практикум по стилистике английского языка : [учеб. пособие для филол. фак. ун-тов, ин-тов и фак. иностр. яз.]. - М. : Высш. шк., 1986. - 144 с.
76. Лакофф, Дж., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем. - М.: УРСС Эдиториал, 2004. - 256 с.

- 77.Лепина Ю. В. К вопросу о разновидности доминанты в художественной прозе.  
- Текст : непосредственный // Молодой ученый. 2015. № 22 (102). С. 949 - 951.  
- Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/102/23465/>
- 78.Лихачев Д. С. Текстология : Краткий очерк // Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). - М.; Л.: Наука, 1964. - 102 с.
- 79.Логинова М. В. Автобиографический текст как источник исследования житетворчества художника / М. В. Логинова, Н. И. Прохорова // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2017. №7. С. 86 - 88.
- 80.Лотман Ю. М. Воспитание души. - СПб., 2003: Не-мемуары. С. 8 - 51.
- 81.Лотман Ю. М. Культура и взрыв. - М.: Прогресс, 1992. - 272 с.
- 82.Марийо П., Белозерова,Н. Н. Мой опыт войны. Детство в оккупированной Ла-Рошели // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates, 2020. Том 6. № 1 (21). С. 166 - 188.
- 83.Мартынова Л. А. Трансформация или углубление? Образ А.П. Чехова в автобиографической литературе современников: Л.А. Авилова «А.П. Чехов в моей жизни» // Автобиографические сочинения в междисциплинарном исследовательском пространстве: Люди, тексты, практики. - М.: «БИБЛИОГЛОБУС», 2017. С. 397 - 422.
- 84.Мачковская Л. Я. Внутритекстовый заголовок в художественной автобиографической прозе (на материале повести В. П. Катаева «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона»). Мир рус. слова. - 2008. - № 3. - С. 72 - 75.
- 85.Минский М. Фреймы для представления знаний. - М.: Энергия, 1979. - 151 с.
- 86.Митрохин Л. Н. Мои философские собеседники // Санкт-Петербург: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2005. - 629 с.
- 87.Михайлов Н. Н. Теория художественного текста. - М.: Академия, 2006. - 223 с.
- 88.Михеев М. Ю. Дневник в России XIX–XX века: эго-текст или пред-текст –  
Режим доступа: <http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/research/miheev/kniga.htm>.

89. Михеев, М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX). - М.: Водолей, 2007. - 264 с.
90. Моррис Ч. У. Основания теории знаков. - Москва : Академ. Проект, Деловая кн., 2001. С. 45 - 97.
91. Мурзин Л. Н. Текст и его восприятие / Л. Н. Мурзин, А. С. Штерн. - Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1991. - 171 с.
92. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы. - М.: Флинта, Наука, 2002. - 423 с.
93. Новиков А. И. Текст и его смысловые доминанты // Под ред. Н. В. Васильевой, Н. М. Нестеровой, Н. П. Пешковой. - М.: Институт языкознания РАН, 2007. - 224 с.
94. Новикова Е. Г. Языковые особенности организации текстов классического и сетевого дневников: дис. . канд. филол. наук. - Ставрополь, 2005. - 255 с.
95. Нуркова В. В. Автобиографическая память с позиций культурно-деятельностной психологии: результаты и перспективы исследования // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 2011. № 1. С.79 - 91.
96. Огнева Е. А. Концепты-доминанты как информативные конструкты текстовых миров. - М.: Эдитус, 2019. - 190 с.
97. Огнева Е. А. Концепция информативного кода лингвокогнитивных скреп в модели дискурса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Том 16. Выпуск 6. С. 1987 - 1992.
98. Огнева Е. А. Синергия в модели текстового художественного мира // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 4. – Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13955>.
99. Огнева Е. А. Синергия информативов текстового информативного кода (на материале произведения В. Скотта «Waverley; or 'Tis sixty years since») // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. Вып. 4 (872). С. 80 - 85.
100. Огнева Е. А. Темпоральный когнитивный аттрактор в текстовом информативном коде военной прозы (на материале романа Б. Васильева «А

- зори здесь тихие...») // Вестник Челябинского государственного университета. 2022. № 9 (467). С. 178 - 188.
101. Огнева Е. А., Трофимова, Н. А. Маркеры невербального кода как компоненты дискурсивного информативного кода (на материале газеты “The New York Times”) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Том 16. Выпуск 1. С. 296 - 300.
102. Орлова В. И. Восприятие искусства в автобиографической прозе У. С. Моэма и В. П. Катаева // Когнитивные исследования языка. Вып. № 2 (53). Познание в языке и дискурсе: субъективное видение объективных миров: материалы Круглого стола по когнитивной лингвистике. Московский государственный лингвистический университет. 8 ноября 2022 года / гл. ред. вып. О. К. Ирисханова. - Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2023. С. 108 - 115.
103. Орлова В. И. Когнитивная оценка полимодальности художественного текста (на материале художественной прозы В. П. Катаева) // Язык и культура : сборник статей XXXII Международной научной конференция (25–27 октября 2022 г.) / отв. ред. С.К. Гураль. - Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2022. С. 78 - 81.
104. Орлова В. И. Полимодальность художественного текста как способ авторского самовыражения (на материале автобиографической прозы В. П. Катаева) // Лингвистические горизонты: Международный сборник научных трудов / отв. ред.: Е. А. Огнева, Л. Н. Мирошниченко, Д. Е. Смирнова. Вып. VII. - Белгород: ООО «Эпицентр», 2022. С. 97 - 101
105. Орлова В. И. Стилистические средства создания полимодальности и интертекстуальности (на материале повести В. П. Катаева «Трава забвенья») // Когнитивные исследования языка. Вып. №2 (49): Когнитивная лингвистика и межкультурная коммуникация: сборник научных трудов / отв. ред. вып. Л. В. Бабина. - Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2022. С. 649 - 655.
106. Орлова В. И., Хвесько Т. В. Структура эмотивной доминанты в романе Э. Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой». - Нижний Новгород:

- Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, 2024. С. 487 - 490.
107. Подольская, Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. - М.: Просвещение, 1988. - 236 с.
108. Пономарева О. Б. Когнитивно-ассоциативные схемы интертекстуального тезауруса языковой личности (на материале романа Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы») // Вестник Челябинского университета. Челябинск, Изд-во Челябинского университета. 2018. Т.1. С. 64 - 68.
109. Пономарёва О. Б., Орлова В. И. Когнитивные доминанты концептосферы в романе У. С. Моэма «Of Human Bondage» // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2020. Том 6. № 1 (21). С. 48 - 61.
110. Попова А. В. Исповедальная интенция в «Истории моей жизни» Жорж Санд // Автобиографические сочинения в междисциплинарном исследовательском пространстве: Люди, тексты, практики. М.: «БИБЛИОГЛОБУС», 2017. С. 365 - 384.
111. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. Монография. - Москва: АСТ: «Восток-Запад», 2007. - 314 с.
112. Попова З. Д., Стернин И. А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. - Воронеж, 1999. 253 с.
113. Попова З. Д., Стернин И. А. Семантико-когнитивный анализ языка. Монография. - Воронеж: Истоки, 2007. 250 с.
114. Протасов Т. А. Пространство фантастики в текстовом многомирии на материале сопоставления произведений А. Азимова и А. и Б. Стругацких: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. - Тюмень, 2018. - 199 с.
115. Савельева Е. Б. Функциональные особенности использования дейксиса и анафоры в текстах автобиографической прозы / Е. Б. Савельева, А. В. Леонтьева, Е. Г. Котова // Russian Linguistic Bulletin. 2023. №2 (38). – Режим доступа: <https://rulb.org/archive/2-38-2023-february/10.18454/RULB.2023.38.18> (дата обращения: 26.07.2024).

116. Салманова И. Ф. Феномен Льва Толстого – автобиографа // Автобиографические сочинения в междисциплинарном исследовательском пространстве: Люди, тексты, практики. М.: «БИБЛИОГЛОБУС», 2017. С. 385 - 396.
117. Сергеева Е. В. К вопросу о классификации концептов в художественном тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2006. №5. С. 98 – 102.
118. Сергеева Е. В. Лексическая экспликация концепта "Религия" в русском языке // Политическая лингвистика. Вып. (2) 22. - Екатеринбург, 2007. С. 151 - 165.
119. Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе: Монография.- М.: Academia, 2000. - 128 с.
120. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты. - Волгоград : Волгогр. гос. пед. ун-т, 2004. - 339 с.
121. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Редакция Ш. Балли и А. Сеше; Пер. с франц. А. Сухотина. Де Мауро Т. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре; Примечания / Пер. с франц. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М. Э. Рут. - Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. - 432 с.
122. Стародубова О. Ю. Анатомия текста и дискурса. Часть 1 : Художественный дискурс и механизмы конструирования модели действительности / учебное пособие. - Чебоксары: ИД «Среда», 2021. - 136 с.
123. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. - М.: Наука, 1985. - 335 с.
124. Тарский А. Введение в логику и методологию дедуктивных наук. Пер. с англ. 1948. 328 с.
125. Томашевский Б. В. Теория литературы : Поэтика // Л.: Госиздат, 1925. - 238 с.
126. Ухтомский А. А. Доминанта. - М.; Л., 1966. - 273 с.

127. Фролова Е. А. Сны вечности Валентина Катаева (Лингвостилистический анализ повести «Святой колодец») // Русский язык в школе. 2017. С. 35 - 39.
128. Хвесько Т. В. Воплощение социокогнитивного компонента в ономастике / Т. В. Хвесько, Н. Ю. Басуева // Когнитивные исследования языка. 2020. № 2 (41). С. 983 - 987.
129. Хвесько Т. В. Когнитивно-прагматический аспект антропонимов в художественном дискурсе / Т. В. Хвесько, С. Ю. Третьякова // Когнитивные исследования языка. 2019. № 37. С. 562 - 567.
130. Хвесько Т. В. Концепт как проявление культурных несовпадений / Т. В. Хвесько, Н. Ю. Басуева // Когнитивные исследования языка. 2021. № 3 (46). С. 414 - 418.
131. Хвесько, Т. В. Речетворчество с позиции когнитологии / Т. В. Хвесько, С. Ю. Третьякова // Когнитивные исследования языка. 2019. № 37. С. 1030 - 1034.
132. Хвесько Т. В. Структурирование грамматического концепта // Когнитивные исследования языка. 2018. № 33. С. 524 - 528.
133. Хвесько Т. В. Экстралингвистические особенности профессионального дискурса / Т. В. Хвесько, Н. В. Викторова // Когнитивные исследования языка. 2019. № 39. С. 245 - 251.
134. Хвесько Т. В., Басуева Н. Ю., Орлова В. И. Реализация когнитивной доминанты в раннем творчестве Э. Хемингуэя // Когнитивные исследования языка. Вып. № 4 (55): Когнитивная лингвистика в контексте современной науки: материалы Международной научной конференции. 19-21 сентября 2023 г. / отв. ред. вып. О. А. Турбина. - Челябинск: Южно-Уральский государственный университет, 2023. С. 487 - 490.
135. Хвесько, Т. В., Мажникова, В. Д. Имянаречение в сетевом дискурсе // Вопросы когнитивной лингвистики. 2013. № 3 (36). С. 67 - 69.
136. Хвесько Т. В., Нагель О. В., Орлова В. И. Доминантные модели имянаречения в художественной прозе В. П. Катаева // Язык и культура. Вып. 62, 2023. С. 124 - 140.

137. Хвесько Т. В., Орлова В. И. Имянаречения в языке и речи. Монография. - М.: Флинта, 2023. - 120 с.
138. Хвесько Т. В., Орлова В. И. Текст как формат когнитивного сознания социального происхождения // Лингвистические горизонты: Международный сборник научных трудов / отв. ред.: Е. А. Огнева, Л.Н. Мирошниченко, Д.Е. Смирнова. – Вып. VII. - Белгород: ООО «Эпицентр», 2022. С. 146 - 151.
139. Хвесько Т. В., Басуева Н. Ю., Орлова В. И. Реализация когнитивной доминанты в раннем творчестве Э. Хемингуэя // Когнитивные исследования языка. Вып. № 4 (55): Когнитивная лингвистика в контексте современной науки: материалы Международной научной конференции. 19-21 сентября 2023 г. / отв. ред. вып. О. А. Турбина. - Челябинск: Южно-Уральский государственный университет, 2023. С. 487 - 490.
140. Худенко Е. А. Жизнетворчество писателя как текст: особенности структуры // Филология и человек. 2016. № 2. С. 166 - 176.
141. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие // - М.: Либроком, 2009. - 248 с.
142. Чертанов М. Хемингуэй. - М. «Молодая гвардия», 2010. - 531 с.
143. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991—2000): Монография // Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2001. - 238 с.
144. Шуринова Н. С. Косвенный адресат в «Дневниках странной войны» Ж.-П. Сартра // Автобиографические сочинения в междисциплинарном исследовательском пространстве: Люди, тексты, практики. - М.: «БИБЛИОГЛОБУС», 2017. С. 423 - 432.
145. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. - СПб., 1998. – 548 с.
146. Якобсон Р. Доминанта / пер. И. Чернова. Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. Т. 1. С. 56 - 63
147. Allen Gr. Intertextuality. - London: Routledge, 2000. - 234 p.

148. Archer S. Artists and Paintings in Maugham's *Of Human Bondage* // *English Literature in Transition, 1880-1920*, Volume 14, Number 3, 1971, pp. 181 - 89 (Article). ELT Press. Project Muse.
149. Baldry A., Thibault P. J. Multimodal corpus linguistics. In Geoff Thompson and Susan Hunston (eds.), *System and Corpus: Exploring Connections*. - London and New York: Equinox, 2005. P. 164 - 183.
150. Baldry A., Thibault, P. J. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. - London: Equinox, 2006.
151. Baldry A., Thibault, P. J. Towards multimodal corpora. In Guy Aston, Lou Burnard (eds.), *Corpora in the description and teaching of English*. - Bologna: CLUEB, 2001. P. 87 - 102.
152. Barthes R. *Image-Music-Text*. - London: Fontana Press, 1977. – 226 p.
153. Belozeroва N. N. How far can a dead author go? = Как далеко может зайти умерший автор? – Текст : электронный // Вестник Тюменского государственного университета. Серия: Гуманитарные исследования. *Humanitates* / главный редактор Н. Н. Белозёрова. - Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2022. - Т. 8, № 1(29). - С. 62 - 75.
154. Derrida J. *Writing and Difference* / J. Derrida. Trans. by A. Bass. - Chicago: University of Chicago Press, 1978. - 362 p.
155. Evans V. *How Words Mean. Lexical Concepts, Cognitive Models, and Meaning Construction*. - Oxford : Oxford University Press, 2009. - 320 p.
156. Evans V., Green M. C. *Cognitive Linguistics: An Introduction*. - Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. - 848 p.
157. Fauconnier G. *Mappings in thought and language*. Cambridge University Press, 1997. - 220 p.
158. Fauconnier G. *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge University Press, 1994. - 200 p.
159. Fauconnier G., Turner M. *Mental spaces: conceptual integration* // *Cognitive linguistics: basic readings* / edited by Dirk Geeraerts. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2006. P. 303 - 371.

160. Fei V. L. Developing an Integrative Multi-Semiotic Model in Multimodal Discourse Analysis. - London: Continuum, 2006. P. 220 - 246.
161. Forceville Ch. Metaphor in pictures and multimodal representations // The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. - Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 462 - 482.
162. Forceville Ch. Multimodal Metaphor // Ed. By Ch. Forceville, Ed. Urios-Aparisi - Mouton de Gruyter, Berlin - New York, 2009. P. 19 - 40.
163. Forceville Ch. Pictorial Metaphor in Advertising. Routledge, London and New York, 2002. P. 4 - 12.
164. Galperin I. R. Stylistics. M., 1977. - 332 p.
165. Gibbons A. Multimodality, Cognition, and Experimental Literature. Routledge, New York and Abingdon, 2012. - 260 p.
166. Greimas A. J. Pour une théorie des modalités // Langages. № 43. Modalités : logique, linguistique, sémiotique, 1976. P. 90 - 107.
167. Halliday M. A. K. Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. - London: Edward Arnold, 1978. - 256 p.
168. Hotchner A. E. Papa Hemingway. - New York: Random House, 1966. P. 57.
169. Hotchner A. E. Don't Touch «A Moveable Feast». New York Times. July 19. 2009. — Режим доступа: [http://www.nytimes.com/2009/07/20/opinion/20hotchner.html?\\_r=3&](http://www.nytimes.com/2009/07/20/opinion/20hotchner.html?_r=3&).
170. Jakobson R. Two aspects of language and two types of aphasic disturbances // Fundamentals of language, 1956. P. 95 - 114.
171. Jewitt C. Multimodal methods for researching digital technologies // The SAGE Handbook of Digital Technology Research / Price S., Jewitt C., Brown B. (Eds.) London : Sage, 2013. - 512 p.
172. Kazin A. Hemingway as his own fable // Atlantic Monthly. - 2008. - July 29.
173. Khvesko T. V. Conceptual-categorical approach to developing intercultural professional discourse competence / T. V. Khvesko, N. Yu. Basueva // Yazyk i kultura. 2018. № 42. P. 243 - 257.

174. Kress G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge, London, 2010. - p. 212
175. Kress G., Leeuwen T. V. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. - London: Arnold, 2001. - p. 152.
176. Kress G., Leeuwen T. V. *Reading Images*. - London: Routledge, 1996. - p. 291
177. Landow, G. P. *Hypertexte // The Convergence of Contemporary Critical Theory & Technology*. 1992. – Режим доступа: <http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/ht/contents.html>.
178. Langacker R. W. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. - Berlin: Mouton de Gruyter, 1991. - 395 p.
179. Lodge D. *After Bakhtin: essays on fiction and criticism*. - London: Routledge, 1990. - 98 p.
180. Lodge, D. *The Art of Fiction*. - London.: Penguin Books Ltd, 1992. - 325 p.
181. Mason J. *Intertextuality in Practice*. - Amsterdam: John Benjamins, 2019. - 204 p.
182. O’Toole M. *The Language of Displayed Art*. - London: Leicester University Press, 1994. - 296 p.
183. Peirce Ch. S. *Elements of Logic // Collected papers. Vol. II*. - Cambridge (Mass): Harv. Univ. Press, 1965. – Режим доступа: <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>.
184. Pinsker S. *Hemingway’s art of non-fiction, and Ernest Hemingway’s A Moveable Feast: The Making of the Myth / S. Pinsker // Modern Fiction Studies*. 1992. №2. – Режим доступа: [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/modern\\_fiction\\_studies/v038/38.2.pinsker01.html](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/modern_fiction_studies/v038/38.2.pinsker01.html).
185. Poore Ch. *Ernest Hemingway’s Memoir of Paris in the Twenties*. *New York Times*. – 1999. – 4 июля. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/books/99/07/04/specials/hemingway-feast.html>.
186. Rajewsky I. *Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality // Intermediality*. № 6. - 2005. - P. 43 - 64.

187. Riffaterre M. Compulsory reader response: The intertextual drive // Intertextuality: Theories and Practices. Ed. by M. Worton and J. Still. - Manchester: Manchester University Press, 1990. - P. 56 - 78.
188. Riffaterre M. Intertextual Unconscious / M. Riffaterre // Critical Inquiry. Vol. 13. № 2. - 1987. - P. 371 - 385.
189. Richards I. A. Philosophy of rhetoric. - N. Y. - L.: Oxford University Press, 1936. - 138 p.
190. Sebeok T. Contributions to the Doctrine of signs. Indiana University, 1976. - 271 p.
191. Stockwell P. Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading. Edinburgh University Press, 2012. - 224 p.
192. Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction. 2nd edition. - London: Routledge, 2020. - 246 p.
193. Ungerer F., Schmid H.-J. An Introduction to Cognitive Linguistics. 2nd edition. - London: Longman, 2013. - 400 p.

### **Источники**

194. Катаев В. П. Алмазный мой венец / В. П. Катаев. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. - 320 с.
195. Моэм У. С. Бремя страстей человеческих: [роман] / У. С. Моэм. Пер. с англ. Е. Гольшевой, Б. Изакова. Москва: Издательство АСТ, 2018. - 800 с.
196. Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой / Пер. с англ. В. П. Гольшева. Москва: АСТ: Астрель, 2011. - 288 с.
197. Maugham W. S. Of Human Bondage. - New York: Penguin Random House, 2007. - 684 p.
198. Hemingway E. M. A Moveable Feast: The Restored Edition. - New York: Penguin Random House, 2011. - 240 p.

### **Словари и справочные издания**

199. КИЯ – Когнитивные исследования языка / гл. ред. Н. Н. Болдырев ; М-во науки и высш. Обр. РФ, Рос. акад. наук, Ин-т языкознания РАН, Тамб. Гос. Ун-т им. Г. Р. Державина, Рос. ассоц. Лингвистов-когнитологов. - М. Ин-т языкознания РАН ; Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2008 - Вып. № 4 (43): Когнитивные доминанты языкового сознания: коллективная монография / отв. ред. вып. С. Г. Виноградова. - Тамбов : Принт-Сервис, 2020. - 410 с.
200. КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. Т. 8 / гл. ред. А. А. Сурков. - М. : Советская энциклопедия, 1975. - 1136 с.
201. КСКТ – Кубрякова Е. С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. - М.: МГУ, 1996. 245 с.
202. ЛЭС – Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Ярцевой. - Москва: Советская энциклопедия, 1990. - 685 с.
203. ЛЭС – Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. - М.: Сов. энциклопедия, 1987. - 752 с.
204. СЛИ – Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов. - 2-е изд., стер. - М : УРСС : Едиториал УРСС, 2004. - 571 с.
205. СЛТ – Словарь литературных терминов. – Режим доступа: <http://litterms.ru>.
206. ССРЯ – Словарь синонимов русского языка. – Режим доступа: <https://sinonim.org/>
207. ТСРЯ – Толковый словарь русского языка [Текст] : около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов ; под общ. ред. Л. И. Скворцова. - 28-е изд., перераб. - Москва : Мир и Образование : ОНИКС, 2012. - 1375 с.
208. CD – Cambridge Dictionary. – Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org/ru/>
209. GDU – Grand dictionnaire universel du XIX siècle par Pierre Larousse. - Paris, 1866-1876. Т. 11. Р. 3.

210. MED – Macmillan English Dictionary. – Режим доступа:  
<https://www.macmillandictionary.com/>
211. OED – Online Etymology Dictionary. – Режим доступа:  
<http://www.etymonline.com/index.php>.
212. RTE – Roget's Thesaurus of English words and phrases. – Режим доступа:  
<http://www.thesaurus.com/>

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Таблица 1

### Концепт RELIGION в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage”

Категория	Ассоциаты	Количество словоупотреблений
RELIGION / BONDAGE	Aphrodite	2
RELIGION / CONFESSION	Apollo	2
	bondage	1
	Christianity	6
	Church of England	8
	dissenter	5
	God	89
	Great God Pan	1
	Jesuit church	1
	Madonna	2
	Mahomet	2
	Roman Catholicism	3
	the Buddhist	2
	the Mahommedan	2
	RELIGION / FAITH	believe
belief		4
faith		25
truth		5
RELIGION / RITUAL	archdeacon	1
	bible	11
	canon	6
	cathedral	17
	celibacy	2
	ceremony	7
	church	70
	the Confessional	1
	curate	26
	House of God	1
	Holy Communion	1
	the Mass	3
	priest	3
	purgatory	1
	service	19
	vicar	119
vicarage	44	
RELIGION / SUBJECT	interest	4
	interested in	1
	student	3
	subject	4
	Theology	1
	topic	1

Таблица 2

**Концепт ART в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage”**

<b>Категория</b>	<b>Ассоциаты</b>	<b>Количество словоупотреблений</b>
ART / SUBJECT	master	23
	paint	20
	school	61
	studio	59
ART / FORM	actor	3
	comedian	3
	singer	1
	theatre	26
	writer	20
ART / MEANING	eyes of the artist	1
	important thing	4
	luxury	4
	moral element	1
	nonsense	26

Таблица 3

**Концепт THE MEANING OF LIFE в произведении У. С. Моэма “Of Human Bondage”**

<b>Ассоциаты</b>	<b>Количество контекстов</b>
answer	70
discover	11
meaning of life	6
persian carpet / rug	10

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2**

Таблица 1

**Концепт COGNITION в произведении Э. М. Хемингуэя “The Moveable Feast”**

<b>Категория</b>	<b>Ассоциаты</b>	<b>Количество словоупотреблений</b>
COGNITION/KNOWLEDGE	had heard	3
	had seen	4
	knew	69
	know	79
	knowledge	4
	subconscious	1
COGNITION/ART	artist	3
	learning	5
	painter	14
	writer	47
	writing	57

**Концепт ART в произведении Э. М. Хемингуэя “The Moveable Feast”**

<b>Категория</b>	<b>Ассоциаты</b>	<b>Количество словоупотреблений</b>
ART / MASTERING	critic	3
	education	1
	instructor	1
	professional	3
	professor	1
	schoolmaster	2
	teach	3
	trained	2
	trainer	1
	work	57
ART / FORM	movie	1
	museum	2
	novel	12
	photograph	4
	poetry	6
	prose	2
	sculpture	1
ART / FRIENDSHIP	acquaintance	1
	companion	5
	friend	17
	help	16
	partner	3
	together	25

**ПРИЛОЖЕНИЕ 3**

**Концепт ИСКУССТВО в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец»**

<b>Категория</b>	<b>Ассоциаты</b>	<b>Количество словоупотреблений</b>
ИСКУССТВО / ДРУЖБА	враг	3
	вражда	2
	дружба	11
	дружеская	5
	дружок	6
	дружочек	38
	лишнее отвергнуто	1
	подружился	4
ИСКУССТВО / ФОРМА	журнал	26
	книга	35
	литература	15
	литературный	36
	мастерство	2

ИСКУССТВО / ФОРМА	музыка	6
	пейзаж	10
	писатель	35
	повествование	10
	поэт	46
	творчество	6
	театр	15
	художественный	10
	журнал	26

Таблица 2

**Концепт ПАМЯТЬ в произведении В. П. Катаева «Алмазный мой венец»**

Категория	Ассоциаты	Количество словоупотреблений
ПАМЯТЬ / ВОСПОМИНАНИЕ	бессонной	2
	воспоминания	11
	вспомнить	5
	забывать	5
	забыть	2
	застывать	2
	незабвенный	2
	памятник	17
	память	41
	сон	1
	сонной	2
ПАМЯТЬ / СМЕРТЬ	возврат	8
	душа	27
	конец	6
	легенда	8
	легендарный	8
	мертвец	1
	мертвый	19
	посмертный	2
	предчувствие	3
	предчувствовать	2
	призрак	11
	смерть	18