



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca

In Lingue, culture e società moderne e scienze del linguaggio  
ciclo XXIX

Tesi di Ricerca

**L'analisi del concetto di *tempo* alla luce della linguistica  
cognitiva nelle opere di Ludmila Ulickaja**

Su materiale tratto dalle opere *Il cammino  
dell'asino (Put' osla)* e *Medea e i suoi figli  
(Medea i eje deti)*

SSD: L-LIN/21 Slavistica

**Coordinatore del Dottorato**

ch. prof. Enric Bou

**Supervisore**

ch. prof. Svetlana Nistratova

**Dottorando**

Shoghik

Baghdasaryan

Matricola 956101

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	4
Глава 1. Теоретические основы когнитивного анализа дискурса .....	12
1.1. Когнитивизм как антропоцентрическая парадигма науки .....	12
1.2. Концепт как единица изучения когнитивной лингвистики и лингвокультурологии ...	16
1.2.1. Семантико-когнитивный метод изучения концепта.....	19
1.2.2. Структура лингвокогнитивного концепта.....	21
1.3. Фрейм как структурирующая единица изучения когнитивной лингвистики .....	23
1.4. Метафора в свете когнитивной теории.....	24
1.4.1. Теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона как основа когнитивного подхода к языку .....	32
1.4.2. Художественный дискурс в свете когнитивных теорий М. Тернера и Ж. Фоконье.....	37
1.5. Время как основополагающий концепт в моделировании мира .....	47
1.5.1. Архетипная и новая модели времени.....	52
Глава 2. Жизнь и время Людмилы Улицкой .....	57
2.1. Биография как фактор сознания.....	57
2.2. Улицкая и время постмодерна.....	68
Глава 3. Когнитивное осмысление времени в рассказе Л. Улицкой «Путь осла».....	77
Глава 4. Лингвокогнитивный анализ концепта <i>время</i> в романе Л. Улицкой «Медя и ее дети».....	106
4.1. Осмысление времени посредством фрейма <i>Время – История</i> .....	107
4.1.1. Язык как транслятор истории/прошлого.....	107
4.1.2. Взаимопроникновение частной/семейной истории и истории страны/мира.....	111
4.1.3. Память как свидетель истории: через прошлое в настоящее.....	126
4.2. Осмысление времени посредством фрейма <i>Время – Связь поколений</i> .....	132
4.2.1. Гены/кровное родство как актуализатор связи поколений.....	132
4.2.2. Георгий и его семья как репрезентаторы связи поколений.....	136
4.2.3. Материнство Медей: биологическое и нравственное.....	142

4.3. Осмысление времени посредством дихотомии фреймов <i>Время – Земное</i> и <i>Время – Вечность</i> : пространственные ориентиры.....	147
4.3.1. Медея как актуализатор времени .....	147
4.3.2. Осмысление дихотомии <i>Временное</i> и <i>Вечное</i> через жизнь Медеи и смерть Самуила.....	153
Заключение.....	168
Библиография.....	171
Приложение.....	181

## ВВЕДЕНИЕ

Данная диссертационная работа посвящена изучению концепта *время* в художественном дискурсе. Время как неотъемлемая составляющая картины мира и один из ее организующих факторов в сознании человека представляет интерес с точки зрения когнитивного осмысления. Концептуализация времени неразрывно связана с сознанием человека, с восприятием жизни, истории, культуры, с отношением к вещам и явлениям, влияющим в определенную оценку. Время физическое является данностью, а время общественное обусловлено развитием человеческой цивилизации. В этом смысле человек является творцом социокультурного времени, времени истории человечества.

Можно сказать, история времени человечества получила своеобразное художественное воплощение в литературе. Художественная литература, являющаяся сплавом объективной реальности и ее рационально-эмоционального эстетического осмысления, как один из видов художественной трансформации человеческого сознания представляет большой интерес в плане познания мира и самого человека. Значение художественного дискурса в этом плане важно, поскольку актуализация сознания в нем происходит через его вербализацию, через язык – один из наиболее эффективных средств, с одной стороны, выражения сознания, а с другой стороны, проникновения в сферу сознания.

«... изучение структуры языка может способствовать пониманию человеческого разума. Когницию следует изучать в облике лингвистики [...] Язык отражает познание, выступая как основное средство выражения мысли» (Кубрякова, Демьянков 1996: 176 - 177).

Художественная литература – это своего рода биография человечества, в том числе биография его сознания. Писатель создает биографию своего времени, даже когда пишет о прошлом или будущем: биографию осмысления настоящего через общественное сознание своего времени и своего как части сознания этого времени и общества. Из мозаики художественных произведений выстраивается общая картина истории человеческой цивилизации. Каждый фрагмент этой картины представляет определенную эпоху.

Изучение художественного текста как проявления сознания автора, являющегося в той или иной мере носителем сознания своего времени, представляет интерес для

когнитологии. Художественный текст, благодаря индивидуальному осмыслению читателей и выражению их отношения посредством различных интерпретаций, перерастает в художественный дискурс и из факта проявления сознания автора становится фактом общественного сознания. В то же время художественный дискурс выполняет функцию формирования сознания.

Современные тенденции когнитивного исследования художественного дискурса связаны, в первую очередь, с все более возрастающим интересом к человеку, с его возможностью разных интерпретаций художественных текстов, что в принципе является одной из форм человеческой коммуникации, имеющей многочисленные векторы. Одним из главных условий успешной коммуникации людей в современном мире, где большое значение отводится силе слова, является соответствующее моделирование сознания посредством языка.

Данная работа представляет собой попытку анализа художественного текста с точки зрения проникновения в сознание писателя, в его когницию, выявления его мировосприятия, отношения к миру, а также интенции. В диссертационной работе делается также попытка установления механизмов ментальной деятельности автора, а также средств, с помощью которых он воздействует на сознание реципиента, конструирует определенные когнитивные модели, в конечном счете, определяющие его поведение. В работе делается попытка решения поставленных задач посредством лингвокогнитивного анализа художественного текста.

**Актуальность исследования.** Актуальность настоящей диссертационной работы обусловлена тем, что в современном художественном дискурсе (на материале произведений Л. Улицкой) выявляются и исследуются определенные когнитивные структуры, играющие важную роль в моделировании сознания. Исследование проводится в русле когнитивной лингвистики, когнитивной теории метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, которая является одним из наиболее активно развивающихся течений современных когнитивных исследований. В научной лингвистической литературе последних десятилетий подчеркивается актуальность применения когнитивной теории метафоры при анализе дискурса. Выявляются новые, когнитивные, возможности существования и функционирования метафоры в художественном тексте.

Актуальность работы обусловлена также применением в ней в качестве теоретической основы когнитивных теорий М. Тернера и Ж. Фоконье при изучении художественного дискурса, которые заключают в себе огромный исследовательский потенциал для развития когнитивного литературоведения.

Настоящее исследование актуально также выбором концепта *время*. В работе выявляется и обосновывается конструирующее и смыслообразующее начало концепта *время* в художественном дискурсе Л. Улицкой. В силу своей основополагающей роли в когнитивном моделировании мира в сознании человека и его осмысления самим автором концепт *время* в ее произведениях приобретает особую значимость. Время как неотъемлемая составляющая мировосприятия актуально для рефлексии в пределах парадигмы любой науки.

Данная работа представляется актуальной, в том числе, и выбором творчества современного русского писателя Людмилы Улицкой. Признание ее творчества многими отечественными и международными организациями в виде различных премий и номинаций – неоспоримое свидетельство актуальности ее творчества и поднимаемых в нем проблем для современной мировой действительности, актуальности ее отношения к происходящему в мире.

**Предмет исследования.** Предметом исследования в данной диссертационной работе является концепт *время* в произведениях Л. Улицкой, в частности в рассказе «Путь осла», предваряющем сборник «Люди нашего царя», и в романе «Медея и ее дети». В понимании и осознании времени Улицкой, а через него миропорядка и философии жизни, важная роль отводится связи между поколениями, органической смене времен поколений. Жизнь человека – это его век, то, что отпущено ему (человек – чело и век). Но при этом отведенный человеку век (время) – это звено в цепи следующих друг за другом отрезков времени, из которых складывается история. В потоке времен поколений, в смене человека/поколения другим человеком/поколением Улицкая фундаментальное значение придает прошлому, истокам, происхождению. В некотором смысле человек и поколение отождествляются, ведь каждый человек является носителем времени своего поколения. Проблема вечности, времени «за временем» (Улицкая) также волнует писателя и человека Улицкую.

**Объект исследования.** Материалом исследования данной диссертационной работы является художественный дискурс современной русской писательницы Л. Улицкой. В работе выявляются и анализируются различные структуры знаний (фреймы, концептуальные метафоры) как способы актуализации концепта *время* в творчестве Л. Улицкой, а также эксплицируется прагматический потенциал рассматриваемых структур.

Для исследования выбраны два произведения: это рассказ «Путь осла» и роман «Медея и ее дети». Выбор обусловлен тем, что они принадлежат к разным жанрам, что позволяет применить разные подходы при анализе текстов с целью когнитивного осмысления. Небольшой объем рассказа «Путь осла» дает возможность провести детальный анализ всего текста произведения, что способствует более глубокому раскрытию его когнитивной интенции. Посредством применения семантико-когнитивного метода выявляются архетипная и современная модели времени, прослеживается их соотношение в сознании современного человека в свете нового осмысления.

Роман «Медея и ее дети» также представляет интерес с точки зрения изучения концепта *время*. Время в романе выражено многогранно и отличается разнообразием когнитивной репрезентации. В связи с этим анализ романа «Медея и ее дети» в основном нацелен на выявление организующих структур концепта *время* и способов его актуализации, среди которых особое значение придается фреймовой и концептуально-метафорической реализации. Посредством осмысления и актуализации концепта *время* и в рассказе, и в романе автор транслирует идеи общечеловеческой важности.

Выбор указанных двух произведений основан также на общности внутренних содержательно-семантических связей, которые выявляются по ходу исследования. Названия обоих произведений имеют цитатный характер. Рассказ «Путь осла», открывающий сборник «Люди нашего царя», может предвдвять роман «Медея и ее дети», хотя хронологически написан позже него. Жизненный путь героев в контексте романа осмысливается как Путь осла. В некотором смысле рассказ «Путь осла» становится паратекстом к роману «Медея и ее дети». В названии обоих произведений заключена референция к сакральному времени, к времени первотворения (*то время, in illo tempore, ab origine* (Элиаде1998: 37) в общепринятом классическом понимании и осмыслении автора.

В обоих произведениях концепт *время* осмысливается через интертекстуальность, в частности, через библейские истории-нарративы, что также сближает оба эти произведения. Сходство наблюдается не только в плане глубинной семантики, но и в плане стилистики. Сходство в концептуально-метафорических средствах реализации концепта *время* в обоих произведениях позволяет говорить об особенностях авторского мировидения и ментальных процессов. Общим для обоих произведений является также выявленный нами интегративный характер жанров, обусловленный лингвокультурологическим представлением концепта *время*, а также манипуляциями со временем, используемыми Улицкой в качестве средства воздействия.

**Цель исследования.** Целью данной диссертационной работы является когнитивное осмысление концепта *время* в аспекте теорий когнитивной лингвистики на материале художественного дискурса Л. Улицкой; выдвижение и обоснование идеи значимости концепта *время* в процессе смыслообразования и структурирования текстов анализируемых произведений. Работа также преследует цель показать историкокультурную мотивированность концепта *время*, выявить в его образно-метафорической актуализации наличие субъективно-оценочной маркированности.

**Задачи исследования.** Цель работы предполагает постановку и решение следующих задач:

1. рассмотреть концептуальные модели времени во взаимосвязи с концептуальной картиной мира;
2. провести сопоставительный анализ современной и архетипной моделей времени;
3. выявить фреймы, когнитивные метафоры и интегралы концепта *время*;
4. эксплицировать когнитивно-прагматическое функционирование концепта *время* в художественном дискурсе;
5. определить трансформации в жанровом пространстве исследуемых произведений в связи с концептом *время*.

**Научная новизна исследования.** Впервые в художественном дискурсе Л. Улицкой выявляются и сопоставляются современная и архетипная модели времени, а также выявляется новое, авторское осмысление архетипной модели времени как циклического повторения посредством ритуала времени первотворения и ее соотнесенность с

современностью. В качестве новизны работы предстают обусловленные концептом *время* трансформации в жанровом пространстве художественного дискурса как ментального интеграта, что свидетельствует о возможности применения положений современных лингвокогнитивных теорий в сфере литературоведения, а также о междисциплинарном характере данного исследования. Междисциплинарные исследования являются характерной особенностью современных научных тенденций. В этом смысле данную диссертационную работу можно рассматривать как попытку интеграции когнитивной лингвистики и литературоведения.

Выявление концепта *время* и его фреймов осуществляется через экспликацию глубинных значений, обнаружение смежных сем языковых единиц, сведения воедино удаленных смыслов текста, интерпретацию контекстуальных актуализаций, обнаружение и осмысление разных моделей времени, когнитивных метафор и интегратов.

**Методологическая база исследования.** При изучении художественной литературы как полисемантического и полиструктурного явления «оправданы и даже совершенно необходимы разные подходы, лишь бы они были серьезными и раскрывали бы что-то новое в изучаемом явлении литературы, помогали бы более глубокому его пониманию» (Бахтин 2000:711).

Методологической базой диссертации послужили исследования российских и зарубежных ученых в сфере когнитивной лингвистики и лингвокультурологии (С.Г. Воркачев, В.И. Герасимов, В.И. Карасик, Е.С.Кубрякова, М. Минский, З.Д. Попова, Ю.С. Степанов, И.А. Стернин, Ч. Филлмор и др.), теории метафоры (Н.Д. Арутюнова, Э. Кассирер, Х. Ортега-и-Гассет, В.Н. Телия и др.), когнитивной теории метафоры (Н.Д. Арутюнова, А.Н. Баранов, М. Блэк, Э.В. Будаев, М.Джонсон, Д. Лакофф, Э. МакКормак и др.), когнитивной теории интеграта и когнитивного литературоведения (М. Тернер., Ж. Фоконье), теории мифа (М. Элиаде) и др.

Для решения поставленных в диссертационной работе задач использовались различные научные методы, а именно: методы когнитивно-семантического, когнитивно-дискурсивного, контекстуально-интерпретативного анализа, когнитивного моделирования, сравнительно-сопоставительный метод, а также общенаучные методы наблюдения, обобщения и описания.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в том, что в работе делается попытка комплексного рассмотрения лингвокогнитивного концепта, концептуальной метафоры, концептуального интеграта, что способствует развитию когнитивной лингвистики в целом. В работе нашли место также некоторые положения культурологии в связи с тем, что в произведениях Л. Улицкой выявляются и рассматриваются современная и архетипная модели времени. Их сопоставительный анализ представляет собой синтез когнитивного, лингвистического и культурологического рассмотрения концепта *время*. Необходимо отметить также, что в анализируемых произведениях концепт *время* и его составляющие во многом определяются историей и культурой. И только благодаря культурной грамотности реципиента становится возможной экспликация глубинных когнитивно-семантических пластов авторского дискурса. Таким образом, результаты проведенного исследования могут представлять интерес для междисциплинарных исследований, что соответствует основным тенденциям развития современной науки.

**Практическая значимость** диссертационной работы заключается в том, что результаты исследования могут найти применение в лекционных и специальных теоретических курсах по когнитивной лингвистике, лингвокультурологии, теории когнитивной метафоры, когнитивной теории интеграта, прагмалингвистике, а также теории межкультурной коммуникации.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографического раздела и приложения.

В **Введении** формулируется актуальность выбранной темы, определяются объект и предмет исследования, обозначаются его цели и задачи, указывается исследуемый материал, принципы выбора материала, методологические и методические основания, исследования, устанавливается научная новизна работы, обосновывается ее теоретическая и практическая значимость.

**Первая глава** посвящена теоретическим основам когнитивного анализа дискурса. Когнитивизм представляется как антропоцентрическая парадигма науки, рассматриваются основные проблемы теории когнитивной лингвистики, особое внимание уделяется ее основной единице – концепту и фрейму как его структурирующей составляющей. Представляются когнитивный подход к изучению метафоры, когнитивная теория

метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, а также когнитивные теории М. Тернера и Ж. Фоконье.

В главе освещаются также проблемы соотношения пространства и времени, его философского, естественнонаучного и культурологического понимания, рассматривается время в контексте дихотомии *временный-вечный*. В виде дихотомической оппозиции репрезентируется архетипная и современная модели времени. В данной главе представляется роль концепта *время* в моделировании картины мира человека.

Во **Второй главе** представляется краткий обзор биографии Л. Улицкой и основные положения эстетики литературы постмодернистской эпохи.

**Третья глава** посвящена анализу произведений Л. Улицкой с точки зрения когнитивного осмысления концепта *время*. В рассказе «Путь осла» выявляются архетипная и новая модели времени и дается их новое осмысление. Выявляются способы представления времени, характерные для картины мира Улицкой.

**Четвертая глава** посвящена лингвокогнитивному анализу концепта *время* в романе Улицкой «Медея и ее дети». Представляется восприятие концепта *время* посредством составляющих его фреймов, способов их актуализации. Прослеживаются когнитивные механизмы формирования сознания читателя через определенное восприятие времени. Выявляется интенциональный характер воздействия автора на сознание реципиента с целью моделирования определенной картины мира.

В **Заключении** представлены общие выводы и результаты проделанной работы.

Далее следует **Библиографический раздел**, включающий список использованной литературы и лексикографические источники.

В **Приложении** представлены некоторые дополнительные фрагменты из романа «Медея и ее дети», приведенные в качестве подтверждения и обоснования того, о чем говорится в Третьей главе.

## ГЛАВА 1

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ КОГНИТИВНОГО АНАЛИЗА ДИСКУРСА

#### 1.1. Когнитивизм как антропоцентрическая парадигма науки

Начиная с 60-х годов прошлого столетия наука о языке меняет свой курс развития, расширяет поле деятельности. Лингвистика выходит за рамки традиционного понимания языка и его возможностей. Имманентная лингвистика, изучающая язык в самом себе, постепенно уступает место новым тенденциям – в центре внимания лингвистики оказывается человек, его потребности, его восприятие окружающей действительности. Наука о языке становится антропоцентрической (Апресян 1995, Арутюнова 1999, 2000, Бахтин 1996, Бенвенист 1974, Будагов 1958, Вежбицкая 1996, Воркачев 2001, Кубрякова 1988, Светоносова 2007, Серебренников 1988<sub>1</sub>, Серебренников 1988<sub>2</sub>, Телия 1988<sub>1</sub>, 1988<sub>3</sub>, Тер-Минасова 2008 и др.).

Резко возросший интерес к человеку и его внутренним возможностям привел к изучению дискурса как продукта речевой деятельности. Конец XX и начало XXI в. в лингвистике знаменуется активным интересом к дискурсу, интерпретация которого выходит за пределы его понимания как последовательности тематически связанных предложений (см. Brown, Yule 2003, Chafe 1992, Fauconnier, Turner 2002, Turner 1991, 1996; van Dijk 1979, Virtanen 1990, Wodak 2004, Арутюнова 1990, Бахтин 1986, 1996 и др.). Оптимальной дефиницией дискурса считается определение Н.Д. Арутюновой, нашедшее место в «Лингвистическом энциклопедическом словаре». Оно наиболее полно раскрывает суть понятия «дискурс»: в определении автор выделяет когнитивную, социокультурную и прагматическую стороны дискурса. Дискурс характеризуется обращенностью к прагматической ситуации.

«Дискурс – это связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимосвязи людей и механизмов их сознания (когнитивных процессах). Дискурс – это речь, «погруженная в жизнь» (ЛЭС: Арутюнова 1990: 136–137).

Реальный, жизненный контекст дискурса представляется в форме различных типовых ситуаций. Важной составляющей дискурса является также его обращенность к ментальным процессам коммуникантов, а именно: к этнопсихологическим, социокультурным канонам воспроизведения и интерпретации речи в различных условиях, которые определяют, в частности, соотношение субъективного и общепринятого, эксплицитного и имплицитного в содержании дискурса, а также выбор необходимых средств для достижения цели.

Как видно из приведенного выше определения, узкое понимание дискурса как всего лишь результата речевой деятельности уступило место его более глобальному пониманию. Помимо самого результата речевой деятельности, он вбирает в себя весь процесс речетворчества, превращается в целостное комплексное образование, в котором происходит соединение целого ряда факторов, образующих ситуативный и концептуальный контекст коммуникации. С одной стороны, это такие факторы объективной реальности, как время, место, повод, участники, аудитория, цель коммуникации, а с другой стороны – это социо-политические и этнокультурологические факторы, которые воздействуют на концепты и модели мышления и поведения. Таким образом, дискурс представляет собой сложное когнитивно-прагматическое взаимопроникновение всех этих факторов, которое приводит к диалектической связи речевой деятельности и познания, когнитивных процессов. Указанные особенности дискурса имеют важное значение для данной диссертационной работы, где прослеживается процесс перехода текста в нечто более важное, чем представление фактов, событий, ситуаций, идей, конфликтов и т. д. Посредством когнитивного анализа художественного произведения как вербального отражения когниции автора и его интерпретации выявляется дискурсивный характер рассматриваемого текста. Благодаря когнитивному анализу также выявляются как механизмы когниции самого автора, так и механизмы восприятия и осмысления текста читателем.

Проблема взаимосвязи языка и мышления всегда была предметом активных дискуссий различных отдельных научных отраслей, да и науки в целом. Однако, как отмечают ученые (Баранов 2004, Герасимов, Петров 1988; Кубрякова, Демьянков 1997; Попова, Стернин 2010 и др.), вторая половина XX столетия ознаменовалась появлением и становлением новой – когнитивной науки. Непосредственным предметом изучения

когнитологии стали процессы мышления, познания (когниции), выделяющие и характеризующие человека как разумное существо, конечным результатом деятельности которого является формирование знания. Когнитология, активно «сотрудничая» с различными науками, как фундаментальными – философией, математикой, лингвистикой, литературоведением, психологией, так и новыми, недавно возникшими – теорией информации, математическим моделированием, компьютерной наукой, нейронаукой – приобрела междисциплинарный характер и получила определение «зонтиковой» науки, характеризующейся связями с другими науками, «покрывающей» различные отрасли знания, объединенные общей сферой исследования (Кубрякова 1997: 58).

Связь когнитологии и лингвистики на рубеже XX и XXI веков в науке о языке привела к возникновению и активному развитию нового течения – когнитивной лингвистики. Когнитивная лингвистика, зародившись в рамках когнитологии, со временем приобрела самостоятельность и в настоящий момент является одной из ветвей современной лингвистической науки.

В отличие от других когнитивных наук, когнитивная лингвистика изучает сознание (ментальные явления, процессы) на языковом материале (Кубрякова, Демьянков 1997, Лакофф, Джонсон 2004, Пименова 2004, 2005, Попова и Стернин 2005, 2007, 2010, Рудакова 2004 и др.). В «Кратком словаре когнитивных терминов» под редакцией Е.С. Кубряковой когнитивная лингвистика определяется как «лингвистическое направление, в центре внимания которого находится язык как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент, система знаков, играющих роль в репрезентации (кодировании) и в трансформировании информации» (Демьянков, Кубрякова 1997:53).

По мнению З.Д. Поповой и И.А. Стернина когнитивная лингвистика, представляя собой новый этап в изучении проблемы соотношения языка и мышления, исследуя язык с позиции роли человека в языке и роли языка для человека, устанавливает новый подход к решению данной проблемы. Истоки такого подхода восходят к исследованиям в области нейрофизиологии и психологии, на базе которых возникли нейролингвистика и психоллингвистика, соответственно. Психоллингвистика рассматривается как следующий этап развития соотношения языка и мышления (Попова, Стернин 2010).

Имея один общий – языковой – материал изучения, разные школы когнитивной лингвистики при исследовании ставят свои цели. В научной литературе по когнитивной

лингвистике на основе различных принципов выделяют определенные направления ее развития. Так, например, в современной антропоцентрической науке о языке проводится разграничение когнитивной лингвистики и лингвокультурологии (см. Балашова 2004, Рудакова 2004, Светоносина 2007). Когнитивная лингвистика направлена на изучение языка как когнитивного механизма, то есть на то, каким образом происходит процесс восприятия мира, его категоризация, классификация и осмысление. Иначе говоря, когнитивная лингвистика выявляет и прослеживает механизм познания, накопления знаний, играющий роль в кодировании и трансформации языка. К представителям данного направления в российской науке относятся Е.С. Кубрякова, М.В. Пименова, З.Д. Попова, И.А. Стернин, В.Н. Телия и др. Лингвокультурология же представляется как комплексная междисциплинарная наука, основу которой составляет изучение взаимосвязи и взаимовлияния языка и культуры. В последние десятилетия лингвокультурология находится в центре внимания многих исследователей языка (Вежбицкая 1993, 2002, 1996, Воркачев 2002, 2003, 2005<sub>2</sub>, 2010, Карасик 2002, 2005, 2009, Степанов 1997, 2007, Тер-Минасова 2008 и др.), она является плодотворной основой для лингвистических исследований, направленных на выявление посредством анализа языкового материала национально-культурной специфики. Она изучает «проявление, отражение и фиксацию культуры в языке и дискурсе. Она непосредственно связана с изучением национальной картины мира, языкового сознания, особенностей ментального-лингвального комплекса» (Красных 2002:12) . В когнитивной лингвистике двухчленная схема *язык – человек* расширяется и представляется в виде трехчленной: *язык – человек – сознание*. В лингвокультурологии данная конструкция обогащается еще одним компонентом и предстает в следующем виде: *язык – человек – сознание – культура* (Светоносина 2007). Представителями данного направления являются В.И. Карасик, Ю.С. Степанов, В.Н. Нерознак, В.В. Красных, В.А. Маслова и др.

В данной работе мы будем опираться на положения лингвокогнитивного направления, позволяющие выявлять и изучать когнитивные механизмы восприятия и категоризации мира, отраженные и зафиксированные в языке и дискурсе. Однако в ходе исследования, учитывая культурную маркированность рассматриваемого дискурса, мы будем также обращаться к лингво-культурной интерпретации текста с целью выявления и изучения концепта *время*. Подобный подход, на наш взгляд, на основе выявления

ключевых культурно значимых элементов языка и дискурса может способствовать более полному пониманию произведений Улицкой и проникновению в оценочно маркированную когницию автора.

## **1.2. Концепт как единица изучения когнитивной лингвистики и лингвокультурологии**

Концепт является одной из основных единиц изучения когнитивной лингвистики. В настоящее время в современной лингвистике еще не разработано единой парадигмы направлений исследования концепта. Разные направления когнитивной лингвистики: логическое, философско-семиотическое, культурологическое, лингвокультурологическое и лингвокогнитивное, или семантико-когнитивное – по-разному изучают концепт. Логическое направление изучает концепты чисто логическими методами вне зависимости от его языковой формы. Философско-семиотическое направление исследует когнитивную базу знаковости. Культурологическое направление ориентировано на исследование концепта как элемента культуры на основе данных других наук. Лингвокультурологическое направление занимается исследованием вербализованных концептов, представляющих собой элементы национальной лингвокультуры в системе национальных ценностей, с учетом национальных особенностей представляемой культуры, при этом исследования ведутся в направлении от языка к культуре. Семантико-когнитивное направление изучает содержание концепта посредством исследования лексико-грамматической семантики языка.

Для настоящего исследования наибольший интерес представляет семантико-когнитивное направление, а его подходы получают применение в нем. Рассмотрим основные положения данного направления.

Представители семантико-когнитивного направления З.Д. Попова и И.А. Стернин рассматривают концепт как

«принадлежность сознания человека, глобальную единицу мыслительной деятельности, квант структурированного знания» (2005:7).

М.В. Пименова считает, что концепты – это единицы концептуальной системы в их отношении к языковым выражениям, в которых заключается информация о мире. Единство концепта и слова, сочетания слов, посредством которых репрезентируется концепт, автор сравнивает с айсбергом, причем слово – это видимая часть айсберга, а концепт – невидимая. По своему объему концепт больше лексического значения слов (2004:7-8).

По мнению Н.Ю. Шведовой, концепт представляет собой содержательную сторону словесного знака, за которой стоит понятие, относящееся к ментальной, духовной и материальной стороне жизни человека. Такое понятие выработано и закреплено общественным опытом народа, имеет исторические корни и субъективно осмысливается. Через такое осмысление оно соотносится с другими понятиями, которые с ним ближайшим образом связаны, а зачастую даже противопоставляются (2005: 603).

В когнитивной лингвистике наиболее общепризнанным является определение концепта Е.С. Кубряковой, в котором концепт представляется как термин для объяснения ментальных и психических ресурсов человеческого сознания и информационной структуры, в которой получают отражение знания и опыт человека. Концепт характеризуется как оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, языка мозга (*lingua mentalis*), концептуальной системы и картины мира в психике человека (1997:89-90).

Как видим, во всех определениях концепта практически прослеживаются две мысли, которые представляют ценность для данной работы. Во-первых, концепт – это глобальная (крупная) единица мышления, план содержания языкового знака, в основе которого лежит понятие. Во-вторых, концепт включает в себе информацию о картине мира, представляющую общественно-исторический и субъективный опыт человека. На наш взгляд, весьма важное значение имеет мысль о том, что понятие, заключенное в концепте, соотносится с другими понятиями как в плане сопоставления, так и в плане противопоставления. Данная мысль дает возможность изучения и познания одного понятия через другое, следовательно, одного концепта через другой. Это положение находит отражение в нашей работе.

Имея в виду тот факт, что концепт *время* непосредственным образом связан с историей/культурой, его рассмотрение невозможно без обращения к культуре, однако в

той мере, в какой располагает сам художественный дискурс Улицкой. В связи с этим считаем целесообразным представить соотношенность языка и культуры в концепте, которую изучает лингвокультурная концептология.

Предметом изучения лингвокультурной концептологии является культурно отмеченный концепт. Будучи ментальной единицей, лингвокультурный концепт представляет собой синтез сознания, языка и культуры. Именно культура детерминирует лингвокультурный концепт, который представляет собой «ментальную проекцию элементов культуры» (Карасик, Слышкин 2005:13).

С точки зрения С. Воркачева, основной единицей лингвокультурологии является концепт, но не просто концепт, а, «прежде всего, вербализованный культурный смысл» (2005<sub>1</sub>: 76). Концептами являются только «высокоабстрактные семантические сущности» (2001: <http://lincon.narod.ru/lingvocult.htm>). Концепт, несущий культурный смысл, есть не что иное, как культурный концепт, который представляет собой особо отмеченную ментальную единицу.

По мнению В. Карасика, культурные концепты – это «комплексные знаки особой природы» (2002: 95). В культурном концепте он выделяет три стороны: ценностную, образную и понятийную. Размышляя о культурных концептах, Карасик ссылается на В. Зусмана, считающего, что концепт представляет собой микромодель культуры, а культура является макромоделью концепта. Таким образом, концепт порождает культуру и в то же время порождается ею. Лингвокультурный концепт в силу своей культурной маркированности характеризуется наличием ценностной составляющей. Целью лингвокультурологии является изучение культуры, а основу культуры составляет категория ценности (2002: 91).

В книге Ю. Степанова «Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования» находим следующее определение концепта:

«Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека: то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» (1997: 40).

Как видим, в данном определении доминантной является культурная составляющая концепта. Культура – важнейший фактор, воздействующий на сознание личности и формирующий его. И концепт как ментальная единица, естественно, содержит культурный компонент. Концепт не может сформироваться в отрыве от общества, которое всегда культурно маркировано. Поэтому, на наш взгляд, вполне обосновано, что ряд лингвистов на первый план выдвигает культурную составляющую концепта.

Обобщая вышесказанное о лингвокультурном концепте, отметим, что мнения различных исследователей совпадают в том, что между концептом как ментальной единицей сознания и культурой существует взаимобратная связь, культура входит в сознание человека через определенные концепты, в виде определенных концептов, и концепт вследствие этого является концентрацией культуры, ее конкретным восприятием.

Итак, концепт *время* относится к общечеловеческим, универсальным концептам, которые представляют собой неотъемлемую часть мировосприятия любого человека вне зависимости от культуры и языка вообще. Вместе с тем в каждом конкретном обществе концепт *время* приобретает определенную культурную маркированность. Именно поэтому категоризация и структурирование данного концепта осуществляется через субъективно-культурную призму.

В связи со сказанным, на наш взгляд, представляется наиболее целесообразным для осмысления концепта *время* рассматривать его как с точки зрения единицы мышления, так и с точки зрения его лингвокультурологических особенностей, отраженных в конкретном авторском дискурсе. Таким образом, в настоящей работе время будет рассматриваться как лингвокогнитивный концепт в его взаимосвязи с культурой.

### **1.2.1. Семантико-когнитивный метод изучения концепта**

Когнитивная лингвистика отличается от других когнитивных наук не только языковым материалом исследования, но и методами анализа, в основе которых лежат собственно лингвистические подходы, однако с когнитивной направленностью – когнитивной интерпретацией полученных результатов. В качестве одного из методов изучения языка с когнитивной направленностью отмечается семантико-когнитивный подход, предложенный И.А. Стерниным и З.Д. Поповой (Стернин 2001, Попова, Стернин

2005, 2010). Термин семантико-когнитивный свидетельствует о том, что в основе данного подхода лежит исследование соотношения семантических процессов с когнитивными.

Базовым для этого подхода является понятие концептосферы народа, пришедшее в когнитивную лингвистику из психолингвистики. Выдвижение и обоснование в психолингвистике идеи о наличии в сознании невербального мышления, т.е. концептосферы, представляющей собой упорядоченную совокупность концептов, или квантов знания, и находящейся в постоянной динамике, стало базой для разработки методологии когнитивной лингвистики. Согласно этой методологии, проникновение в концептосферу становится возможным посредством изучения семантики языковых единиц. Однако семантическое наполнение языковых знаков репрезентирует концептосферу не в полном объеме. Концепт как принадлежность сознания человека, глобальная единица мыслительной деятельности намного шире и объемнее своего языкового выражения. Разграничивая понятия *концепт* и *значение*, имеющие мыслительную, когнитивную природу, авторы отмечают, что концепт является единицей концептосферы, а значение – единицей семантического пространства языка, представляющего собой совокупность значений языковых единиц. Если значение – это элемент языкового сознания, то концепт – это элемент когнитивного (общего) сознания.

В соотношении концепта и значения весьма важным является понятие коммуникативной релевантности. В процессе речепроизводства получает вербальное выражение только коммуникативно релевантная часть концепта, другими словами, значение, которое материализуется языковым знаком и имеет коммуникативную нацеленность (Стернин 2001, Попова, Стернин 2005, 2010).

Как ментальные идеальные образования концепты материализуются языковыми средствами, иначе говоря, вербализуются. Репрезентация концептов осуществляется различными языковыми средствами, притом что различные языковые средства могут репрезентировать один и тот же концепт. Наличие различных языковых средств выражения одного и того же концепта свидетельствует об актуальности вербализуемого концепта для сознания народа (Стернин 2001, Попова, Стернин 2005, 2010). В зависимости от своей значимости явления в сознании концептуализируются по-разному.

Наиболее важные для народа концепты получают детальную вербализацию, имеют много названий в языке в виде отдельных лексем и фразеологических единиц,

между которыми устанавливаются определенные парадигматические отношения, проявляющиеся в сходстве и различии, а также имеющие характер уточнения. В то же время явления, не имеющие существенного значения в концептосфере народа, получают общие наименования, не отличающиеся особой дифференцированностью. Подобная «неравномерная концептуализация различных фрагментов действительности» в когнитивной лингвистике определяется как номинативная плотность (Карасик 2002: 92)

Вслед за З. Д. Поповой, И. А. Стерниным и В. И. Карасиком мы придерживаемся мнения, что наличие в языке многообразных языковых средств выражения одного конкретного концепта, иначе говоря, номинативная плотность – существенный показатель важности этого концепта в концептосфере. Отметим, что в данном исследовании при анализе исследуемого нами концепта прослеживается указанное явление, что также подчеркивает его значимость в концептосфере авторского художественного дискурса.

Семантико-когнитивный метод во многом обусловлен структурой концепта. Важнейшим звеном в данном подходе является когнитивная интерпретация, которая проводится от изучения семантики языка к сознанию. Движение к сознанию представляет собой моделирование концептов в качестве единиц национальной концептосферы, национальной культуры. В дальнейшем в нашем исследовании посредством применения семантико-когнитивного метода мы рассматриваем соотношение семантики языковых единиц, осуществляющих вербализацию концепта *время* в художественном дискурсе Улицкой, что способствует выходу в концептосферу писателя и выявлению его когниции. Через когнитивную интерпретацию эксплицируется авторская интенция и прокладывается путь к сознанию читателя.

### **1.2.2. Структура лингвокогнитивного концепта**

Согласно З.Д. Поповой и И.А. Стернину, концепт как квант структурированного знания имеет структуру, организованную по полювому принципу, где компонентами концепта являются чувственный образ, информационное содержание и интерпретационное поле. В отличие от значения слова структура концепта не является жесткой.

В содержании концепта выделяют ядро и периферию. Базовый слой, являясь обязательным компонентом содержания любого концепта, представляет собой определенный чувственный образ. Чувственный образ характеризуется как кодирующий в силу того, что является единицей универсального предметного кода, выполняющей функцию кодирования концепта для мыслительных операций.

На базовый образ наслаиваются когнитивные слои, расположение которых определяется по принципу от более конкретного слоя к более абстрактному. Несколько концептуальных признаков составляют когнитивные слои, назначение которых заключается в том, чтобы дополнять базовый когнитивный слой. Они показывают развитие концепта, его отношения с другими концептами.

Информационное содержание концепта близко к лексикографическому содержанию ключевого слова концепта (имени концепта), данному в словаре. Когнитивные признаки в данном сегменте концепта сведены к минимуму. К ним относятся дифференциальные признаки концепта, определяющие его сущность. Признаки, характеризующиеся как оценочные и энциклопедические, остаются за пределами информационного содержания концепта, они относятся к интерпретационному полю. Однако, следует заметить, что граница между ними зыбкая, информационное и интерпретационное содержание концепта характеризуются взаимопроникновением, диффузностью.

Информационный каркас концепта, характеризующийся относительной структурированностью, складывается из образа и информационного содержания. Его можно представить как перечисление признаков. В качестве аналогов концептуальных признаков в языке могут выступать семы, семантические признаки.

Назначение когнитивных признаков, входящих в интерпретационное поле концепта, заключается в интерпретации либо оценке основного информационного содержания концепта. Интерпретационное поле представлено различными зонами, в число которых входит оценочная, энциклопедическая, социально-культурная и паремиологическая зоны.

### 1.3. Фрейм как структурирующая единица изучения когнитивной лингвистики

Наряду с когнитивным концептом в когнитологии выделяют и другие ментальные структуры, такие как когнитивная модель, сценарий, гештальт, фрейм, концептуальная метафора, концептуальный интеграл и т.д.

В нашем исследовании для обозначения структурной составляющей концепта мы будем оперировать термином *фрейм*. Термин *фрейм* впервые был введен в 1974 году американским ученым М. Минским, занимавшимся разработкой теории искусственного интеллекта. В рамках данной теории ученый считал необходимым представить основные структурные элементы процесса познания: восприятие, хранение информации, мышление, разработку языковых форм общения. Фрейм используется для обозначения и познания ситуаций, а также для нового понимания привычной ситуации, с тем чтобы, изменяя в ней некоторые детали, применить ее для познания более широкого класса явлений (1979:7).

Фреймы, сценарии, схемы представляют собой структуры знания. В лингвистике наиболее широкое применение получил термин *фрейм*, тогда как термин *сценарий*, используется в основном в теории искусственного интеллекта (Герасимов, Петров 1988).

Теория фреймов наиболее подробно была проанализирована и описана в работе Ч. Филлмора «Фреймы и семантика понимания» (1988). Ч. Филлмор отмечает, что для обозначения познавательных структур, которые он называет фреймами, учеными предложены разные термины: схема, глобальная модель, когнитивная модель, основание и др. Термин *фрейм* Ч. Филлмор определяет как унифицированную конструкцию знания, связанную схематизацию опыта.

«Заимствуя язык гештальт-психологии, мы можем сказать, что предполагаемый базис знания и практики – сложный фрейм, стоящий за этой областью словаря, – являет собой общее основание образа, который может быть представлен любым из отдельных слов. Такой фрейм образует особую организацию знания, составляющую необходимое предварительное условие нашей способности к пониманию тесно связанных между собой слов» (1988: 54).

Особое внимание в работе уделяется проблемам семантики понимания. Согласно Ч. Филлмору, задача семантики понимания – раскрыть связи между текстами и их

пониманием в их окружении, что практически сводится к выявлению тех способов, благодаря которым конкретные тексты, конкретные выражения соотносятся с ими же описываемыми ситуациями. В процессе понимания текста важная роль принадлежит фреймам интерпретации, активация которых может осуществляться как интерпретатором, так и самим текстом. Для активации фрейма необходимо, чтобы при интерпретации текста интерпретатор был способен понять и раскрыть фрагмент таким образом, чтобы его содержание могло включиться в известную независимо от текста модель. При активации фрейма самим текстом необходимо, чтобы языковая форма или модель ассоциировались с интерпретируемым фреймом.

Как видно, в семантике понимания текста определенная роль отводится осведомленности интерпретатора и его включенности в ситуацию, однако большое значение имеет и то, каким образом сам текст активирует фрейм, что практически сводится к выявлению тех способов, благодаря которым конкретные тексты соотносятся с реферируемыми реалиями, ситуациями. Тем самым обеспечивается адекватное восприятие фрейма интерпретатором, а в определенных случаях – нужное воздействие на него с целью моделирования сознания. При решении этой задачи на первый план выдвигается языковая форма выражения, ее соотнесенность с фреймом. Таким образом, некоторые положения семантики понимания обнаруживают точки соприкосновения с семантико-когнитивным подходом, и поэтому представляют интерес для нашего исследования и в дальнейшем находят применение при анализе концепта *время* в художественном дискурсе Улицкой. Обнаружение и изучение фреймов концепта *время* осуществляется через концептуальную метафору, которая в работе представлена внутри выделенных фреймов.

#### **1.4. Метафора в свете когнитивной теории**

Метафора является предметом изучения многих дисциплин: философии, логики, лингвистики, литературоведения, психологии, теории изящных искусств, семиотики, риторики, философии языка, а также разных областей когнитивной науки. Широкий спектр дисциплин, «интересующихся» метафорой, говорит о ее многоплановости и многофункциональности. Ученых привлекает тот глубокий потенциал, который заложен в

ней, и, безусловно, ее способность воздействовать на человека. Существуют различные взгляды на природу и содержание метафоры.

Традиционно метафора изучалась в филологии как средство художественного выражения и воздействия. Однако в последние десятилетия в вопросе о роли и значении метафоры лингвистика проявляет новые подходы. В центре внимания оказывается практическая речь в соотношении с мыслительными процессами, метафора становится объектом изучения как средство познания, создания концептуальных моделей, в том числе и искусственного интеллекта (Арутюнова 1990: 5-6).

В современной когнитивной лингвистике метафору выделяют в качестве основной ментальной операции, способа познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения мира. Метафора представляет собой образную модель мышления человека. Однако в отличие от художественной, в обыденной речи метафора часто теряет свою образность, превращается в средство обозначения, что приводит к конвенционализации смысла.

И может показаться, что практическая, обыденная речь не нуждается в метафоре. Однако если метафору воспринимать как технику, а не идеологию, то оказывается, что практическая речь не может обходиться без нее (Арутюнова 1990: 9-10).

Следует подчеркнуть, что неотъемлемым элементом процесса познания является субъективное начало, которое, как известно, характеризуется экспрессивностью и образностью, имеющей эстетическую основу. И все это реализуется в метафоре, которая выступает в качестве модели познания, свойственной человеческому мышлению, и не нуждается в верификации. Однако в обыденном дискурсе наблюдается некоторое нивелирование образной, чувственно воспринимаемой стороны метафоры. Тем не менее, положение о том, что человеку присуще метафорическое мышление является основополагающим. Способность мыслить метафорически является одной из специфических особенностей человека как познающего субъекта.

Х. Ортега-и-Гассет рассматривает метафору как необходимое орудие мышления, обязательное для ученого. Если поэзию и метафору можно отождествить, определив одну через другую, то по отношению к науке такое отождествление недопустимо. «... наука лишь прибегает к метафоре, не более того, но и не менее» (1990: 68). В поисках истины ученые переходят от прямого смысла к косвенному. В науке выделяют две основные

функции метафоры: номинативную и познавательную. Метафора служит средством для обозначения нового, неизвестного понятия старым, уже знакомым словом. Так появляются термины, новые значения у старых обозначающих. Метафора – это перенос названия, но мотивированный, производный от прямого, осознанный перенос названия, приводящий к ее двойственности.

Познание предметов становится реальным, когда мы сопоставляем их, точнее, противопоставляем по идентичному признаку. Чтобы уловить их суть, не всегда ясную, человек апеллирует к уже знакомым, понятным и доступным для его сознания объектам. Приняв их за основу, он облегчает себе задачу познания. Здесь метафора уже выполняет не номинативную, а познавательную функцию. Являясь орудием, с помощью которого происходят мыслительные процессы, метафора способствует проникновению в дальние участки концептуальной сферы. Благодаря метафоре трудноуловимые для нашего сознания понятия осмысливаются через близкие и понятные нам. «Метафора удлиняет "руку" интеллекта...» (Ортега-и-Гассет 1990: 72).

Потребности человека с развитием цивилизации приобретают все более духовный характер, при этом постепенно расширяется и круг объектов познания, входящих в поле зрения человека. Его внимание, сфокусированное на познании конкретных предметов, переключается на более абстрактные, освоение которых, как уже было сказано, требует от человека больших усилий, поэтому чтобы ослабить интеллектуальное напряжение, он прибегает к помощи уже знакомых предметов, что приводит к материализации духа. Новое связывается со знакомым и находит свое место в системе мировосприятия личности и социума через метафору. Познание происходит посредством ассоциативных связей – иногда многоступенчатых, которые обеспечиваются лингвокогнитивным механизмом метафоризации.

Потребность человека мыслить метафорически находит своеобразную реализацию в мифе, изучение которого во многом способствует осмыслению сути метафоры, путей ее возникновения, а также условий функционирования.

Так, Э. Кассирер, например, для объяснения сути метафоры обращается к мифологии. Исследователь указывает на тесную связь между такими явлениями, как язык и миф. Духовные представления, лежащие в основе мифологического и языкового мира, во многом совпадают. Ретроспективный анализ показывает, что, несмотря на различия

между мифом и языком в плане содержания, их объединяет одна и та же концептуальная форма – метафорическое мышление.

Э. Кассирер выделяет два способа образования понятий: логически-дискурсивный и лингво-мифологический. Они противопоставляются друг другу по направленности и результату. Логически-дискурсивный способ направлен от индивидуального, частного, отдельного к общему, от вида к роду. Здесь необходимо отметить, что в процессе взаимодействия рода и вида последний, хотя и входит в состав рода, однако сохраняет свои границы. Первобытные формы языковых и мифологических представлений в корне отличаются от логически-дискурсивных. Наблюдается не расширение представления, а сведение его в одну точку. «В этом процессе отфильтровывается некая сущность, некий экстракт, который и выводится в «значение» (1990:37). Если в логическом понятии учитывается количественный характер отношений, то в языковом и мифологическом – качественный. «Каждая часть не только репрезентирует целое, а индивид – род, но они ими и я в л я ю т с я; они представляют не только их опосредованное отражение, но и непосредственно вбирают в себя силу целого, его значение и действенность» (1990:38). Э. Кассирер, ссылаясь на древнюю риторику, представляет миф как источник происхождения основного типа метафоры – модель перехода рода в вид, целого в часть и наоборот. Однако в мифе наблюдается не простая замена одного понятия другим. Мифологическая метафора гораздо шире, чем риторико-языковая фигура. Суть метафоры заключается в ее функции образования понятий в языке. Рассмотрение ее именно с этой точки зрения свидетельствует о том, что метафора – это не просто определенное явление речи, а основополагающее условие существования языка. По мере духовного развития человека связь между мифом и языком ослабевает и разрывается. Мифологическая составляющая языка, являющаяся доминантной, уступает место логической. Слово превращается в знак понятия. По меткому выражению Э. Кассирера, «от его живого тела остается лишь скелет» (1990:41). Слово возрождается тогда, когда получает художественное выражение.

Метафора – это единство противоборствующих начал. Еще в Античности метафора определялась как сокращенное сравнение. Однако иногда в ней подчеркивается не столько компонент сравнения, сколько противопоставления. В метафоре сочетаются противоположности: действительность вне человека и внутренний мир человека,

обладающий свойством не только чувствовать сходство между предметами, но и самому создавать сходство между ними. В метафоре сочетаются истинное и ложное как выражение противоречивости внутреннего мира человека, его впечатлений и чувств. Возможно, этим и объясняется интерес поэзии к метафоре. Как видим, в метафоре находят отражение два механизма мышления: принцип сравнения и принцип противопоставления. Аналогия способствует созданию нового образа на основе уже существующего, а противопоставление обеспечивает его неожиданность, тем самым поражая воображение. Метафора – это образный синтез, воздействующий на воображение своей единичностью и индивидуальностью, не поддающийся классификации (Арутюнова 1990:18 – 19).

Будучи культурно маркированным, метафора сочетает в себе образную и оценочную составляющие. Она выполняет предикативную функцию и отличается качественной характеристикой, осуществляет функцию моделирования сознания и как следствие – функцию воздействия.

В теории концептуальной метафоры важное место занимает теория интеракции, в становлении которой основополагающая роль принадлежит американскому логичу М. Блэку. Считаем целесообразным представить основные положения теории М. Блэка, которая представлена в работе «Models and Metaphors» (1962), в русском переводе известной под названием «Метафора» (1990). Рассматривая «логическую грамматику» метафоры, М. Блэк в метафорических высказываниях выделяет фокус (focus) и рамку (frame) метафоры. Фокусом метафоры является метафорически использованное слово в высказывании, а его окружение, состоящее из лексических единиц, использованных в их прямом значении, ученый называет рамкой. Выделение фокуса метафоры и ее рамки представляется возможным, если в высказывании хотя бы одно слово использовано метафорически и одно слово реализовано в его буквальном значении.

Согласно интеракционистской точки зрения (*interaction view*), метафора рассматривается в качестве своеобразного фильтра. В метафоре выделяют две составляющие: главный субъект (*principal subject*) и вспомогательный субъект (*subsidiary subject*). Эти два субъекта, совершенно отличные друг от друга, способны сочетаться друг с другом и, более того, выступать в единстве в метафоре. Это становится возможным благодаря системе общепринятых ассоциаций (*The system of associated commonplaces*), при этом следует отметить, что в этой системе важное место занимает культурная

составляющая. В метафоре *Man is a wolf* 'Человек – это волк', с точки зрения интеракционистской теории, человек – это главный субъект, а волк – вспомогательный. Их соединение возможно в сознании человека на основе актуализации общих ассоциаций, характерных для носителей определенных культурных традиций. Например, при слове «волк» возникает образ жестокого, хищного, вероломного и т.д. животного. Представление о волке, существующее в сознании человека как часть определенной системы идей, дает возможность вышепроизведенного перечисления. В чем же заключается функция метафоры в качестве фильтра? Когда слово *волк* применяется по отношению к человеку, происходит проецирование главного субъекта на определенную часть вспомогательного субъекта. Метафора, по Блэку, – это то закопченное стекло с чистыми полосами в некоторых местах, через которое при рассмотрении звездного неба просматриваются лишь определенные звезды. «Метафора человека-волка устраняет одни детали и подчеркивает другие, организуя таким образом наш взгляд на человека» (1990: 165). В результате проецирования главного субъекта на область вспомогательного субъекта происходят сдвиги в семантическом наполнении последнего. Конвенциональное значение слова *волк* расширяется, приводя к семантическому сдвигу. С одной стороны, называя человека волком, его видят в особом свете, с другой стороны, это позволяет увидеть в волке что-то от человека. Подобные изменения в понимании как человека, так и волка возможны только благодаря метафоре (1990: 164-167).

Интеракционистская теория метафоры представляет собой цепь определенных интеллектуальных процессов. «Метафоры взаимодействия» – это когнитивные единицы, замена которых может привести к потерям в когнитивном содержании. Именно в этом своем проявлении метафоры бесценны для философии. «Конечно, метафоры опасны – и, возможно, наиболее опасны в философии. Но запретить их использование – значит намеренно ограничить способности нашего разума к поиску и открытию» (1990: 169).

В работе «Когнитивная теория метафоры» Э. МакКормак рассматривает метафору как инструмент познания. Метафора – необходимый механизм познавательной деятельности как поэтов, так и ученых, в частности, тогда, когда перед ученым встает задача предложить новую гипотезу. В метафоре соположены два референта, семантические свойства которых одновременно похожи и отличны. Вследствие сопоставления в человеческом сознании несопоставимых семантических концептов

порождается метафора. Все это происходит на уровне иерархически организованных глубинных структур, идеальных конструкций. Выделяется два уровня глубинных структур – семантический и когнитивный, расположенных иерархически и не взаимоисключающих друг друга, поскольку семантический процесс основывается на когнитивном процессе.

Таким образом, метафора возводит мост между познанием и языком, с одной стороны, и человеческим разумом и культурой – с другой. В качестве ментальных конструкций метафоры, расширяя возможности познания, создают благоприятные условия для новых открытий в мире и о мире. Находя выражение в языке, метафора проникает в сферу культуры и оказывает влияние на нее, формирует мышление и влияет на поведение человека. Новые метафоры вносят изменения в обиходный, повседневный язык человека и, как следствие, меняют восприятие действительности и его осмысление. Благодаря появлению новых метафор в обиходе пополняются словарные статьи. Метафоры со временем могут умереть или угаснуть и стать расхожей монетой. Воздействуя на язык, меняя его, метафоры в определенной степени воздействуют на культурную эволюцию (МакКормак 1990: 360).

Э. МакКормак предлагает уподобить человеческий разум компьютерному механизму. Творческий когнитивный процесс, порождающий метафору, делает ее формализацию почти невозможной. Однако, кроме творческого процесса, в метафоре наличествуют формальные семантические структуры, которые позволяют рассматривать ее как модель когнитивного восприятия. Свою теорию автор предлагает назвать «формальной версией интеракциональной теории метафоры» (1990: 363).

Метафора во всех своих проявлениях – экспрессивном, семантическом, номинативном и когнитивном – является результатом деятельности человека. Если рассматривать метафору как модель выводного знания (Телия 1988<sub>1</sub>), то субъективный фактор становится обязательным компонентом в ней. Безусловно, при воспроизведении метафоры огромная роль принадлежит субъекту речи, он в некотором смысле является творцом и автором метафоры. Однако субъективное начало в метафоре в какой-то мере теряет свою актуальность, когда метафора выступает в контексте речи, предполагающем, кроме говорящего, еще одного участника коммуникации – слушающего. Метафора – это своеобразный код, нуждающийся в расшифровке. Успешность метафоры напрямую

зависит от ее понимания со стороны слушающего. Таким образом, метафора – это результат двух противоположных процессов: метафоризации, где главная роль принадлежит адресанту, и развертывания метафоры, где на первый план выходит активная позиция адресата. Все это становится возможным, если участники коммуникации владеют одним и тем же кодом общения, знают правила его оформления, имеют общие фоновые знания о мире, а также владеют определенной культурной информацией, что позволяет им стать в той или иной мере частью данного культурного пространства. Природа метафоры требует рассматривать ее «в единстве взаимодействия сознания, действительности и языка» (Телия 1988<sub>1</sub>:6). Взаимосвязь этих явлений становится возможным только благодаря человеческому фактору.

Для нашего исследования концептуальной метафоры особое значение приобретает положение В. Телии о том, что метафора является моделью выводного знания, где, несмотря на обязательное наличие субъективного фактора, значительная роль отводится общему коду коммуникации, который обеспечивает успешность метафоры.

В связи с вышесказанным изучение метафоры с позиции смыслопроизводства становится наиболее актуальным. В силу своей образности метафора органически соединяет в себе рациональное и иррациональное. Рациональное, разумное освоение мира предполагает как познавательную, так и оценочную деятельность сознания, которые выступают как две стороны медали. Оценочная деятельность сознания носит прагматически ориентированный характер, поскольку выявляет ценность объекта для потребностей субъекта. Соотношение объекта и его ценности для субъекта оказывает воздействие на деятельность самого субъекта (Телия 1988<sub>2</sub>:30). Развивая идею соотношения практической оценки и познавательной нейтральности, автор подводит к интенциональной мотивированности субъекта речи, прибегающего к метафоризации, а через нее к воздействию на реципиента и на его деятельность. А воздействие, как известно, в большинстве случаев предполагает эмоциональность. В свою очередь Вольф пишет: «... в основе оценочных смыслов метафор лежит ценностная картина мира» (1988:57). Ценностная картина мира является одним из аспектов изучения когнитивной лингвистики. В основе понятия ценность лежит субъективное начало в противовес истине, которая объективна. «Познание призвано дать истинный ответ на вопрос, *каков* мир, или

*что есть мир. Ценность же выражает представление о том, каким он должен быть»* (Бучило, Исаев 2011: 289-290).

Как видим, представленные теории изучения метафоры выходят за рамки традиционного ее изучения и рассматривают метафору как один из основных способов мышления вообще и модель познания, актуализирующиеся в языке. Метафора предстает как объект изучения когнитивной лингвистики. Концептуальная метафора имеет также прагматическую интенцию, направлена на реализацию потребностей субъекта, оказание воздействия на сознание реципиента посредством оценочности.

#### **1.4.1. Теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона как основа когнитивного подхода к языку**

Основополагающую роль в становлении когнитивной теории метафоры сыграла работа Дж. Лакоффа и М. Джонсона «Метафоры, которыми мы живем». Ее принято называть классической теорией концептуальной метафоры (Будаев 2007). Книга, вышедшая в свет в период бурного интереса к метафоре, в 60-70-е годы XX века, сумела стать заметным явлением в огромном потоке научной литературы о метафоре (Баранов 2004). В книге Дж. Лакоффа и М. Джонсона метафора представлена с позиций когнитивной науки. Рассмотрение метафоры в качестве когнитивной модели познания противоречило традиционному подходу к изучению метафоры как явлению культуры, искусства и, конечно же, языка – в основном, в его художественном, поэтическом выражении. Из сферы языка метафора перемещается в сферу мышления. Авторы книги для объяснения сути метафоры вводят понятие схемы, которая моделирует наше мышление и поведение.

«...метафора пронизывает нашу повседневную жизнь, причем не только язык, но и мышление и деятельность. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична» (2004: 25).

Согласно теории концептуальной метафоры Лакоффа и Джонсона, концепты, являясь результатом деятельности нашего ума, в то же время воздействуют на наше

мышление. Под их воздействием структурируются поведение человека, его ощущения, отношение к миру и даже другим людям. Таким образом, можно сказать, что концептуальная система практически управляет деятельностью человека. В изучении концептуальной системы в жизни человека неопределимая роль принадлежит языку. Язык как средство коммуникации функционирует на основе той самой концептуальной системы, которая действует в мышлении, в повседневной деятельности человека. Наблюдения за языковыми явлениями показывают, что обыденная концептуальная система человека по своей природе носит метафорический характер. Таким образом, посредством исследования языка можно изучить природу метафор, которые структурируют восприятие, мышление и деятельность человека. Чтобы объяснить, как метафорическое понятие структурирует человеческую деятельность в повседневной жизни, авторы книги представляют концептуальную метафору ARGUMENT IS WAR (СПОР – ЭТО ВОЙНА). Языковой аппарат войны используется не столько для описания понятия спора, сколько для его осмысления (*I demolished his argument.* – Я разбил его аргументацию, или *I've never won an argument with him.* – Я никогда не побеждал в споре с ним).

Метафора понимается как осмысление одного явления через другое. «Суть метафоры – это понимание и переживание сущности (thing) одного вида в терминах сущности другого вида» (Лакофф, Джонсон 2004: 27). Авторы указывают, что в случае со спором и войной мы, по сути, имеем дело с разными явлениями, разными видами деятельности. Спор – это вербальный дискурс, а война – вооруженный конфликт. Однако спор в нашем сознании частично структурируется и осмысливается в терминах войны. Получается, что «концепт метафорически структурирован, деятельность метафорически структурирована и, следовательно, язык метафорически структурирован» (2004:27). Модель познания одного объекта проецируется на познание другого, то есть метафора в первую очередь рождается в сознании человека и только потом отражается в языке.

«... метафора принадлежит не только языку, т. е. не только словам. Мы утверждаем, что процессы человеческого мышления во многом метафоричны. Это то, что имеется в виду, когда мы говорим, что концептуальная система человека структурирована и определена с помощью метафоры. Метафоры как выражения естественного языка возможны именно потому, что они являются метафорами концептуальной системы человека» (2004:27).

Авторы указывают, что обычно спор конструируется по некоему определенному образцу. Частичная концептуализация спора в терминах войны, как правило, оказывает влияние на форму спора и наше поведение во время спора. Системный характер этого влияния приводит к системной организации метафорического концепта. Это в свою очередь приводит к приобретению языком свойств системности, благодаря которому вербализуется концепт *спор*. Однако системность интерпретации одного концепта в терминах другого, выделяя одну сторону концепта, затемняет его другие стороны. В данном случае, подчеркивая военный аспект спора, метафора может нивелировать не характерные для войны аспекты, например, кооперативность спора. Споря с вами для достижения некоего взаимопонимания, противник тратит на вас ценное для него время. Но в случае с войной подобного сотрудничества не происходит. Получается, что

«метафорическое структурирование понятийных областей оказывается частичным, а не глобальным [...] Таким образом, некоторая часть метафорически осмысляемого концепта не подходит и не может подходить соответствующей метафоре [...] Когда мы говорим, что концепт структурирован метафорой, мы имеем в виду, что он частично структурирован и может быть расширен только в определенном направлении» (2004:33-34).

Случаи метафорического структурирования одного концепта в терминах другого авторы называют структурными метафорами. Наряду с ними выделяются метафоры, «организующие целую систему концептов относительно другой системы» (2004:35), которые в силу их связи с ориентацией в пространстве (верх – низ, центральный – периферийный, передняя сторона – задняя сторон, внутри – снаружи, на поверхности – с поверхности, глубокий – мелкий) получили название ориентационных метафор. Возникновение подобных метафор возможно вследствие взаимодействия человеческого тела с материальным миром. Благодаря им концепт получает пространственную ориентацию, например, *счастье* соответствует *верху*. Ориентационные противопоставления, сами являясь физическими, культурно мотивированы и варьируются от культуры к культуре.

Авторы также указывают на эмпирическое основание метафор. И хотя эта сторона вопроса мало изучена, авторы считают, что адекватно описать метафору можно только с

учетом ее эмпирических оснований, которые являются связующим звеном между двумя частями каждой из метафор и с помощью которых метафора становится средством понимания (2004:44).

Наряду со структурными и ориентационными метафорами выделяются также онтологические метафоры – метафоры сущности и субстанции, порожденные опытом обращения человека с объектами материального мира, в частности с собственным телом. Таким образом, онтологические метафоры понимаются как способы восприятия деятельности, событий, эмоций и т. п. в качестве материальных сущностей и веществ.

Человек делит мир на себя как некое вместилище со своими естественными физическими границами и на остальной мир, находящийся за границами своего собственного тела, то есть разделяет на то, что внутри и снаружи. Физические объекты вне себя человек также рассматривает как вместилища и переносит на них свою собственную ориентацию внутри-снаружи. В случае отсутствия естественной физической границы того, что может быть вместилищем, человек сам устанавливает их в виде стены, забора и даже воображаемой линии или плоскости, словно эти границы реально существуют.

Среди онтологических метафор особо выделяется персонификация, то есть «случаи, когда материальный объект интерпретируется как человек», что по сути является осмыслением неживых сущностей «в терминах человеческих мотиваций, характеристик и деятельности людей» (2004: 59).

Наряду с концептуальной метафорой в качестве когнитивной модели Лакофф и Джонсон выделяют концептуальную метонимию. Практически метонимия выполняет те же функции, что и метафора, однако в отличие от нее более точно и сконцентрированно определяет обозначаемое, например, посредством определения целого его же частью. Метонимические концепты так же, как и метафорические концепты, «структурируют не только язык, но и наше мышление, установки и действия» (2004:66). Таким образом, метонимия и метафора рассматриваются авторами не просто в качестве поэтического или риторического приема, а считаются «составной частью обыденного мышления, способов речи и поведения» (2004: 63).

Системный характер структурирования концептов метафорами (например, *Теории – это строения*) дает возможность использования выражений из одной области (в

данном случае из области *строения* такие, как *выстраивать, основание*) для осмысления концептов в определяемой через метафору области (в данном случае области *теории*). Фрагменты концепта *строение*, по мнению авторов, при структурировании понятия *теория*, выполняют функцию основания и внешнего каркаса.

Предложения типа *Теории – это строения, Время – это деньги, Время – это движущийся объект, Контроль соответствует верху, Идеи – это пища* и т. п. соотносятся с языком, традиционно называемым «образным» или «творческим». Они отличаются от обычных, буквально понимаемых выражений, поскольку метафорическое структурирование носит фрагментарный характер. «Метафорические концепты выходят за область буквального, так как неизбежно содержат части, которые в обычном случае не используются для осмысления обыденных представлений человека» (2004: 90).

Накопившийся в процессе жизнедеятельности человека опыт трансформируется в обобщенное знание об окружающем мире и социуме, частью которого он является. Структуры этих знаний реализуются во фреймах и сценариях. В результате взаимодействия двух структур знаний рождается когнитивная метафора. Для метафорического осмысления когнитивной структуры «цели» (*target domain*) используется когнитивная структура «источника» (*source domain*), то есть происходит «метафорическая проекция» (*metaphorical mapping*), или «когнитивное отображение» (*cognitive mapping*). Структура источника только частично отображается в структуре цели. Это явление называют «гипотезой инвариантности» (*Invariance Hypothesis*).

Таким образом, если расположить представленные структуры знаний в иерархической последовательности, то есть от меньшей к большей, то получим следующую картину: «схемы образов» (*image schemas*) – относительно простые когнитивные структуры знаний структуры источника; «концептуальные метафоры» – постоянные соответствия между областью источника и областью цели, обусловленные культурной традицией и закрепленные в языке; «когнитивные модели», состоящие из нескольких концептуальных метафор. Это более глобальные, чисто психологические, когнитивные категории. Дж. Лакофф и М. Джонсон называют их термином *геиштальт*, который, как отмечает Баранов, в их терминологии заменяет термин *фрейм* (Баранов 2004:8).

Как видим, метафорическое осмысление одного понятия через другое имеет культурную мотивированность, а концептуальная метафора соединяет воедино три составляющие: сознание, язык, культуру.

#### **1.4.2. Художественный дискурс в свете когнитивных теорий**

##### **М. Тернера и Ж. Фоконье**

Теория метафоры свое дальнейшее развитие получила в работах американского лингвиста-когнитолога М. Тернера. Именно в его теоретических трудах впервые были достаточно четко сформулированы и представлены те положения, касающиеся анализа художественного дискурса, которые в настоящее время в науке называются когнитивными. На основе теоретических воззрений М. Тернера сформировалась новая, отличная от традиционной методология исследования литературных произведений как одна из форм проявления языковой деятельности человека. Теория, предложенная М. Тернером в работе «Death is the mother of beauty: Mind, metaphors, and criticism» (1987) и известная как «когнитивная риторика», основывается на классической риторике, которая возникла как наука, занимающаяся в первую очередь вопросами соотношения языка и мышления, выяснением причины власти литературы над сознанием, а также анализирующая способы воздействия литературных текстов на аудиторию. От всего этого впоследствии литературоведы постепенно отошли и больше внимания уделяли изяществу стиля, вследствие чего классическая риторика потеряла свою первоначальную семантику. М. Тернер практически восстанавливает прежнее значение классической риторики, утверждая, что важнейшей задачей литературоведения является вопрос о том, в чем заключается сила и власть литературного произведения над человеком. Однако в настоящее время, как отмечает М. Тернер, этот ключевой вопрос в литературоведении полностью игнорируется (Turner 1987:12).

В работе «Reading minds: The study of English in the Age of Cognitive Science» («Читающие сознания: Изучение английского языка и литературы в эпоху когнитивных наук») (1991) М. Тернер пишет о том, что современные литературоведческие исследования теряют связь с полноценным человеческим миром. Однако основу языка и литературы составляет именно эта повседневная человеческая жизнь. В то же время этот

полноценный человеческий мир включает в себя язык и литературу и существует независимо от научных теорий<sup>1</sup>. Возродить литературоведение можно на основе его интеграции с лингвистикой. Однако здесь следует отметить, что имеется в виду то, что при изучении языка должен реализовываться гуманистический подход, иначе говоря, в исследованиях должны отражаться особенности человеческого существования. Человек обладает человеческим мозгом в человеческом теле в материальной окружающей среде, которую он должен сделать понятной, чтобы выжить<sup>2</sup>. Именно это и лежит в основе концептуального аппарата, получающего свое выражение как в сущностной, так и в формальной сторонах языка и являющегося фундаментальной основой литературы. Использование когнитивного аппарата в исследованиях литературных текстов рассматривается как важнейший фактор в деле возрождения и обновления литературоведения как гуманитарной науки. Только таким образом гуманитарная наука может восстановить утраченное восприятие единства литературного и естественного языка. При чтении какого-либо текста, особенно другой исторической эпохи, могут возникнуть моменты непонимания. Однако это происходит не вследствие незнания языка, а вследствие незнания некоторых литературных конвенций, характерных для той эпохи. Понимание же текста происходит на основе знания определенных общих для автора и читателя лингвистических конвенций, а также концепций, выражаемых ими. Благодаря преобладанию лингвистических конвенций обеспечивается нерасчлененность литературы, сохраняется ее естественная целостность. Вся литература использует ресурсы современных ей быденного языка и концептуальных структур<sup>3</sup>. Художественное произведение может иметь свои особенности, которые, несомненно, заслуживают, чтобы их исследовали. Однако как само художественное произведение, так и его понимание отталкиваются от общего знания и восприятия. И даже специфическое в художественном произведении по существу использует то, что является общим. И идея о том, что общий

---

<sup>1</sup> «This special world of contemporary critical theory – however heady or marvelous in its gists and piths – is ungrounded and fragmented. By contrast, its objects – language and literature – are deeply grounded. Language and literature are suffused by the full human world of the everyday. That is their basis. This full human world, the world that comprehends language and literature, exists for us independently of any academic theory» (Turner 1991:3).

<sup>2</sup> «The sort of study to which I look forward is one that approaches language humanistically, as an aspect of what it means to be human. A human being has a human brain in a human body in a physical environment that it must make intelligible if it is to survive» (Turner 1991:17).

<sup>3</sup> «All literature exploits the resources of its contemporary ordinary language and conceptual structures». (Turner 1991:14).

язык, выражающий общее понимание, легко и просто изучать, является заблуждением. Предположение, что особый язык, выражающий особые мысли, стоит особняком от общего и должен и может быть изучен отдельно, тоже является ошибочным. По убеждению Тернера, общий язык, выражающий общие идеи, отнюдь не прост и его механизмы не являются тривиальными и очевидными. Особый язык, выражающий особую мысль, является эксплуатацией общего и должен быть анализирован только в неразрывной связи с последним<sup>4</sup>. Здесь необходимо отметить, что язык и понятия (концепты) получают наивысшее выражение в литературе. В связи с этим литературоведение должно объединить свои усилия с исследованиями по языку. Имеются в виду разработки, ориентированные на изучение концептуального аппарата и мышления в целом. Язык неотделим от концептуального мышления, в свою очередь, концептуальное мышление неотделимо от того, что значит иметь человеческое тело и вести человеческую жизнь<sup>5</sup>. Таким образом гуманистическое исследование языка приравнивается к его когнитивному изучению. М. Тернер считает неверным положение о том, что литература является особым видом языковой деятельности человека и организована гораздо сложнее, чем обыденная речь, и поэтому при ее изучении необходимо применять особые методы. Литературный язык должен рассматриваться как естественное продолжение обыденного языка. Значение же должно восприниматься в неразрывной связи с конвенциональными концептуальными структурами, которые в систематической манере по сути формируют и обыденный, и литературный язык<sup>6</sup>. Поэтическое мышление – часть повседневного

---

<sup>4</sup> «The work of a writer may contain special features, some of them clearly worthy of study, but almost all of that work and our understanding of that work will derive from common understanding, and even the special features will consist of exploitations of what is common. There is an easy assumption in the profession that common language expressing common understanding is simple in itself and too simple for analysis. [...] There is a tandem assumption that special language expressing special thought stands apart from the common and is to be analyzed on its own. These two tactic assumptions – that the common is simple and obvious and that the special is to be analyzed independent of it – rob us of any chance to worry that as analysts of the special we have skipped over the analysis of the common. These assumptions are deadly. Common language expressing common thought is anything but simple, and its workings are not obvious. Special language expressing special thought is an exploitation of the common and to be analyzed only with respect to it». (Turner 1991:14).

<sup>5</sup> Language is inseparable from conceptual thought; conceptual thought in turn is inseparable from what it means to have a human body and lead a human life (Turner 1991:17).

<sup>6</sup> «The study of language to which I look forward [...] would see literary language as continuous with common language, and meaning as tied to conventional conceptual structures that inform both common and literary language in a continuous and systematic manner» (Turner 1991: 17-18).

мышления; поэтический язык – часть повседневного языка. Поэтическое берет свое начало в обыденном. Понимание поэтического следует из понимания повседневного<sup>7</sup>. При рассмотрении языка как ментальной системы необходимо учитывать возможности языка и ограничения, существующие в нем. Язык – это акт человеческого мышления, который необходимо рассматривать в системе: человеческий мозг в человеческом теле в человеческой среде. Таким образом язык как акт человеческого мышления также ограничивается человеческим телом. Как часть языка литература также приобретает эти ограничения и возможности. Из этого следует, что знание природы языка является важнейшим неотъемлемым условием при познании природы литературного произведения. Так как ограничения и возможности языка обусловлены природой человеческого мышления, то естественным является вывод о том, что знание природы мышления является обязательным основополагающим условием для понимания природы литературы<sup>8</sup>.

Тернер предлагает концепцию, согласно которой концептуальный аппарат человека проявляется в языке и является основой литературы. Изучение этих базовых концептов и является основной задачей литературоведения. Центральным в теоретических воззрениях Тернера является идея о том, что поэтическое мышление не должно быть отделено от других типов мышления, его изучение не должно носить, так сказать, фрагментный характер, что нередко встречается в современных исследованиях. Исходя из этой концепции, свою основную идею он формулирует следующим образом: поэтическое мышление *есть* мышление<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> «Poetic thought is part of everyday thought; poetic language is part of everyday language. What is poetic derives from what is everyday. To understand what is poetic, we must understand what is everyday» (Turner 1991:49).

<sup>8</sup> But language as a mental system has many constraints and many possibilities. Language is an act of the human mind, which is a human brain in a human body in a human environment. [...] The human mind has constraints and affinities; language has them by virtue of being an act of the human mind that is constrained by the human body; literature has them by being part of language. [...] Would anyone imagine that knowing the nature of language is not the central and indispensable part of knowing about the nature of a work of literature? Since the constraints and possibilities of language come from the nature of human thought, why should anyone think that knowing the nature of thought is not the central and indispensable part of knowing the nature of literature? (Turner 1991:49).

<sup>9</sup> «I suggest provisionally that our conceptual apparatus is everywhere disclosed in the shape of our language, and is the basis of our literature. The study of these basic concepts is therefore the ground of literary criticism. [...] But its perspective (*the perspective of the book – B. Sh.*) is not to isolate poetic thought from other kinds of thought in the fragmented modern fashion. Its perspective is instead a modern vision of a classic one: poetic thought *is* thought» (Turner 1991:50).

Далее М. Тернер предлагает восстановить первоначальное, классическое понимание одной из центральных категорий литературоведения – творческого вымысла, поэтической фантазии (*invention* – 1991: 51 – 67), как это было в классической риторике, в отличие от трактовки эпохи романтизма, где творческий вымысел (*invention*) приравнивался к оригинальному, необычному. М. Тернер считает, что как раз-то структура поэтического творчества, вымысла (*invention*) может и не быть оригинальной, поскольку именно ее абсолютная неоригинальность или хотя бы доминирующий неоригинальный аспект призван служить фундаментом для оригинального, специфического. Обыденное представляет собой сложное сочетание, комплекс когнитивных структур, зачастую автоматических, в соотнесенности с которыми структуры специфического представляются достаточно простыми, считает М. Тернер. Таким образом, повседневное понимается как активная структура, которая не выносится на поверхность сознания, но в то же время является доминирующей в мышлении, а не фоном в его традиционном восприятии. По мнению М. Тернера, именно обыденные, вовсе не оригинальные основы мыслительной деятельности играют существенную роль в процессе восприятия художественно-поэтического творчества. Поэтический и рациональный типы мышления, по сути, представляют собой единый континуум. Категориальная связь между явлениями не противопоставляется образной связи, поскольку именно образные проекции лежат в основе категориальной структуры. Однако категориальная структура перестает ощущаться, поскольку зачастую укоренена в сознании очень глубоко. Рассматривая парадигматические отношения между обыденным и поэтическим, нелитературным и литературным мышлением, автор выявляет способы образования связей между концептами. В свете сказанного М. Тернер пересматривает проблему так называемой культурной грамотности человека, от которой многое зависит в умении обнаруживать и различать концептуальные связи. Согласно классической трактовке понятия «культурная грамотность» (*cultural literacy*), в нее включается знание индивидом определенного набора высказываний, выражений, цитат, общеизвестных сюжетов, историй, которые практически приравниваются к фоновым знаниям и знание которых можно классифицировать, скорей всего, как энциклопедическую грамотность. В своей работе М. Тернер апеллирует к достаточно распространенному в 1990-х годах бестселлеру американского писателя Э. Д. Хирша под привлекающим внимание, если не

сказать, интригующим названием «Культурная грамотность: Что должен знать каждый американец». В ней автор, по сути, представляет список общеизвестных выражений, в основном из произведений классической литературы, знание которых и определяет культурную грамотность человека в пределах данной культуры. У Тернера понятие «культурная грамотность» приобретает новое осмысление: оказывается, это не просто знание, это умение. Знания человеком какого-то количества определенных распространенных выражений недостаточно. Культурная грамотность, в понимании М. Тернера, в большей степени предполагает умение обнаруживать, распознавать и трактовать формы концептуальной связи. В итоге получается, что благодаря этому у человека появляется возможность интерпретировать в том числе и незнакомые ему выражения, созданные или бытующие в рамках определенной культурной парадигмы.

Несколько позднее в работе «Literary Mind» («Литературное сознание») (1996) М. Тернер пересматривает центральное положение своей теории о соотношении поэтического и обыденного мышления. Организационные принципы мышления, традиционно относящиеся к так называемым литературным, согласно новому подходу представляются в качестве основы мышления обыденного. К этим принципам, способным организовывать мышление, относятся образы-нарративы, проецирование, парабола. По сути, как перцепция, так и мышление в сознании человека осуществляется благодаря созданию и существованию в нем так называемых базовых историй-нарративов, или образов-нарративов (Turner 1966). Набор базовых образов и их составляющих – это результат, продукт, порожденный мыслительной деятельностью человека, их нет в реальной физической действительности. Когда кто-то сидит на стуле, это говорит только о существовании каких-то объемов материи. На самом деле физическая картина не дает представления о деятельности, об интенциональности и о мотивах. Намеренный акт сидения, осуществляемый одушевленным агентом по отношению к объекту, становится понятным лишь тогда, когда соотносится с человеком. Посредством обобщенных структур, или образов-схем, существующих в сознании и повторяющихся в чувствительном (сенсорном) и двигательном (моторном) опыте человека распознаются объекты, события реального физического мира, то есть происходит их членение. Наряду с этим членение мира на объекты происходит также благодаря кратким пространственным нарративам, в которых человек не только сам постоянно участвует, но и воображает их, а

также распознает даже по неполной информации. Организация предсказания, объяснения, планирования, оценки, то есть видов рационального мышления, имеет ту же структуру, что и истории-нарративы. В концептуальных историях различают объекты и события, а среди объектов – так называемых акторов, то есть объекты, которые (если дать их достаточно обобщенное определение) способны к самодвижению, а также могут спровоцировать движение других объектов, иначе говоря, воздействовать на них. Прототипическими акторами являются люди и животные, а прототипическими видами воздействия на объекты считаются передвижение и манипулирование ими. Кроме того, различаются собственно события и события-действия с участием акторов. При этом события могут происходить как в пространстве, так и вне пространства.

Представленный категориальный аппарат, считает М. Тернер, необходим для рассмотрения такого фундаментального явления, как парабола. Параболой называется проекция одной истории-нарратива – исходной на другую историю-нарратив – целевую. Таким образом, в результате проекции происходит понимание одного нарратива в терминах другого (1996:V-VI). Вообще на имплицитном уровне парабола существует в литературе в целом, в частности, при конкретных интерпретациях, при экспликации каких-то символических значений или каком-то особом восприятии, например, при проецировании того, что происходит с вымышленными персонажами на самих себя. Парабола в литературе имеет также и эксплицитное проявление. На эксплицитном уровне парабола в качестве важнейшего механизма существования встречается в таких литературных жанрах, как притча, сказка и т. п. В художественной литературе проекция может происходить на разных уровнях, начиная с отдельных образов и кончая целостными сюжетами, произведениями. Вместе с тем Тернер рассматривает параболу в качестве одного из фундаментальных механизмов мышления и аргументации вообще. Принципом проекции одной истории на другую человек пользуется и в быту, в своей повседневной жизни, когда события представляются в качестве действий, кем-то целенаправленно совершаемых (например, наподобие того, что «ксерокс зажевал бумагу»). В этих когнитивных схемах отражаются прототипические представления человека о событиях и действиях. М. Тернер приводит ряд выявленных наиболее важных схем проецирования. Варианты проецирования достаточно разнообразные, к их числу относятся, например, понимание события через действие, движение или манипуляцию;

действие через движение; актора через их манипуляцию объектами; состояния через положение в пространстве; средства через дорогу и т. д. В качестве наиболее частотных проецирований М. Тернер отмечает проецирование пространственных нарративов-образов на непространственные, телесных – на нетелесные и т. д., возможна также и обратная ситуация. Как видим, познание может происходить и через противоположное. В любом случае, благодаря всем этим когнитивным схемам осуществляется когнитивный акт понимания одной ситуации посредством другой. Таким образом, когнитивная риторика М. Тернера не просто демонстрирует, а эксплицирует, делает прозрачным, доступным пониманию процесс установления связей между разными концептуальными областями, разнородные концепты, проецируясь друг на друга, делают возможным понимание одного явления в терминах другого. Обычно этот процесс связывается с приобретением переносного, фигурального значения, которое традиционно соотносится с литературой, с художественной речью, в противовес обыденной речи, как правило, ассоциируемой с прямым смыслом. М. Тернер, вопреки традиционному пониманию данного явления, утверждает, что фигуральность характерна мышлению вообще как таковому, более того, она является основой человеческого мышления и в этом смысле трудно переоценить роль метафоры в обыденном мышлении. Если же мышление метафорично, то метафорично и осмысление литературы в целом, считает М. Тернер (1996).

Когнитивная риторика М. Тернера – это существенный вклад в дело развития литературоведения как науки, поскольку в ней выработаны основы для изучения литературы, предлагается определенный инструментарий для анализа литературных текстов. Применение разработанного механизма к литературному тексту при его толковании открывает для литературоведения новые горизонты, дает возможность иного осмысления текстов, создания отличных от традиционных интерпретаций на более глубинном уровне как отдельных образов, ситуаций, так и произведения в целом. Значение применения нового, когнитивного подхода в литературоведении заключается в том, что он также способствует его интеграции в систему естественных и социальных наук о человеке на основе эксплуатации общих предпосылок. В таком случае наука о литературе выступает в качестве полноправного члена современного сообщества гуманитарных наук, а не на правах «младшего брата», которому, образно выражаясь,

достаются крохи со стола старших братьев. Таким образом, литературоведение не должно замыкаться в кругу отдельных сугубо литературных теорий. Возрождающееся, обновляющееся литературоведение, восстанавливающее свою связь с жизнью, с реальностью, по глубокому убеждению М. Тернера, должно сосредоточить свои усилия на проблемах использования выявленных когнитивной наукой конвенциональных концептуальных структур и разработанного ею категориального аппарата. Это приведет к разработке новых методологических подходов в литературоведении, основанных на достижениях когнитивистики в целом, а также когнитивной лингвистики в частности. Использование общей методологии в литературоведении и выявление на ее основе организации структуры литературных текстов, в свою очередь, может способствовать изучению структуры человеческого мышления как такового вообще, то есть в данном случае можно утверждать, что речь идет о взаимовыгодном сотрудничестве между разными научными дисциплинами.

В когнитивной лингвистике наряду с параболой и проекцией получила развитие теория концептуальной интеграции (*conceptual integration/ blending*). В основу теории концептуальной интеграции легли разработки теории метафоры М. Тернера и теории ментальных пространств французского лингвиста Ж. Факонье. Теория получила разработку во многих работах авторов (см. Fauconnier 1994; Fauconnier 1997; Fauconnier, Turner 1998<sub>1</sub>; Fauconnier, Turner 1998<sub>2</sub>; Fauconnier, Turner 2002). Концептуальный интеграл в некоторой степени напоминает когнитивную метафору. Если в теории концептуальной метафоры друг на друга проецируются концептуальные области источника и цели, то в теории концептуального интеграта проецируются элементы ментальных пространств. Ментальные пространства представляются как своеобразные пакеты информации о какой-то отдельно взятой части ситуации, иначе говоря, они парциальные. Особенностью ментальных пространств является также и то, что они конструируются каждый раз в конкретной дискурсивной ситуации в процессе мышления и речи, то есть отличаются временным характером. Процесс порождения смыслов в теории концептуальной интеграции более сложный: происходит не просто наложение концептуальных областей источника и цели, а интеграция пространств, каждая из которых является своего рода строительным материалом, кирпичиком для вновь возникающего ментального пространства, называемого концептуальным интегратом/ сплавом (*conceptual integration,*

*conceptual blend*). В процессе концептуальной интеграции участвуют как минимум четыре ментальных пространства: два исходных (*two inputs*), родовое (*generic space*) и интегрированное (*blended space*). Родовое пространство – это то общее, что объединяет исходные пространства. В результате бленда появляется новая структура, в которой присутствие эквивалентных элементов других структур может быть как полным, так и частичным. Между элементами пространств, которые проецируются друг на друга, появляются отношения эквивалентности, причем эти отношения могут быть частичными. Интегра́т – это новое пространство со своей собственной эмергентной структурой (*emergent structure*), которая образовывается тремя способами. Первая из этих способов представляет собой построение/ соединение (*composition*) элементов структур, вторая – дополнение (*completion*) элементами общих фоновых знаний, связанных с этими структурами, и третья – это разработка/ развитие (*elaboration*), которая, как и дополнение, происходит на основе логического развития потенциала, появившегося в результате соотношения элементов. Любой вновь созданный интеграт на основе дополнения и разработки приобретает огромные возможности для дальнейшего развития. Таким образом процесс интеграции представляется практически бесконечным (Fauconnier, Turner 2002: 48).

Благодаря концептуальному интегрированию обеспечивается так называемая глобальная пронизательность (*global insight*) (2002: 75-78), дающая возможность видения жизненных явлений в целостных масштабах, в обобщенном человеческом восприятии. Происходит это на основе компрессии (*compression*) ключевых связей (*vital relations*) (2002:89-111), существующих между ментальными пространствами, объединенными в интеграт. Противоположными процессами интеграции и компрессии являются декомпрессия (*decompression*) и дезинтеграция (*disintegration*), которые авторы называют обратной проекцией из интеграта в исходные пространства (2002: 119). Суть этого явления заключается в разложении интегрированного пространства и установлении новых связей между элементами ментальных пространств, что, по мнению авторов, весьма важно, потому что таким образом обеспечивается создание нового знания – новой интегративной схемы.

Концептуальное интегрирование, согласно авторам, лежит в основе человеческого мышления вообще, а не только некоторых языковых метафор. Концептуальное

интегрирование, таким образом, является тем механизмом, который используется человеком в реальном режиме на протяжении всей его жизнедеятельности, в процессе восприятия и осмысления жизни во всех ее проявлениях. На способности человека объединять в сознании разные ментальные пространства основано порождение значений многих выражений, грамматических явлений, а также целостное восприятие явлений. Концептуальное интегрирование является важнейшим механизмом, используемым в художественной литературе как при создании произведения, так и при его интерпретациях, которых может быть достаточно большое количество.

Художественное произведение есть не что иное, как интеграл ментальных пространств автора и читателей, вольных в своих интерпретациях в зависимости от собственных взглядов, знаний и т. д. Далее художественное произведение рассматривается как образец простого интеграта на уровне теории жанра, где в качестве интегрируемых пространств выступают жанровый фрейм вообще и данный конкретный текст. Вопрос формы, языкового выражения и содержания художественного произведения также оказывается в поле внимания М. Тернера и Ж. Фоконье. В когнитивной лингвистике языковой знак рассматривается как интеграл формы и значения, которые выступают в роли двух ментальных пространств. Под воздействием языковой формы в сознании возникает определенная семантическая структура. Возникающие на уровне формы ассоциации при чтении художественного произведения непроизвольно могут создавать смысловые связи между частями текста. И, как показывает наш опыт, эти явления в той или иной степени находят свое выражение при анализе художественного дискурса.

### **1.5. Время как основополагающий концепт в моделировании мира**

Множество мнений было высказано о времени и еще столько же будет высказано. Неуловимая загадочность его притягивала и приковывала к себе мыслящие умы человечества. Несмотря на многообразие и разнообразие подходов к его объяснению, оно до сих пор остается неразгаданным – до невероятности понятное и не поддающееся непосредственному толкованию.

«Что же такое время? [...] когда мы говорим о нем, мы, конечно, понимаем, что это такое, и когда о нем говорит кто-то другой, мы тоже понимаем его слова. Что же такое время? Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время; если бы я захотел объяснить спрашивающему – нет, не знаю» (Августин 2013:183).

Ученые отмечают тенденцию объяснять время через термины пространства, поскольку пространство более конкретная категория и воспринимается чувствами, а время – более абстрактная категория (см. Арутюнова 1997, Гуревич 1984, Толстая 1997, Толстой 1997, Элиаде 1998, Яковлева 1994 и др.) Не случайно то обстоятельство, что в Философском словаре эти понятия представлены в одной словарной статье<sup>10</sup>.

Исаак Ньютон рассматривал время и пространство в отрыве от материи, считая их самостоятельными, не зависимыми друг от друга и от материи субстанциями. Начиная с древних времен вплоть до XX века пространство понималось как абсолютная, всегда и везде одинаковая и неподвижная пустота, в которой существовали предметы. Иначе его называли вместилищем тел. Время же представлялось как некая самостоятельная, равномерно протекающая субстанция, единая для всей вселенной. Однако современная физика утверждает, что время и пространство неотделимы друг от друга. В теории относительности Эйнштейна пространство и время рассматриваются в неразрывной взаимосвязи друг с другом, являются сторонами единого целого. Согласно этой теории, они не могут существовать в отрыве от материи и движения (Философский словарь 1987). Эйнштейн суть теории относительности объяснил следующим образом: «... раньше считали, что если каким-нибудь чудом все материальные вещи исчезли бы вдруг, то пространство и время остались бы. Согласно же теории относительности вместе с вещами исчезли бы пространство и время» (см. Алексеев, Панин 2005: 447).

Время является предметом исследования различных областей науки, каждая из которых ставила задачу исследовать его со своей собственной позиции. В связи с этим в науке выделяют различные виды времени: биологическое, историческое, физическое, философское, психологическое, мифологическое, художественное, лингвистическое, социокультурное и т.д. (Арутюнова 1997, Гак 1997, Гуревич 1984, Спасков, Баранов 2006,

---

<sup>10</sup> «Время и пространство – основные формы существования материи. Философию, прежде всего, интересует вопрос об отношении времени и пространства к материи, то есть являются ли время и пространство реальными, или это чистые абстракции, существующие только в сознании» (Философский словарь 1987:75).

Толстая 1997, Толстой 1997, Элиаде 1998, Яворская 1997, Яковлева 1994 и т. д.). В рамках нашего исследования мы будем рассматривать время с точки зрения когнитивной лингвистики на материале художественного дискурса с учетом культурологического контекста. Время организуется и, можно даже сказать, образуется конкретным обществом. Концептуализация времени – во многом процесс социокультурный. Этим и обусловлено разное отношение ко времени в системе ценностей различных культур. А.Я. Гуревич считает, что человек при рождении не обладает чувством времени, понятия о времени и пространстве в сознании человека определяются той культурой, представителем которой он является. Отвечая на вопрос «Что есть время?», И.Я. Гуревич пишет: «Мало найдется других показателей культуры, которые в такой же степени характеризовали бы ее сущность, как понимание времени. В нем воплощается, с ним связано мироощущение эпохи, поведение людей, их сознание, ритм жизни, отношение к вещам» (1984: 83).

В культурологии выделяют две основные модели времени: модели замкнутого и разомкнутого времени. Замкнутыми называются те системы, в которых понимание времени связано с идеей начала и конца. Представление же времени как о бесконечности образует разомкнутую модель. Модель замкнутого времени основана на его циклическом представлении. Эта модель более характерна для традиционного общества, где все новое отрицается или воспринимается как возвращение старого.

Разомкнутая модель времени восходит к классическому видению мироустройства. Это научная модель времени, предложенная Исааком Ньютоном, о которой говорилось выше. В контексте его теории время рассматривается как однородное явление: все его отрезки одинаковые, не отличаются друг от друга.

Классическому представлению времени противопоставляется неклассическая модель, современное его видение. Скорость – вот то основополагающее явление, позволяющее сравнивать временные отрезки (Вардазарян 2004).

Представляя разомкнутую модель времени, мы практически затрагиваем тему бесконечности. Видение этой проблемы является весьма важным для нашего исследования. В христианской традиции принято противопоставлять *время* и *вечность*. Эта идея восходит к трудам Августина Блаженного. Время и вечность противопоставляются как человеческое и божественное, преходящее и абсолютное, только через временное становится возможным постижение вечного. «Исследовать

временное лишь настолько, насколько это нужно, чтобы через понимание сотворенного увидеть и понять вечное» (Августин 2013: 232).

Дихотомия временного (человеческого) и вечного (Божественного) рассматривается как оценочная оппозитивность: ложность, испорченность времени противопоставляется высоте, ценностному абсолюту вечности (Яковлева 1994). Оппозиция временный-вечный представляет собой основу картины мира. Наряду с пространством время – основная структурирующая категория картины мира, в центре моделирования которого человек, его взгляд на вселенную. Научные, культурные модели времени или его восприятие на обыденном уровне находят отражение в языке и составляют фрагменты языковой картины времени.

Картина мира остается неполной без введения в нее понятия вечности, которую человек не может непосредственно ощутить и познать, но в существовании которой он абсолютно уверен и без которой не может представить будущее. Картина мира осмысливается как единое целое в результате соединения конечного, видимого мира предметно-практической деятельности, и бесконечного, невидимого мира, в сознании человека. Картина мира должна выходить за пределы реального жизненного опыта, чтобы давать ему возможность состояться в будущем.

«Человек должен как-то отнестись к ощущаемой им бесконечности мира, включить ее в поле своего внимания. Картина мира есть синтез форм знаний, осмысливающих обыденно-практическую жизнедеятельность человека – область конечного и область бесконечного, часто интерпретируемого как "сакральное"» (Постовалова 1988:50-51).

Вслед за Яковлевой и Постоваловой мы придерживаемся той точки зрения, что оппозиция временный – вечный существенна в структурировании картины мира. Для познания мира человек в своем сознании создает его модель, которая не может обойтись без понимания и осмысления времени. Однако эмпирически человеку дано восприятие конкретного конечного времени. Но картина мира остается неполной без введения в нее понятия бесконечности, вечности, которую человек не может непосредственно ощутить и познать, но в существовании которой он абсолютно уверен и без которой не может представить будущее.

Согласно индийскому философу С. Радхакришнан, «... конфликт между конечным и бесконечным, который присущ всему мировому процессу, достигает вершины в человеческом сознании» (1993:70). Объективный мир находит свое отражение в человеческом сознании в виде познания и оценки и выражается в языковой картине мира (см. о картине мира Апресян 1995, Арутюнова 1999, Вежбицкая 1993, 2002, Вольф 1988, Иванова 2002, Кубрякова 1988, Серебренников 1988<sub>1</sub>, 1988<sub>2</sub>, 1988<sub>3</sub>, Уфимцева 1988, Яковлева 1990).

Рассмотрение концепта *время* представляется возможным в контексте тесной взаимосвязи человека и языка. Язык как бесконечный космос, берущий начало в человеке и выходящий за его пределы, не может обходиться без времени. Трансформация языка в речь немислима без него – вдыхающего жизнь в плоть. В то же время язык выступает своего рода доказательством существования времени.

«... мы говорим о времени как о том, что существует; мы говорим: что-то будет, что-то было, что-то есть в настоящем. Даже прошлое не есть ничто. Примечательно, что именно языковой опыт в известной мере противится тезису о небытии. Мы говорим о времени, причем говорим осмысленным образом, и в этом находит обоснование всякое утверждение о бытии времени...» (Рикер 1998:173).

Развивая идеи В. Гумбольта, М. Хайдегер пишет, что язык, являющийся прерогативой только человека, вместе с тем выступает как средство существования человека: человек существует в языке и при языке. Мысль о том, что в языке заключается сущность человека, приводит к мысли о неотделимости человека и языка, об их идентичности (1993: 226). С подобным пониманием соотношения языка и человека перекликается точка зрения о языке Н. Д. Арутюновой, согласно которой язык выступает как некий аналог человека, объединяющий материю и дух. Таким образом язык предстает как двойник разумного человека, идентифицируется с ним (2000:7–12). В определении языка, данном Р.А. Будаговым, также подчеркивается антропологическая сущность языка. Согласно этому определению, язык, представляя собой общественное явление, «по своей природе человечесен» (1958:3).

Обобщая суждения о взаимосвязи языка и человека, можно заключить, что язык – явление антропоцентрическое и антропометрическое. Человек является мерой всех

вещей, он – центр мироздания. Принципы антропоцентричности и антропометричности играют значительную роль в моделировании мира.

Таким образом, время как явление, сама идея времени, следовательно, и концепт *время*, отраженный в языке и культуре, имеют основополагающее значение в моделировании мира. Человек, являющийся центром мироздания, осмысливает мир через осознание времени, разграничивает все на *до* и *после*, между которыми он сам и настоящий момент – настоящее время, с которым он себя, как правило, отождествляет. Несмотря на то, что время является универсальной категорией восприятия мира, человек более конкретно и реально определяет и осознает свое место в этом мире через историческое, или социокультурное время, которое вбирает в себя общественный ход развития и практически превращается в «среду» его жизнедеятельности. А поведение и деятельность человека, которые, несомненно, имеют социокультурный характер, отражаются в языке, который, является мощным культурным ресурсом и одновременно орудием человеческой деятельности. Итак, во времени пересекаются антропологическое и этнокультурологическое измерения мира.

### **1.5.1. Архетипная и новая модели времени**

Время – явление многогранное и противоречивое. Оно вездесуще, относится ко всем и к каждому по отдельности. Человек живет, творит во времени, но в то же время оно живет и протекает в человеке. Оно независимо от человека, но в то же время творцом его является человек. Нет специальных органов чувств, воспринимающих время, но вместе с тем в человеке в той или иной степени заложено постоянное чувство времени. Еще одна парадоксальность: категория времени воспринимается через категорию пространства, они составляют прочный союз. Время – организующий центр жизни человека, социума. В разные эпохи развития человечества оно воспринималось по-разному и моделирование его было разным. Различаются современная и архетипная модели времени. В дальнейшем в нашей работе прослеживается насколько обе эти модели времени органически сочетаются в рамках одного текста-дискурса. С архаической моделью времени, являющейся частью традиционной культуры теснейшим образом связано понятие ритуала.

В ритуальном действии вещи наделяются особыми – символическими – свойствами. Ритуал лежит в основе трудовой деятельности человека в архаических, традиционных культурах. Он выполняет две основные функции: социальную и психологическую. Посредством ритуального действия осуществляется поддержание человеческого коллектива и, что не менее важно, его интеграция.

Ритуальное действие также устанавливает необходимый баланс, равновесие в человеческой психике, тем самым приводя ее в состояние гармонии. Жизнедеятельность архаического социума, архаических коллективов представляет собой поочередную смену двух противоположных друг другу состояний – порядка и хаоса. Ритуал является отражением двух чередующихся противоположных состояний. В ритуале в очередной раз происходит обновление – переход от хаоса к порядку, устанавливается начало и конец цикла. В архаическом ритуале обнаруживается временный характер бесструктурности мира. В ней заложены основы обновления могущества сакральных объектов (Новейший философский словарь 2009, Элиаде 2000).

В ритуалах первобытного человека большое значение имели понятия времени и пространства (центра). Вещи, явления для архаического человека становились реальными только тогда, когда трансформировались в мифическое время (*in illo tempore* (лат.) – *в то время*).

В энциклопедии «Мифы народов мира» мифическое время определяется как «начальное», «раннее», «первое время», «правремя». Оно предшествовало эмпирическому (историческому) времени. Мифическое время – это время первопредметов, перводействия и первотворения. Именно в мифическое время, согласно архаическому человеку, были созданы созерцаемое им состояние мира (небо и земля, животные и растения и т.д.) и образцы социального поведения (хозяйственного, религиозно-ритуального и т.д.). «Начальное время» характеризуется также как «сакральное время» и составляет дихотомию со временем «историческим», «эмпирическим». Во время ритуального праздника повторением событий эпохи первотворения архаическим человеком воссоздается сакральное время. Данное явление особенно свойственно календарным праздникам, которые носят циклический, многократный характер. Магическое распространение мифического прошлого доходит до живых носителей мифа через ритуалы и сны. Прообразы, потомки, хотя и в некотором смысле «оживали» в ритуалах и

сновидениях, все-таки оставались в мифическом прошлом, воспринимались как существа из мифического времени.

Первобытный человек верил также в сакральную значимость «Центра». Символом «Центра» могли служить Священная Гора – место, где встречаются Небо и Земля, священный город, храм или царский дворец. Позднее эта символика была перенесена в христианство, где середину мира символизирует Голгофа – вершина космической горы. Священная гора – центр мироздания – не только символизирует самую высокую точку Земли, но и точку первотворения. Иногда для описания центра используют также выражение «пуп земли», откуда, как известно, начинается жизнь и все сущее на земле. Известными примерами, символизирующими центр мира, могут служить гора Сион, а также Древо жизни и бессмертия. В космогонических мифах наряду с Центром пространственный ориентир создает Дорога (Путь), ведущая в центр. Представляет интерес тот факт, что дорога характеризуется как трудная, полная опасности и поиска. Она символизирует переход от мирского к сакральному, к реальности и вечности. Достижение «центра» символизирует смену вчерашнего – мирского и иллюзорного существования новым – реальным, длительным и плодотворным существованием (Элиаде 1998: 26-36). Знаменательно, что в обряде любое освященное пространство считается центром мира, а время ритуала – временем начала. Через повторение космогонического акта мирское пространство трансформировалось в трансцендентальное (Центр), а конкретное время – во время мифическое, во время первотворения. Обязательными условиями обряда являются освященное пространство, а также протяженность в «сакральном времени», «в *то* время» (*in illo tempore, ab origine*), то есть время, когда обряд впервые был совершен (Элиаде 1998: 26-37).

Как уже было отмечено выше, мифическое время характеризуется цикличностью, постоянным обновлением времени, его возрождением. Ярким проявлением этого являются космогонические мифы, описывающие сотворение мира.

Архаический ритуал характеризуется обращением к прототипам как к вневременным ценностям, которые актуальны всегда. Время настоящее становится реальным, только если приобщается к сакральному, мифическому.

В работе «Время: модели и метафоры», классифицируя языковые модели времени, Н.Д. Арутюнова выделяет две группы: модели Пути человека и модели Потока времени.

В моделях первой группы главной фигурой является человек, а модели второй группы ориентированы на само время. Модели Пути человека репрезентируют течение жизни или линию судьбы, а модели Потока времени – движение природных веществ: воды или воздуха. Автор отмечает, что модель Пути человека в разные эпохи развития человечества имела разные наполнения и даже направления. Но она всегда «основана на метафорах движения [...] и места, занимаемого Путником в строю идущих...» (1997:54).

Н.Д.Арутюнова вводит понятие Традиционного пути, по своей сути оно максимально приближено к циклическому восприятию человеком времени. В подтверждение этому приведем высказанную ею мысль о том, что идущий по Традиционному пути «выполняет завет предков, регламентирующих его жизнь и поведение, хранит предания старины глубокой. Прошлое спрессовано для него в архетипы» (1997:54). Движение модели Традиционного пути направлено в сторону прошлого – справа налево, где будущее занимает привычную правую позицию, а прошедшее – левую. Ориентация направления Традиционного пути и движущихся по нему людей обращена в прошлое – по следам *пред-шественников*. Человек традиционного общества *след-ует* за своими *пред-ками* и *на-след-ует* их формы жизни. Он идет в освещенное прошлое, а не в затемненное будущее.

С наступлением Новой эры модель пути претерпевает значительные изменения. Невидимое будущее зовет человека вперед, а прошлое остается за его спиной. Человек выступает в роли творца будущего. Он ставит цели и достигает их. Целеполагание становится характерным признаком модели Пути в Новое время. Движение к цели приравнивается к движению в будущее. В качестве центральной фигуры этой модели выступает личность, новый человек – активный. Траектория времени совпадает с хронологией времени: человек движется вперед. Время протекает из прошлого в будущее – слева направо. Лицо человека обращено к будущему. Эту модель времени Н.Д. Арутюнова называет хронологической. Иначе, это модель исторического времени, в которой временнѣя последовательность устанавливается каузальной интерпретацией событий (Арутюнова 1997).

Обобщая сказанное о моделях времени, отметим, что архетипная модель времени характеризуется циклическостью, обращенностью к прошлому, к архетипам, которые представляют истинную ценность как нечто раз и навсегда данное, завещанное предками,

не ставящееся под сомнение и служащее образцом для подражания. Современная модель времени предполагает точку отсчета и целенаправленное движение вперед, характеризуется каузальностью, последовательностью, поступательностью, обращенностью в будущее. Архетипная модель времени, возвращаясь к старому, образует круг, в то время как траектории современной модели, направленной вперед, свойственна линейность. Современному человеку в то же время характерно обращение к прошлому. Ему необходима идея преемственности, которая обеспечивает почву под ногами и дает возможность обновления, возрождения. В связи с этим отметим, в анализируемом нами художественном дискурсе автором большое внимание отводится понятию вневременности. Однако следует отметить, что вневременность в современном понимании отличается от его архетипного понимания. Вневременность в художественном дискурсе Людмилы Улицкой осмысливается как преемственность и непрерывность идеалов и ценностей прошлого.

В дальнейшем в нашей работе при исследовании художественного дискурса Людмилы Улицкой найдут применение как идея временного/человеческого и вечного/сакрального, так и обе модели времени, представленные в этом параграфе.

## ГЛАВА 2

### ЖИЗНЬ И ВРЕМЯ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ

#### 2.1. Биография как фактор сознания

Прежде чем перейти к анализу произведений Людмилы Улицкой, представляется правомерным представление некоторых фактов ее жизни, которые Мысль о том, что творчество любого писателя – это по большому счету своего рода автобиография, безусловно, содержит долю истины, и может, немалую.

При этом не имеется в виду конкретный биографизм, изложение фактов жизни в хронологическом порядке. Скорей всего, это биография формирования сознания, биография мыслей и чувств, биография передуманного и прочувствованного, биография своего времени, отношения к нему и оценки с позиций прошлого, биография задач и целей, поставленных пред собой, биография путей их достижения и, наконец, возможно, биография их осуществления. Пониманию творчества любого писателя, интенции, заключенной в нем, проникновению в сознание автора, может способствовать обращение к его биографии, пройденному жизненному и творческому пути. Людмила Улицкая в этом смысле не составляет исключения.

Людмила Евгеньевна Улицкая родилась 21 февраля 1943 года в городе Давлеканово в Башкирии (Россия), в патриархальной еврейской семье. Во время Великой Отечественной войны семья Улицкой оказалась в эвакуации в Башкирии и вернулась в Москву в конце 1943 года.

После окончания школы Улицкая поступила на биологический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. С 1968 по 1970 год Улицкая работала в Институте общей генетики АН СССР. Впоследствии она была уволена с работы за перепечатку запрещенных книг самиздатом.

В конце 70-х начале 80-х годов Улицкая работала заведующей литературной частью Камерного еврейского музыкального театра, писала очерки, детские пьесы, инсценировки для радио, детского и кукольного театров, рецензировала пьесы и переводила стихи с подстрочника с монгольского языка. Пьесы печатались в специальном

издательстве при Министерстве культуры и распространялись по театрам: «...они были для служебного пользования» (Улицкая: <http://www.pravda.ru/culture/literature/rusliterature/21-02-2008/256829-ulizkaya-0/>). Улицкая также пишет сценарии для фильмов. В 1990 году выходит по ее сценарию фильм Владимира Грамматикова «Сестрички Либерти», а в 1991 году мелодрама Анатолия Матешко «Женщина для всех».

Любовь к литературе у Людмилы Улицкой зародилась еще в детстве. В очень раннем возрасте, едва научившись читать, она прочитала Сервантеса, а затем, как сама говорит, «целый год мусолила».

«Вообще же мои отношения с книгами всегда строились по принципу любовного романа: я открывала для себя какого-то писателя, как правило, самостоятельно, потому что моим чтением и воспитанием особенно не руководили. Родители были научные сотрудники и занимались диссертациями. Поэтому имел место прекрасный самотек» (Улицкая: Священный мусор <http://online-books.net.ua/book/267/read/7/>).

Улицкая также открыла для себя О'Генри и Пастернака. Благодаря одной из своих одноклассниц в школьные годы Улицкая полюбила Владимира Набокова и Андрея Платонова: «В течение очень многих лет я Набокова боготворила, но с годами это закончилось».

Улицкая с детства дружила с Марией Алигер-Энценсбергер – переводчицей, литератором, дочерью поэтессы Маргариты Алигер и писателя Александра Фадеева. Будучи у нее в гостях, Людмила Евгеньевна видела многих писателей, в том числе Ахматову и Пастернака.

В 1959 году Улицкая познакомилась с поэтессой и переводчицей Натальей Горбаневской. Ей она показывала свои стихи, которые никогда не печатались. Однако, видимо, Горбаневской они не понравились, и Улицкая перестала писать стихи. В своих автобиографических эссе и интервью Улицкая много рассказывает о своих друзьях:

«У нас было множество детей – по известному анекдоту: мои, твои и общие. Многие браки распались, возникли новые, и всякие затейливые перекрестки образовывались. Но мы старались вести себя достойно, даже когда ситуации бывали очень сложные и двусмысленные. Наши дети дружили между собой, и

теперь образовалось несколько браков между выросшими детьми, и мы всегда радуемся, глядя на эти семейные союзы. Это, как мне кажется, странная добродетель нашего поколения: мы научились дружить с бывшими мужьями и женами, принимать без предвзятой неприязни следующих жен и мужей наших бывших, любить их новых детей, дружить с бывшими свекровьями и тещами, принимать в доме бывших женихов и следующих жен» (Улицкая: Священный мусор <http://online-books.net.ua/book/267/read/18/> ).

Далее Улицкая отмечает, что не будет представлять подробностей этой жизни, так как все, что хотела сказать, она уже сказала в своих рассказах, в романе «Медея и ее дети», в «Казусе Кукоцкого». Будучи приверженной лучшим традициям прошлого, Улицкая тем не менее тонко чувствует современность, принимает новое, если в этом нет безнравственности как таковой. В понимании нравственности Улицкой нет места ханжеству и лицемерию. В этом смысле Медея, можно сказать, является частью самой Улицкой.

В начале 1980-х г. в Париже были опубликованы ранние рассказы Улицкой, которые в дальнейшем вошли в цикл рассказов «Бедные родственники». Потом рассказы были опубликованы и в России.

Сама Улицкая считает, что ее литературная деятельность началась не случайно:

«Первая моя книжка вышла в 93-м. Мне уже было 50. Но, конечно, писать я начала неслучайно – предрасположенность была задана семьей, и, наверное, в какой-то момент что-то щелкнуло. У дедушки было опубликовано две книги. Одна по теории музыки, другая по демографии. Папа, будучи научным сотрудником, написал книгу по эксп» («Стала писателем, когда меня выгнали с работы»: интервью с Л.Улицкой/ <http://www.ulickaya.ru/content/view/1282/>).

Как видим, Улицкая пришла в большую литературу в довольно сознательном возрасте, с серьезным жизненным опытом, как человеческим, семейным, так и опытом работы в разных театральном-литературных кругах. Можно сказать, пришла практически как сформировавшийся писатель уже с достаточно четко определившимся мировосприятием и позицией, чем и был обусловлен интерес, проявленный к ее творчеству. Улицкая, можно сказать, сравнительно быстро оказалась в поле внимания критиков и читателей.

После выхода в свет в 1992 году в журнале «Новый мир» повести «Сонечка» внимание к ее творчеству сильно возросло. В следующем году эта повесть попала в шорт-лист литературной премии «Русский буккер», в 1996 году получила французскую премию «Медичи» за лучшее зарубежное произведение, а в 1998 году итальянскую премию «Приз имени Джузеппе Ачерби».

В 1996 году выходит в свет роман Улицкой «Медея и ее дети», по праву принесший автору известность и попавший в число финалистов Букеровской премии. В 1997 году выходит повесть «Веселые похороны», экранизированная в 2007 году Владимиром Фокиным. После четырехлетнего перерыва в 2001 году появляется роман «Казус Кукоцкого», получивший в том же году премию «Русский Букер» (Улицкая становится первой женщиной-лауреатом этой премии), а в 2006 году – премию Пенне (Италия). А в 2005 году режиссёр Юрий Грымов по роману «Веселые похороны» снял одноимённый телесериал.

В 2002 году выходит в свет сборник рассказов «Девочки». 2003 год оказался очень плодотворным в творчестве писателя: печатаются повесть «Сквозная линия», сборник рассказов «Детство сорок девять» и роман «Искренне ваш Шурик». Книга «Детство сорок девять» представляет собой сборник рассказов, повествующих о послевоенном детстве. Поскольку книга получает огромное количество откликов, автор совместно с издательством «АСТ» решает организовать сбор писем, в которых обычные читатели будут рассказывать о своем послевоенном детстве. Впоследствии из полученных писем отбираются лучшие, на основе которых создается сборник рассказов «Детство 45 – 53. А завтра будет счастье», которое издается в 2013 году. Составителем сборника является Л.Улицкая, она же пишет комментарии к этим рассказам. В интервью Владимиру Познеру Улицкая об этом сборнике говорит следующее:

«Это письма людей, переживших послевоенное детство, – моих ровесников, людей чуть меня старше, их детей, которые вспоминают о рассказах взрослых, и даже их внуков. Самому старшему корреспонденту – 93, самому младшему – 12. Я составитель этого сборника, собрала письма – они были написаны на конкурс [...] Вообще книжка потрясающе интересная. Я ее собрала, разделила на главы. Там вырезки, из писем взяты куски, потому что невыносимо читать подряд целые письма. И писала я только ключики – как читать, некий путеводитель» (Телепрограмма «Познер» Первого канала России, эфир от 24 декабря 2012 года / [http://www.1tv.ru/video\\_archive/projects/pozner/p56220](http://www.1tv.ru/video_archive/projects/pozner/p56220)).

Улицкая своими небольшими сопроводительными комментариями ориентирует читателя и проявляет то целеполагание, о котором говорит в этом же интервью В. Познеру.

После издания романа «Искренне ваш Шурик» Улицкая заявляет, что крупных произведений писать больше не будет, объясняя это тем, что создание крупных прозаических форм – «слишком энергоемкий процесс, поистине марафонская дистанция». В разных интервью Улицкая говорит, что она боится крупных произведений, постоянно опасается за свою жизнь. Как ответственный человек она боится, что не закончит работу.

«Для меня нет ничего тяжелее, чем написать 500-600-страничный роман. Другое дело – рассказ: в понедельник начал, в пятницу закончил, все выходные отдыхаешь. А роману нужно полностью подчинить жизнь на месяцы. Когда писала «Даниэля», боялась переходить улицу, чтобы машина не сбила, а то закончить роман не смогу. Хотя мне стыдно не в первый раз заявлять, что больше романов писать не буду, но я уже предпринимаю попытки свернуть на параллельные дорожки – делаю сценарии, сотрудничаю с театром», – цитирует Улицкую информагентство РИА-Новости (<http://ria.ru/culture/20110209/332134299.html>).

Улицкая признается также, что после романов у нее не остается сил:

«Я и теперь говорю, что больше не буду писать романы. Но так со мной происходит всякий раз, когда я заканчиваю большую книгу: я чувствую себя совершенно обессиленной, понимаю, что меня почти уже и нет. Нет сил. Нет воли. Нет того внутреннего запаса, с которым можно в такое предприятие пускаться» («Моими учителями были генетики»: интервью с Л.Улицкой/<http://www.ulickaya.ru/content/view/1283/>).

Однако, несмотря на это, Улицкая продолжает писать большие произведения, потому что не писать их она уже не может, а ее романы продолжают покорять читателей и вызывать споры критиков.

Книгой года в 2004 году в России становится роман «Искренне ваш Шурик», который в 2008 году получает итальянскую премию «Гринцане Кавур».

В 2004-2005 г. г. выходит трилогия сказок «История про кота Игнасия, трубочиста Федю и одинокую Мышь», «История о старике Кулебякине, плаксивой кобыле Миле и

жеребёнке Равкине» и «История про воробья Антверпена, кота Михеева, столетника Васю и сороконожку».

В книгу пьес «Русское варенье и другое» вошли написанные с 1988 по 2003 год произведения «Русское варенье», «Семеро святых из деревни Брюхо» и «Мой внук Вениамин». Пьеса «Русское варенье», давшая название всему сборнику, была поставлена на сцене театра «Школа современной пьесы» и в Театре сатиры Санкт-Петербурга. Пьеса представляет собой своего рода дискуссию с Чеховым.

«Я взяла его ситуацию, отчасти его персонажей и перенесла действие в наши дни, где происходит похожая коллизия. По ходу сюжета там постоянно варят варенье, на фоне разрушающейся жизни», – пояснила Улицкая (<http://www.pravda.ru/culture/literature/rusliterature/21-02-2008/256829-ulizkaya-0/>).

Сборник рассказов «Люди нашего царя», вышедший в 2005 году, по сути, представляет собой единое повествование, объединенное присутствием рассказчицы-героини Жени, которая в разные годы своей жизни соприкасается с разными людьми и является свидетелем проявления в разных ситуациях тончайших движений человеческой души – от темных ее глубин до высших духовных проявлений. В сборнике повествование ведется от первого лица, от имени героини, которая одновременно является и участником событий, и рассказчиком. Интересно, что автор Людмила Евгеньевна Улицкая героине-рассказчице дала имя Женя, Евгения, по своему отчеству, которое в русской культуре практически является вторым именем человека. Тем самым Женя как эксплицитный автор вполне может восприниматься как выразитель авторской воли и авторского мировосприятия.

В 2006 году в печати появляется роман «Даниэль Штайн, переводчик» – одно из крупнейших и известнейших произведений Улицкой. Роман становится бестселлером, а в 2007 году получает премию «Большая книга». Интересна история написания романа. Улицкая признается, что не собиралась писать этот роман:

«Все началось с попытки перевода с английского документальной книги, написанной американским профессором-социологом, о Даниэле Руфайзене, с которым я была знакома» («Моими учителями были генетики»: интервью с Л.Улицкой/ <http://www.ulickaya.ru/content/view/1283/>).

Однако по ходу работы над книгой Улицкая понимает, что можно сделать комментарии к ней и просит автора разрешить их сделать. Но автору эта идея не нравится, и он предлагает Улицкой написать «свою, собственную книгу». Так Улицкая начинает писать документальную книгу, однако работа ее не удовлетворяет.

«Я все забраквала. Потом еще одну попытку сделала. Опять не получилось. И только с третьей попытки дело сдвинулось. Это произошло, когда я поняла, что книга не будет документальной в обычном смысле этого слова. Я использовала множество подлинных документов, но многое и сочинила, поменяла отчасти человеческое окружение Даниэля, дала ему другую фамилию. И тогда я почувствовала себя свободной. За эти годы – со дня знакомства с Даниэлем в 1993-м до выхода книги в 2006-м – я много чего написала. А Даниэль терпеливо ждал и никуда от меня не отходил. Вот так, в конце концов, и появился «Даниэль Штайн, переводчик», – отмечает Улицкая («Моими учителями были генетики»: интервью с Л.Улицкой/ <http://www.ulickaya.ru/content/view/1283/>).

Идея свободы, выраженная в данном интервью, связана с вымыслом, с некоторым отходом от реальности. Для Улицкой это чрезвычайно важно, поскольку так она из повествователя, из историографа превращается в художника, осмысливающего и оценивающего реальность.

После романа «Даниэль Штайн, переводчик» в творчестве Улицкой наступает четырехлетний перерыв, а в 2010 году выходит в свет роман «Зеленый шатер». Роман в некоторых европейских странах вышел под названием «Имаго». Сама Улицкая объясняет этот факт таким образом:

«Пока я книгу писала, она имела название «Зеленый шатер». Когда я ее закончила, она могла уже иметь другое название – «Имаго», потому что в процессе работы эта самая веточка, связанная с «подростковой» цивилизацией, в которую мы вступили, и вся эта тема сильно выросла.

Название «Имаго» показалось очень удачным и моему литературному агенту. Однако издательство «Эксмо», с которым я работаю в России, этого названия категорически не приняло. Оказалось, что никто не знает, что такое «имаго». Это термин биологический, означает взрослую особь.

В общем, утвердили название «Зеленый шатер». Я предполагаю, что на Западе, где слово «имаго» (на латыни «образ») более понятно, мы не сохраним это второе название. К сожалению, это будет не первый случай, когда книга по-русски и за границей живет под разными названиями» («Личинки, дети личинок»:

Интервью с Людмилой Улицкой /  
[http://www.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a\\_3472805.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a_3472805.shtml)).

Роман «Имаго», или «Зеленый шатер» – это произведение о диссидентах, о шестидесятниках, роль которых неопределима в освобождении духа общества в тоталитарную советскую эпоху. Это роман о преодолении страха в обществе перед властью, о взрослении.

«Диссиденты в России, – говорит Улицкая, – были первым поколением, которое побороло в себе страх перед властью, которое начало великую борьбу за право иметь собственное мнение, за право думать не «по-газетному», это была школа выхода из тотального страха. Диссиденты заплатили огромную цену за эти попытки освобождения, отчасти неудачные, отчасти успешные» («Личинки, дети личинок»):  
Интервью с Людмилой Улицкой/  
[http://www.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a\\_3472805.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a_3472805.shtml)).

Роман охватывает время с 1953 по 1996 год, начинается смертью Сталина и заканчивается смертью Бродского. Наличие четких исторических рамок, а подчас и точные датировки событий – прямые или косвенные: через личную жизнь героев – является характерной особенностью романов Улицкой. Это сознательная референция к конкретным датам конкретного отрезка исторического времени, который должен получить свою оценку и к которому нужно сформировать определенное отношение. Знаменательно, что в романе есть и реальные исторические персонажи: Иосиф Бродский, Юрий Даниэль, Андрей Синявский, Андрей Сахаров и другие. Роман «Зеленый шатер» Улицкая называет

«предупреждением для всех, кто ностальгирует по советскому прошлому, всех, кто сейчас вспоминает, что мы были тогда сильнее, и ракеты наши летали, и балет танцевал, и как-то вроде проще жилось» («Зеленый шатер» предупреждение ностальгирующим по СССР /<http://www.newsru.com/cinema/09feb2011/ulitskaya.html>).

В 2011 году Улицкая получает французскую литературную премию Симоны де Бовуар за вклад «в роль и образ женщины». В июле 2014 года она была удостоена Австрийской государственной премии по европейской литературе, став первым российским автором, получившим эту престижную награду.

28 ноября 2014 года французский посол Жан-Морис Рипер вручил Людмиле Улицкой знаки офицера Ордена Почетного легиона — высшей награды Франции, присужденной писательнице в 2013 году.

В 2015 году вышел в свет роман Улицкой «Лестница Якова». Произведение представляет собой полуавтобиографическое произведение, семейную сагу. Некоторый автобиографизм вовсе не новое явление в творчестве Улицкой: его элементы наблюдались и предыдущих работах автора, в частности в романе «Медея и ее дети», где прототипом главной героини явилась бабушка подруги Л. Улицкой. Однако надо отметить, что биографизм произведений Улицкой не носит сугубо фактологического характера. Это, скорее всего, биография продуманного и пережитого, биография мыслей и чувств, биография отношения.

Идея создания романа «Лестница Якова» возникла после того, как в 2011 году Улицкая нашла оставшуюся после смерти бабушки объемную папку, в которой обнаружила переписку бабушки с дедом.

«Переписка бабушки и дедушки длилась более четверти века, и она такая интенсивная, потому что годами жили супруги порознь – дед пережил две ссылки, начиная с 1931 года, и очень тяжелые лагеря. Последний – в поселке Абезь. Политический, инвалидный. (Абезьский лагерь – подразделение в системе ГУЛАГа, действовавшее с 1932 по 1959 годы, для инвалидов и нетрудоспособных политических заключенных на 5 тысяч человек. Там находилось шесть лагерных пунктов – четыре для женщин и два для мужчин. – Открытая Россия) Это дно ада. Что же касается того, почему я все пишу о прошлом, – без него мы не разберемся ни в современности, ни в самих себе ...», – рассказывает Улицкая (<http://lit-ra.info/intervyu/lyudmila-ulitskaya-politika-vo-vse-vremena-gnusna-i-otvratitelna/>).

Переписка, длившаяся много лет, начиная с 1911 года, содержала в себе около 500 писем. Именно они и стали основой нового произведения Улицкой.

«Страшно было. Было такое чувство, что посыплются скелеты из шкафа. Это страх молчащих поколений – мы многого не знаем о своих родителях, да и знать не хотим. С момента написания первого письма прошло сто лет, и я поняла, что после моей смерти дети просто выбросят эти письма на помойку. И это снова был страх – на этот раз страх забвения, которым так глубоко больна вся наша страна. Я и не размышляла, надо писать этот роман или не надо, – почувствовала, что

обязана. А сколько времени это займет – не имело значения. Роман – это всегда несколько лет жизни. Быстро у меня никогда не получается», – отмечает Улицкая («Нас пока не сажают, мы даже за границу до сих пор ездим. Наша страна знала худшие времена»: интервью с Л.Улицкой/ <http://gordonua.com/publications/Ulickaya-Nas-poka-ne-sazhayut-my-dazhe-za-granicu-do-sih-por-ezdim-Nasha-strana-znala-hudshie-vremena-109394.html>).

Страх забвения прошлого в данной книге не первый случай, хотя Улицкая говорит «на этот раз». Этот страх уже встречался в ее творчестве, например, в романе «Медея и ее дети», который она назвала в том же интервью В. Познеру памятником поколению бабушек и дедушек. Как известно, памятники кому-то или чему-то ставят, чтоб не забыть, чтоб об этом знали будущие поколения. По словам Улицкой, в романе «авторский текст и документы, отчасти подлинные, отчасти вымышленные» преобразились в единый текст. Заметим, что сочетание подлинного и вымышленного характерно многим произведениям Л. Улицкой, в том числе и роману «Медея и ее дети». Фактуальная основа важна для придания достоверности описываемому, вымысел же выполняет функцию корректировки и направления текста в нужное русло, необходимое для осуществления авторской интенции, авторского целеполагания. Во время работы над романом «Лестница Якова» Улицкая несколько раз отрывалась от работы. В 2012 году выходит книга «Священный мусор», в котором собраны эссе, интервью и воспоминания автора. Как мы уже отмечали, в 2013 году под редакцией Улицкой выходит книга «Детство 45-53. А завтра будет счастье».

В ноябре 2013 года умирает поэт, переводчица, правозащитник, близкая подруга Улицкой Наталья Горбаневская. Улицкая составляет книгу «Поэтка. Книга о памяти: Наталья Горбаневская, которая представляет собой компиляцию из интервью и постов в «Живом Журнале» Натальи Горбаневской, воспоминаний и писем ее друзей и родных. Улицкая написала вступление, заключение и комментарии к текстам. В книге нашли место тексты самой Горбаневской, правозащитника Арсения Рогинского, поэта Григория Дашевского, политика Валерии Новодворской, редактора Филиппа Дзядко, детей, внуков и друзей Горбаневской.

Кроме литературной деятельности, Л.Улицкая занимается также общественной деятельностью и благотворительностью. Вместе с друзьями-правозащитниками она посещает детские дома и тюремные лагеря. Впечатлениями от этих визитов она

поделилась в книге «Священный мусор». Улицкая призывает людей делать пожертвования на содержание хосписов. В 2007 году в рамках литературного проекта Фонда помощи хосписам «Вера» (по имени основательницы первого московского хосписа и Фонда помощи хосписам Веры Миллионщиковой, близкой подруги Улицкой), издается сборник «Книга, ради которой объединились писатели, объединить которых невозможно», в которой печатается и рассказ Л.Улицкой. В 2012 году издается вторая часть сборника «Книга, ради которой объединились», в который снова вошел один из рассказов Улицкой.

Людмилу Улицкую волнуют вопросы воспитания и образования общества, молодого поколения. В 2007 году она учредила «Фонд Людмилы Улицкой по поддержке гуманитарных инициатив». Этот фонд осуществляет проект «Хорошие книги», в рамках которого Улицкая сама выбирает книги российских издательств и отправляет их в российские библиотеки. Образование фонда и деятельность Улицкой – очередное свидетельство неравнодушиности Улицкой к тому, каким будет общество, и желания каким-то образом способствовать его правильной ориентации. И, конечно же, лучшим средством для этого является по-настоящему хорошая книга.

С 2007 года Улицкая начала издание серии книг разных авторов по культурной антропологии для детей «Другой, другие, о других». Идея проекта возникла, когда Людмилу Улицкую пригласили на заседание Европейского культурного парламента, где собралась группа независимых художников со всей Европы.

«Художники, писатели, архитекторы, осознающие, что в условиях диктата рынка культура утрачивает нравственную составляющую, – о чем и шла речь на этом собрании. И что надо предпринимать, чтобы противостоять обществу потребления. Я предложила сделать серию детских книг, целью которых было бы воспитание более терпимого отношения людей разных культур, собравшихся под одной европейской крышей. Идею все одобрили, но мне не удалось найти авторов среди участников конференции. Тогда я решила попробовать реализовать этот проект в отдельно взятой нашей стране», – отмечает Улицкая («Людмила Улицкая: Ленты, кружева, черепахи...»: интервью с Л.Улицкой <http://vz.ru/culture/2006/6/14/37512.html>).

Идея, предложенная Улицкой, в принципе не нова для нее. Она уже неоднократно получала свое проявление в ее творчестве. Вообще идея толерантности к другим, чужим – притом по разным признакам, вовсе не обязательно по расовой, национальной или культурной принадлежности, – практически звучит во всех произведениях Улицкой,

поскольку все мы «люди нашего царя», единого творца. В свете событий, происходящих в мире в последние десятилетия идея проекта имеет весьма важное значение. Необратимому процессу глобализации, обусловленного рядом причин объективного характера, развития человеческой цивилизации, в мире в качестве ее обратного эффекта наблюдается тяготение к своему, национальному как возможности сохранения собственной идентичности в новых условиях. Проект был направлен на установление некоего баланса во взаимодействии культур. Проект важен также тем, что ориентирован на детскую аудиторию, пусть даже в одной отдельно взятой стране. Возможно, воспитание детей с самого начала жизненного пути и есть один из наиболее верных способов формирования у человека правильного отношения к себе подобным, творениям единого «мастера» («Путь осла»), формирования в детском сознании идеи единства мира и человеческого сообщества.

Жизнь Улицкой сама говорит за себя. Проблемы, которые ее волнуют, характеризуют ее как неравнодушного, активного человека и общественного деятеля. Факты жизни формируют сознание, сознание становится фактором биографии.

Практически жизнь и творческая деятельность писателя и человека Людмилы Улицкой ориентированы на поиски путей создания гармонии в хаосе современности. В хаосе сложного, неоднозначного постмодернистского времени, в котором творчество Людмилы Евгеньевны Улицкой прочно заняло свое собственное место.

## **2.2. Улицкая и время постмодерна**

Время творческой деятельности Людмилы Улицкой хронологически совпало с периодом постмодернизма в русской культуре и литературе, в частности. Положения постмодернистской эстетики находят выражение в произведениях Улицкой. Однако говорить о полной соотнесенности стилистики творчества Улицкой и эстетики постмодерна было бы неправомерно. Людмила Улицкая, будучи писателем постмодернистского времени, в целом относится к писателям реалистического толка, в частности, М. Липовецкий причисляет ее к интеллектуально-модернистским писателям.

«...Внешние приметы постмодернистского письма – такие, как цитатность, монтаж несопоставимых дискурсов, расширения категории текстуальности, разного рода трансгрессии и паралогии как способ мышления, – стали частью литературного этикета... Постмодернистские приемы и темы с удивительной естественностью вошли в непостмодернистские по доминантной эстетике сочинения авторов» (Липовецкий 2002: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html>).

В числе таких авторов Марк Липовецкий называет и Улицкую. В связи с этим считаем правомерным представление некоторых положений постмодерна, которые являются преломлением в культуре общественного сознания и которые, в свою очередь, получили отражение в литературной деятельности Людмилы Улицкой.

«Постмодерное» осмысляется в зависимости от исторического содержания понятия «модерное». Новое время, или Modernity, представляющее собой целую культурную эру, вбирающее в себя такие художественные направления, как классицизм, романтизм и реализм, берет свое начало с эпохи Просвещения и завершается на стыке XIX и XX веков. Н. Лейдерман и М. Липовецкий классическому типу культуры, завершающемуся Новым временем, противопоставляют неклассический тип культуры, которому в общепринятой терминологии соответствует термин модернистский. Знаменательно, что в рассматриваемую переходную эпоху хронологический переход – смена веков – совпал с культурно-идеологическими изменениями.

Различие классического и неклассического типа искусства М. Липовецкий и Н. Лейдерман представляют через бинарную оппозицию Хаос – Космос. Классический тип культуры характеризуется стремлением создать свою собственную художественную модель гармонии, противопоставленную Хаосу. Мифология, идеология, созданная писателем, становится единственно возможной и приемлемой среди множества инвариантов. Каждый писатель предлагает свою правду жизни, свою модель гармонии, противопоставляя ее хаотической реальности. Текст, созданный конкретным автором, замещает собой реальный мир. Выстраивается формула классического типа художественной литературы: текст = мир.

Однако в результате глобальных изменений и катаклизмов, произошедших на стыке веков, классическая модель космоса перестает соответствовать времени и восприятию человеком этого времени. Разочарование в реальности и невозможность достижения мировой гармонии – вот что характерно для сознания человека, что можно

сформулировать как *кризис сознания*. И в этой ситуации уже нет стремления преодолеть Хаос посредством его упорядочивания. Появляется новое осмысление Хаоса как единственной формы человеческого бытия вообще (Лейдерман, Липовецкий 2003, Липовецкий 2008).

Постмодернизм считает иллюзорным возможность достижения «последней истины», «абсолютного языка», «нового стиля», благодаря которым можно обнаружить так называемую чистую реальность. Постмодернизм, отталкиваясь от модернизма, вернее, противопоставляясь ему, практически предстает как попытка, или некий опыт отрицания погруженных в себя знаковых систем, развивает иллюзию существования конкретной реальности. Таким образом постмодернизм на первый план выдвигает мир вторичностей, условных отражений, а конкретно в случае с российским постмодернизмом, зародившимся в недрах социалистической культуры, – идеологическую пустоту, химеру, которую определим как псевдореальность советской реальности.

Если взять в качестве примера соотношение коммунизма и как его частного проявления – коллективизма и индивидуализма, то коммунизм в своей гиперболизированной форме предстает как самая жестокая, уродливая форма индивидуализма. Это явление достигло своего апогея в советской действительности. Отрицаемое на стадии революционности в дальнейшем превращается в господствующее, однако уже в невероятно искаженной форме, потерявшее реальное, ставшее иллюзорностью, насмешкой над собой же, или иронией. Если модернизм – это революционный поиск абсолютной, чистой реальности, последней истины, то постмодернизм – это осознание симулятивности, иллюзорности, ироничности этой реальности. Прослеживается следующая линия развития культуры на стадии перехода от модерна к постмодерну: от «супер» к «псевдо», от «усиления» к «мнимости», от иллюзий чистой реальности к ее ироническому осмыслению. Именно этот процесс, по определению Эпштейна, «составляет историческое движение западной и российской культуры XX века» (2005:42).

В постмодернистском осмыслении реальность перерастает в искусственно создаваемую гиперреальность, словно перестает существовать, исчезает в своем сверхувеличенном отображении: «превращается в реальность для реальности, в фетишизм утраченного объекта» (Бодрийяр 2000:149). С именем Жана Бодрийяра связано введение в

научный обиход термина *симулякр* в качестве обозначения той пустоты, той иллюзорности чистой реальности, которая стала основной характеристикой постмодернистского сознания.

«Симулякр никогда не является тем, что скрывает истину – это истина, которая скрывает, что ее не существует. Симулякр – это истина. [...] эра симуляции открывается уничтожением всех референтов – хуже: их искусственным воскрешением в системах знаков [...] Речь не идет больше об имитации, ни о дублировании, ни даже о пародии. Речь идет о замене реального знаками реального [...]

Скрывать – значит делать вид, что не имеешь того, что есть на самом деле. Симулировать значит делать вид, что имеешь то, чего нет на самом деле» (2013: 16-18).

В восприятии французского философа Жака Деррида истина не есть нечто раз и навсегда данное. Нет одной истины как таковой. В своем интервью с Эвелин Гроссман (журнал «Отечественные записки») Деррида отмечает:

«... Истина всегда ускользает от бесконечного множества интерпретаций. Не то чтобы истины совсем не существует. Я никогда не говорил: «истины нет»; я бы сказал, что то понятие истины, какое есть в нашем распоряжении, общепринятое, узаконенное, это понятие не отвечает тому, что ищущий я, что мы все ищем в наших дешифровках. То есть дешифровка в конечном счете не открывает доступа к какому-то раз и навсегда устоявшемуся, истинному смыслу» (2005: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/rana-istiny-ili-protivoborstvo-yazykov>).

Согласно французскому философу и историку философии Жилью Делезу, симулякр – это знак, утративший связь как с оригиналом, так и с его копией, тождеством. Подобно человеку, утратившему в результате грехопадения подобие со своим Творцом, однако сохранившему образ. «Копия является образом, обеспеченным подобием. Симулякр же – образ, лишенный подобия» (Делез <http://scicenter.online/filosofi/jil-delezplaton-simulyakr-53084.html>). Симулятивная реальность как продукт изоцированного сознания, способного создавать правдоподобные симулякры – симулякры-истины, конструируется сознательно. За реальность выдается то, чего нет, точнее, реальность есть то, чего нет в реальности.

В действительности в эпоху постмодернизма эта конструируемая реальность есть не что иное, как разрушение, деконструкция. В понятие деконструкция прежде всего

включается «расшатывание, смещение границ метафизики, в результате чего открывается бесконечное поле деятельности» (Национальная философская энциклопедия <http://terme.ru/dictionary/183/word/dekonstrukcija>). Таким образом, деконструкция осмысливается как децентрация, как расшатывание центристских тенденций, разрушение устоявшихся, навязанных моделей, преодоление жестких стереотипов, смыслов как в сознании, так и в письме. Деконструкция – это операция, внутренне присущая, иначе говоря, имманентная деконструируемым текстам, дискурсам. Деконструкция открывает возможность множественности отношений, множественности чтения, понимания и осмысления. Если раньше могло быть оппозиционное чтение, теперь же представляется возможность бесконечного числа разночтений, что освобождает мысль от догматизма, дает ей полную свободу. В результате подобного подхода к тексту возникает такое явление, как гипертекстуальность. Происходит некое смещение в соотношении критики и литературы. Представляя разные подходы отношения, оценки, бесконечно множась, критика оттесняет саму литературу на задний план и выдвигается вперед. Теперь уже не столь важно, что написал писатель – сам автор – а то, что сказали об этом критики. В этой ситуации интерпретации разветвляются, скажем так, размножаются, пульсируют, живут и сами же становятся объектом порождения новых и новых, по сути, бесконечных интерпретаций, которые, ссылаясь одна на другую, цитируя и по-своему комментируя, создают интертекстуальность. В постмодернистской эстетике интертекстуальность выступает в качестве центрального принципа миромоделирования. События, факты, представленные в художественном произведении, зачастую оказываются явной или скрытой цитатой (см. Лейдерман, Липовецкий 2003, Липовецкий 2008.). Сами литературные произведения, будучи цитатными, превращаются в некую интерпретацию смысла, отсюда и такое понятие в постмодернизме, как смерть автора (термин Барта). Согласно постмодернистскому видению мира, истина как таковая не дана человеку объективно. Истина вырабатывается в рамках социального дискурса на основе интерпретации прошлого дискурсивного опыта и его критического осмысления. На замену догматичности определенных установленных истин приходит идея ценности, значимости другого, отличного от своего, не вмещающегося в прежнюю систему координат.

Картина мира предстает как совокупность множества правд, мир воспринимается как один огромный глобальный текст. На смену формуле текст = мир приходит формула мир = текст. Мир = текст нуждается в диалоге, в установлении порядка, космоса. Постмодернизм представляет собой художественно-философский поиск, попытку примирения хаоса и космоса. Компромисс в бинарной оппозиции хаос – космос выражается в термине «хаосмос» (Д. Джойс), который обозначает явление, характерное для постмодернистской философии. Хаос в постмодернистском осмыслении – это, скорее всего, выражение свободы, открытости и плюрализма, отрицание абсолютных, иерархизированных культурных структур. Хаосмос – это самоупорядочиваемый хаос, перерастающий в систему, которая одновременно включает в себя все, что можно включить. Отсюда и наличие в постмодернистском сознании и культуре внутренне противоречивых и в то же время компромиссных гибридов, оксюморонных образований, в рамках одного целого совмещающих разнородное и даже противоположное. В этом смысле постмодернистская культура и, в частности, литература превращается в некое позитивное начало. Зародившись в недрах модернизма как противостояние ему, как разрушающее начало, постмодернистская литература в процессе развития в попытке примирить все разнообразие мира-текста (сознания) осмысливается как поиск путей дальнейшего совместного существования, стирание границ, что свидетельствует о существовании в ней по большому счету конструктивной тенденции.

Возникнув в США в 70-ые годы прошлого века на основе философских, литературоведческих концепций французских структуралистов, постмодернизм как культура постиндустриального общества получил развитие в других культурных ареалах.

Однако необходимо отметить феномен более раннего зарождения постмодернистских проявлений в культурах, еще не вступивших в постиндустриальную, постмодернистскую стадию развития, в частности, в русской/советской литературе. В недрах русской/советской литературы в советскую эпоху, в период тоталитарного господства коммунистической идеологии зарождаются ростки постмодернистского мышления, так как чем более идеологизировано общество, тем радикальнее обнаруживается тотальная лжи. Происходит разрушение коммунистической мифологии-идеологии о возможности одной единственной модели истины. Противостояние лжи, желание разрушить коммунистическую идеологию и режим, основанный на ней, сыграли

огромную роль в формировании русской постмодернистской культуры, в том числе и литературы.

Однако говоря о русском постмодерне, необходимо заглянуть в глубь истории. Постмодерн, как известно, возникает там, где есть модерн. О модерне в русской культуре исследователи говорят применительно еще к петровской эпохе. Считается, что уже с этих времен цитатность, интертекстуальность и как следствие симулятивность (берется все, а в итоге получается ничто) стали характерной особенностью русской культуры и проходят через всю ее историю. Далее заметим, что русскому сознанию, национальному складу мышления характерны поиски истины, правды, стремление к изменениям, притом радикальным, что приводит к социальным взрывам, революциям. А революции, как показывает человеческая история, в свою очередь приводят к своей противоположности, к хаосу, а также к разочарованиям и опустошенности и способствуют возникновению всякого рода симулякров. Русский характер – тоже одна из причин феномена опережающего постмодерна в российской действительности. Как видим, корни предпосылок развития постмодерна в России гораздо глубже, они кроются как в исторических условиях, так и в русском сознании.

В развитии русского постмодернизма различают две основные фазы. Период от конца 60-х до конца 80-х – начала 90-х можно считать одной фазой русского постмодернизма, который знаменуется как героический (Липовецкий 2008), когда андеграундная литература боролась за право существования. В этот период запрещенная литература пытается вырваться из подполья, набирает силу самиздат – феномен, приобретший в России/СССР огромный размах, значение которого неопределимо в становлении русского постмодерна (вспомним, что Людмила Улицкая была уволена из Института генетики за печатание самиздатом запрещенных книг). И только в конце 80-х, в эпоху «перестройки», характеризующейся демократическими реформами, ситуация в стране меняется.

Для периода от конца 60-х до конца 80-х – начала 90-х годов итальянским исследователем русской постмодернистской литературы Д. Поссамай предлагается термин «сюрмодернизм» (сверхмодернизм) (Possamai 2006). На наш взгляд, это принципиально важно, поскольку тем самым подчеркивается сильное влияние

предшествующей модернистской эстетики как в плане «ускорения процессов и свойств modernité», так и в плане элитарного понимания культуры.

После «героического» периода русская постмодернистская литература выходит из подполья как вполне сформировавшееся явление культурной жизни современности, как ее неотъемлемая часть. Характерной особенностью второго периода русской постмодернистской литературы конца 90-х и 2000-ых годов является стирание границ между литературой элитарной и массовой. «В социологическом ракурсе из-за нового культурного спроса рождающегося социума и, следовательно, из-за образования типологически нового культурного рынка с собственными требованиями [...], а также под давлением средств массовой коммуникации, второй русский постмодернизм потерял элитарную ориентацию» (Possamai 2006). В результате литература постепенно теряет свойство поляризации по принципу бинарной оппозиции Элитарный – Массовый, или Высокий – Низкий и, согласно теории исследователя, стремится к центру, организуя тексты, основанные на двойном или более кодировании. Это в свою очередь открывает возможность множественности интерпретаций, декодировок, прочтений. Причем, каждая из них имеет право на существование.

Таким образом, можно сказать, что литература постмодернизма из литературы закона, обязательного для всех и вся, превращается в литературу всех и вся, в литературу права всех и всего – права быть, существовать и сосуществовать.

Итак, подводя итог, отметим, что современное состояние общества характеризуется критерием «псевдо» и определяется как «пост». Данная эпоха развития человечества, определяющаяся как постмодернизм, включает в себя всеобъемлющее состояние человеческой цивилизации, основанное на изжитости того, что было, разочаровании в мировых идеях XX века, прошедших путь самоуничтожения, на поисках пути сосуществования всего сущего – разного, противоречивого, отличного друг от друга, порой неприемлемого, но вместе с тем должно вместе существовать, невзирая на расы, философии, религии. Постмодерн – это поиск путей сохранения человечеством самого себя. Это феномен, ориентированный на диалог, базирующийся на праве иметь свое мнение и уважать чужое, на признании права многообразия духовной жизни в одной культурной парадигме человеческого общества.

Изучение произведений Людмилы Улицкой показывает, что в ее творчестве проявляется характерное для постмодернизма ориентированности на диалог, толерантность и сосуществование культур. Людмила Улицкая – один из ярких и признанных представителей современной российской литературы, о чем свидетельствуют разные номинации и премии, которых удостоиваются ее работы со стороны ряда отечественных и международных организаций, которые, в свою очередь, являются свидетельством актуальности и значимости ее творчества. Улицкая своим творчеством заслужила внимание как широкого круга читателей в России и за рубежом, так и критиков. Улицкая своим творчеством заслужила внимание как широкого круга читателей в России и за рубежом, так и критиков. Она прочно заняла свое заслуженное место в истории русской литературы, о чем свидетельствует интерес к ее творчеству в академических кругах, а также то, что изучение ее творчества стало неотъемлемой частью профессионального образования. Не это ли есть признак, по которому можно отнести того или иного писателя к числу классиков? Людмила Улицкая по праву может называться классиком современной русской литературы. Творчество Л. Улицкой вписывается в постмодернистскую эпоху, несет на себе отпечаток ее эстетики, вместе с тем оно глубоко индивидуально, лично, отличается реалистичностью и трансляцией собственного отношения, собственной оценки своего времени, сохраняет лицо писателя.

ГЛАВА 3  
КОГНИТИВНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ В РАССКАЗЕ Л. УЛИЦКОЙ  
«ПУТЬ ОСЛА»

В контексте сказанного о картине мира, а также месте и роли в ней времени представляет интерес рассказ Людмилы Улицкой «Путь осла», предваряющий остальные рассказы сборника «Люди нашего царя». Весь рассказ структурируется и организуется концептом *время*: посредством использования различных моделей времени создается модель современной эпохи с характерными для нее особенностями. Автор, сопоставляя и одновременно противопоставляя различные эпохи, прошлое и настоящее, выявляет их связь, непрерывность и прокладывает путь к будущему.

Улицкая в рассказе выступает в роли активной личности. Она чрезвычайно тонко через настоящее ведет свою линию, определяет движение в будущее. Наряду с автором-рассказчиком Женей, свидетельствующим о происшедшем, в ткань повествования посредством размышлений вводится другой, так называемый имплицитный автор, который с помощью разного рода лингвистических, стилистических, когнитивных и ряда других средств проявляет свое отношение к тому или иному явлению или событию и заставляет задуматься над ними. Но не только, поскольку благодаря используемым когнитивным моделям Улицкая весьма искусно влияет на формирование определенного отношения, создает в сознании читателя заведомо продуманную картину мира.

Здесь считаем необходимым отметить роль паратекста – промежуточных текстовых инстанций между текстом и реальностью. К ним относятся имя автора, жанровая маркированность текста, заголовки, эпиграфы, предисловие, аннотации, авторские интервью, год написания, издания и другие факты. Все эти промежуточные элементы, являясь знаками авторской воли, необходимы, чтобы направлять чтение и обеспечивать тексту наиболее соответствующую замыслу автора интерпретацию. Паратекстовые меты порой слишком явные, чтобы их замечали, и воздействуют, как правило, незаметно для адресата, но воздействует зачастую весьма значительно (Женетт 1998).

Остановимся более подробно на таких элементах паратекстового аппарата, как заглавие, эпиграф и авторское предисловие, анализ которых позволит выявить волю

автора. Эпиграф к сборнику, взятый у Н. Лескова: «Каких только людей нет у нашего царя», представляет собой развернутую версию названия сборника. Прочитав рассказы, понимаем, что царь – это Бог, а люди – герои рассказов или же все мы, читатели – разные и единственные в своем роде, и все мы под Богом ходим. Посредством эпиграфа автор с самого начала поднимает философский вопрос человеческого существования, вопрос соотносительности человеческого и божественного, временного и вечного – тема, которая получает свое продолжение в другом элементе паратекста – в предисловии к сборнику.

С юности делаешь титанические усилия, чтобы собрать, сложить свое «я» из случайных, чужих, подобранных жестов, мыслей, чувств и, кажется, вот-вот ты готов обрести полноту самого себя. [...]

И вдруг – крах! Куча осколков. Никакого цельного «я». Ужасная догадка: нет никакого «я», есть одни только дорожные картинки, разбитый калейдоскоп, и в каждом осколке то, что ты придумывал, и весь этот случайный мусор и есть «я»<sup>11</sup>  
... (7)

На определенном этапе своего существования человек вдруг осознает, что он растворился в вечности, потерял границы своего я, ту кажущуюся гармонию, которую якобы создал. Разбивается на маленькие осколки картина мира человека, иначе говоря, происходят сдвиги в пространственно-временной парадигме восприятия вселенной: определяется проблема человека и времени. Ключом для раскрытия концепции рассказа является время, эпоха, в которой разворачиваются события рассказа, – начало 00-х – рубеж двух веков, конец и начало одновременно (сборник рассказов вышел в свет в 2005г.). Заметим, что время написания и издания наряду с другими фактами Женетт (1998) считает фактологическим паратекстом, который является комментарием для читателя и влияет на восприятие текста. В рассказе практически вырисовывается время, когда эпоха постмодернизма уже в полной мере проявила себя. Эпоха, где сосуществует множество правд. Человеческий мир осмысливается как сосуществование разных культур, индивидов, сознаний. Все это разнообразие нуждается в некоторой организации, в установлении некоего порядка, космоса. «... хаос симулякров состоит из осколков различных языков культуры, языков гармонии, которые звучат вразнобой, перекрывая

---

<sup>11</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по кн.: Л. Улицкая «Люди нашего царя», М.: Эксмо, 2005. После цитат в скобках указывается страница.

друг друга, и с которыми писатель-постмодернист вступает в диалогические отношения» (Лейдерман, Липовецкий 2003: 380). Именно здесь проявляется необходимость того самого целеполагания, чтобы собрать все эти осколки воедино, в целое, в одну картину. И не случайно в рассказе «Путь осла» обращение к истокам современной цивилизации, возвращение на две тысячи лет назад. Меняя направление времени справа налево согласно модели Традиционного пути, движущегося в сторону прошлого, Улицкая апеллирует к архетипам. В рассказе разговор о современности она строит через диалог времен на расстоянии 20 веков. Одновременно автор создает модель единой каузальной картины времени, его общности, несмотря на специфичность и даже уникальность каждой исторической эпохи в отдельности. Но картина мира не ограничивается временным, она включает в себя вечное.

Размышляя о всеобъемлющей теме философии жизни и о месте человека в ней, автор ненавязчиво, без малейшего намека на патетику затрагивает тему мистерии существования вселенной.

Какая дивная игра открывается, когда расстояние от себя самого так велико! Замечаешь, что красота листьев и камней, и человеческих лиц, и облаков слеплена одним и тем же мастером [...] умирают старики и вылупляется молодежь, а облака тем временем преобразовались в воду, были выпиты людьми и животными и вошли в почву вместе с их растворившимися телами. (8)

Посредством простого описания природы Улицкая рефлектирует о сложных философских явлениях и категориях: проблеме мироздания, его творца, единства мира, зарождения и умирания, идее движения, вечности и бессмертия. Предисловие представляется как маленькая миниатюра космогонического и эсхатологического мифов или как художественно-поэтическая авторская интерпретация библейского высказывания «Всему свое время, и время всякой вещи под небом» (Книга Екклесиаста:1). Таким образом автор весьма искусно обращается к архетипным моделям восприятия мира, организующимся на основе циклического восприятия времени и в то же время поднимает вопрос о вечном, сакральном в его христианском понимании. В рассуждениях о красоте мира семантически значимой является мысль о том, что все это слеплено *одним и тем же* мастером. В этом выражении *мастером* выступает в качестве темы, данности, а роль ремы выполняет *одним и тем же*, которое приобретает значение текстовой доминанты. Так

Улицкая создает еще одну модель мира в сознании человека: есть один мир и один мастер.

Удивительна несоизмеримость глубины описываемого и простоты его выражения. Улицкая сама выступает как мастер – мастер слова. Словом Улицкая создает свой мир-текст, свою картину мира. Интересно, что в названии сборника Улицкая не использует слов *Бог, Господь, Творец, Создатель, Всевышний*, которые являются наиболее принятыми наименованиями божественного начала, а слово *царь*, которое в данном отрывке заменяется словом *мастер*, т.е. творец, создатель. Слово *царь*, как известно, в христианской традиции связано с образом Бога и Христа. В связи с названием рассказа «Путь осла» представляет интерес история вхождения Христа в Иерусалим. Христос вошел в Иерусалим, оседлав молодого осла, на которого никто никогда не садился. Израильский народ с великой радостью и ликованием приветствовал его как Царя своего:

На другой день множество народа, пришедшего на праздник, услышавши, что Иисус идет в Иерусалим, взяли пальмовые ветви, вышли навстречу ему и восклицали: осанна! благословен грядущий во имя Господне, царь Израилев! Иисус же, нашед молодого осла, сел на него, как написано: «Не бойся, дочь Сионова! се, Царь твой грядет, сидя на молодом осле (Евангелие от Иоанна 12:12-15).

При сравнении заглавий «Люди нашего царя» и «Путь осла», с одной стороны, и библейской истории вхождения Иисуса Христа в Иерусалим, с другой, обнаруживается связь между ними. Вырисовываются параллельные ряды: люди – народ, царь – Христос, путь – вхождение в город, осел – молодой осел. Апеллируя к Новому Завету, автор создает интертекстуальность и тем самым конструирует текст второго уровня, в котором и кроется ключ к расшифровке рассказа.

Священный город Иерусалим в сознании вызывает архетип сакрального центра. Еще архетипный человек верил в сакральную значимость Центра. Символом Центра могли служить Священная Гора – место, где встречаются Небо и Земля, священный город, храм. Позднее эта символика была перенесена в христианство, где середину мира символизирует Голгофа – вершина космической горы. Священная гора символизирует не только самую высокую точку Земли, но и точку первотворения. В космогонических мифах наряду с Центром пространственный ориентир создает Дорога (Путь), ведущая в центр.

Представляет интерес тот факт, что дорога характеризуется как трудная, полная опасности и поиска. Она символизирует переход от мирского к сакральному – к вечности (Элиаде 1998).

Обратим внимание, что идея дороги, ведущей в сакральный центр, присутствует уже в заглавии рассказа «Путь осла». И сам рассказ начинается с описания дороги.

Шоссе протекало через тоннель, выдолбленный в горе перед первой мировой войной, потом подкатывалось к маленькому городку, давало там множество боковых побегов, узких дорог, которые растекались по местным деревням, и шло дальше, в Гренобль, в Милан, в Рим... (11)

Уже в первом предложении автор использует три слова, содержащие сему пути: шоссе, тоннель, дорога, далее встречаем еще одно слово с этой семой – автострада. Динамическая картина движения вперед создается благодаря лексическим единицам и конструкциям *протекало, подкатывалось, давало множество побегов, растекались, шло дальше* и т.д. Интересно, что дорога ведет в Рим, куда стекаются и где скрещиваются все пути. Явная аллюзия на выражение: «Все дороги ведут в Рим». Таким образом Улицкая в очередной раз поднимает на поверхность сознания когнитивную модель сакрального центра мира, тем самым достигая прототипического эффекта. Согласно Лакоффу, прототипический эффект заключается в том, что отдельный член категории обладает особым статусом – «быть лучшим примером», или прототипом всей категории (2004:21).

Перед въездом в тоннель мы свернули с автострады на небольшую дорогу, которая шла по верху горы. Марсель обрадовался, что не пропустил этот поворот, как с ним это не раз случалось, – съезд этот был единственный, по которому можно попасть на старую римскую дорогу, построенную в первом веке. (11)

Как видим, герои рассказа сворачивают с пути. Они не выбирают дорогу под землей, ведущую в Рим (*Шоссе протекало через тоннель*), а перед самым въездом в подземелье поднимаются ввысь, на гору, которая, как выявляется из дальнейшего повествования, становится новым сакральным центром первотворения. Рим словно превращается в периферию. Однако возможно и другое прочтение, при котором римская дорога, на которую, поднимаясь в гору, случайно попали герои, – это символ Рима, виртуальный

Рим. Заметим, что и гора пробуждает в сознании когнитивный образ, восходящий к прототипам. Таким образом автор сводит воедино два центра: Сакральную/Священную Гору и Рим/римскую дорогу – и конструирует в сознании один центр первотворения.

Концептуально важной для данной дискурсивной ситуации и для всего рассказа является лексическая единица *гора*, которая выполняет когнитивно-моделирующую функцию. Уже в первом значении лексемы *гора* ("значительная возвышенность, поднимающаяся над окружающей местностью" – Ожегов 1988) обнаруживаются семы, структурирующие в сознании движение вверх: сема *высь* (возвышенность) и сема *верх/подъем*, которая содержится в слове *поднимающаяся (поднимаются вверх)*. Отметим, что лексема *гора* изначально содержит в себе идею пути, продвижения вверх. И не случайно, что Путь героев представлен в виде подъема на гору: от низа к верху, ввысь. В контексте рассказа путь в гору можно интерпретировать и как путь человека из прошлого (через настоящее – время, когда происходят описываемые события) в будущее, и как путь от временного к вечному (наблюдается переход пространства во время). В этом путешествии человека снизу вверх есть как момент целеполагания, о котором говорила Арутюнова, так и указанная Яковлевой оценочная оппозитивность. В виде описания римской дороги Улицкая читателю предлагает определенную модель мира, структурируемую на основе сочетания конкретного конечного времени и бесконечности – вечности, которая за временем, доступным человеку в его земном существовании.

И вовсе не случайно, что герои с большой современной автострады, ведущей в тоннель, попадают на старую маленькую дорогу, ведущую вверх. Как видим, рассказ строится на постоянном использовании антонимических параллелей: центр – периферия, верх – низ, маленький – большой, старый – новый, прошлое – настоящее. Используя оппозиционную дихотомию как механизм воздействия на сознание, Улицкая создает определенный настрой. На старой римской дороге настоящее как будто на миг останавливается. Уже нет той динамичности повествования, герои свернули с дороги и, преодолев время, попали в прошлое. Произошел сдвиг во временной и пространственной парадигме.

В традиционной народной культуре человек пытался управлять временем, использовать его как инструмент магии. Магический акт преодоления времени представлял собой его растягивание или сжатие, но в обоих случаях наблюдалось

отклонение от нормы с целью сакрализации времени (Толстая 1997: 34-35). Таким образом, манипуляция временем – будь то компрессия или растягивание, сдвиг или искажение, опережение или отставание, возвращение в прошлое или путешествие в будущее, сведение воедино в одной точке разных времен, то есть отклонение от нормы, может привести к магическому эффекту. Улицкая в полной мере владеет всеми указанными средствами манипуляции временем. Она словно играет со временем и каждый раз создает новые модели. В рассказе она втягивает в эту игру героев. Важно состояние героев, их эмотивное восприятие происходящего.

Марсель обрадовался, что не пропустил этот поворот, как с ним это не раз случалось, – съезд этот был единственный, по которому можно попасть на старую римскую дорогу, построенную в первом веке. (11)

Обратим внимание на то, какую атмосферу создает автор. Настроение – важная часть текста Улицкой, и зачастую когниция осуществляется посредством эмотивной составляющей текста. Есть ощущение радости по поводу того, что этот поворот не упущен, что удалось сделать то, что не всегда получалось, иначе говоря, произошло нечто неординарное, произошел «случай», герои вместо тоннеля *попали* на необычную дорогу, куда есть только один единственный вход.

Улицкая использует время как магическое средство воздействия. Герои словно оказались в другом временном измерении, сдвинулась ~~время~~ <sup>время</sup> ось мироздания, тем самым открылся вход в сакральное пространство сверхъестественного. Достигается это посредством образа дороги. На первый взгляд обычная дорога, с изгибами и выпуклостями, подъемами и спусками. Привлекает внимание время, когда она была построена – первый век нашей эры, начало новой цивилизации. Итак, идет разграничение эпох, времен, цивилизаций: до нашей эры – после нашей эры, до рождения Христа – после рождения Христа. Заметим, что уже здесь в рассказе впервые появляется, хотя и эксплицитно, тема, которая в дальнейшем получит весьма своеобразное и интересное развитие – тема Рождества.

Особую важность месту, где оказались герои, придает следующее обстоятельство:

Когда-то у подножья этой горы была римская станция курьерской почты, обеспечивавшей доставку писем из Британии в Сирию. Всего за десять дней... (11)

Иными словами, это место имело стратегическое значение: являясь перекрестком между Западом и Востоком, оно выполняло коммуникативную функцию. Наряду с противопоставлением Запада и Востока происходит их сближение: дорога объединяет Запад и Восток. В выражении *Всего за десять дней...* основную информационную нагрузку несут слова *за десять дней*, однако семантически доминирующим оказывается слово *всего*, посредством которого автор создает ощущение пространственной и временной близости между западом и востоком как географическими ориентирами. Но не только: ведь Запад и Восток представляют собой сложный концепт, содержащий не только пространственно-временную когницию, но и культурно-политическую. Сопоставляя в тексте Британию и Сирию, то есть Запад и Восток, и сближая их одним, но невероятно содержательным в данном контексте лексическим маркером *всего*, автор в сознании читателя формирует определенное мироощущение: казалось, нечаянно оброненным словом создается картина единого мира. Этому также способствует синтаксическая маркированность выражения. Оно не случайно дано отдельной синтаксической единицей в виде парцелляции. Таким образом достаточно тонко транслируется субъективное мироощущение автора, которое, несмотря на проблемы культурологического и политического характера между Западом и Востоком, заключается в единстве и общности человеческой цивилизации. Однако предложение заканчивается многоточием, которому отводится функция создания многозначности текста. Таким способом читателю предоставляется возможность собственной интерпретации, которая порождает интертекстуальность, характерную для постмодернистской эстетики.

Как видим, язык сам по себе не создает когнитивной конструкции – он всего лишь является минимальным, но достаточным стимулом-подсказкой (*prompt*) для структурирования данной ситуации. Как только эти ключи-подсказки объединяются с уже существующими когнитивными схемами и фоновым обрамлением, становится возможным образование предполагаемой конструкции, и результат может намного превосходить любую эксплицитную информацию. Таким образом, практически любое высказывание становится неоднозначным, допускает различные интерпретации (Fauconnier 1994: xviii).

Подобный подход ассоциируется с представлениями о полисемичности художественного текста, который применяется в традиционном литературоведении. Однако в отличие от традиционного когнитивный подход не только указывает, но и выявляет и рассматривает механизмы, с помощью которых порождается многозначность и многоуровневость текста. Как видим, Улицкая посредством языка представляет не только информативно-содержательную сторону произведения, но и организует глубинную семантику текста-дискурса. Используя в качестве механизмов языковые явления, автор тонко и осторожно конструирует в сознании реципиента определенную когнитивную модель, определенную картину мира.

Далее, на наш взгляд, для понимания семантики текста представляет интерес оппозиция верх – низ. Как отмечает автор, курьерская станция была у *подножия горы*, а старая римская дорога проходила *по верху горы*. При внимательном чтении вырисовывается достаточно своеобразная, вернее, искаженная картина мира: верх – низ (а не Север – Юг) и Запад – Восток (а не налево – направо). Будучи изначально оппозиционными внутри самих себя, парадигмы верх – низ и Запад – Восток, в рамках данной дискурсивной ситуации выступая как единое, оказываются оппозиционными по отношению друг к другу. В данном контексте парадигма верх – низ выступает как экспликатор сакрального, а оппозиция Запад – Восток соотносится с реальным пространством и реальным временем. Нет привычной для человеческого сознания единой картины Запад – Восток и Север – Юг или верх – низ и налево – направо. Искажается реальная картина пространственных координат, вследствие чего в сознании открывается окно в ирреальность, в сакральное. Таким способом в текст привносится элемент постмодернистской игры, виртуальности. Удивительным образом совмещаются составляющие двух разных систем координат, вследствие чего возникает дихотомия, с одной стороны – временного, человеческого и, с другой стороны – вечного, сакрального.

Еще одну когнитивную модель времени, созданную на основе приема противопоставления, видим в следующем отрывке из рассказа.

... большинство европейских автострад – роскошных, шестирядных, скоростных – лежит поверх римских дорог. И Марсель хотел показать нам ту ее небольшую часть, которая осталась в своем первозданном виде. Невзрачная, довольно узкая –

две машины едва расходятся – мощеная дорога от одного маленького городка до другого после постройки тоннеля была заброшена. (11)

При описании новой и старой дорог посредством использования таких лексических маркеров, как роскошный, шестирядный, скоростной, с одной стороны, и невзрачный, довольно узкий, две машины едва расходятся – с другой, подчеркивается их контрастность. Однако при этом указывается, что новые дороги лежат поверх старых дорог. Как видим, в тексте выражаются две мысли. Во-первых, новые дороги – это новое время с характерной для него современной европейской благоустроенностью, комфортом и бешеным, скоростным ритмом жизни, а старые дороги – это забытое первозданное прошлое. Атрибутивная лексема шестирядный применительно к новой дороге, как ни странно, не создает упорядоченной картины движения: в сознании скорей всего визуализируется беспорядочное мелькание бешено мчащихся в противоположных направлениях машин, причем в шесть рядов – в каждую сторону по три ряда. Все это создает какое-то чувство растерянности. Даже такие маркеры, как роскошный и шестирядный, не перекрывают этого ощущения. И не понятно, воспринимать ли роскошный и шестирядный в качестве контекстуальных синонимов или здесь наблюдается их противопоставление. Обратим внимание на то, что автострада именно шестирядная. Уже число шесть вызывает определенные ассоциации, но вместе с тем эти шесть – это 3 и 3. Это образ хаоса, однако не лишено какого-то порядка: возникает состояние двойственности. И как нам представляется, это образ нового, постмодернистского времени. В рассказе постоянно выстраиваются числовые семиотические парадигмы со сложной структурой, в чем мы убедимся при дальнейшем анализе. Делается ли это всегда на сознательном уровне или интуитивно, а может, и на бессознательном уровне, трудно утверждать. Однако факт вербализации свидетельствует о наличии этих когнитивных моделей в ментальной сфере автора. Новой, постмодернистской дороге противопоставляется старая дорога, при описании которой возникает ощущение покоя, уединенности, отсюда и некоей защищенности. Каждая из этих дорог представляет определенную жизнь, определенное время. Налицо оценочная оппозиционность, при которой старое расценивается как позитивное, отождествляется с хорошим. Вспомним выражения: *давно забытые времена, старые добрые времена* и т.п. И независимо от того, каким в реальности было это прошлое, отношение к нему, как

правило, положительное. В отношении к прошлому практически всегда есть нечто ностальгическое. В данном случае действуют идеализированные когнитивные модели, которые в своей основе имеют не столько объективную природу явлений, сколько поверхностное, идеализированное восприятие действительности (Лакофф 2004:99-111).

Во-вторых, при описании новой и старой дорог затрагивается также тема преемственности времен, связи между ними: новая дорога проложена не на новом месте, а поверх старых. Каждая эпоха – определенный заверченный цикл, вместе с тем новое зиждется на старом. Описание новой и старой дорог напоминает структуру с горизонтальными ярусами, которые нанизываются на вертикальный каркас. Таким образом в сознании конструируется модель единого времени. Единство прошлого и настоящего делает возможным будущее.

Итак, герои оказываются на том месте, где разные времена сходятся в одной точке. В настоящее, в современность (события рассказа происходят в начале 2000-ых годов) привносится время первотворения, время начала.

Мы поднялись на перевал и вышли из машины. Брусчатка была уложена две тысячи лет тому назад поверх гравиевой подушки, с небольшими придорожными откосами и выпуклым профилем, почти сгладившимся под миллионами ног и колес. Нас было трое – Марсель, лет пять как перебравшийся в эти края пожилой адвокат, толстая Аньес с пышной аристократической фамилией и с явно дурным характером, и я. (11-12)

И опять автор реферирует к незапамятным временам прошлого, следы которого *почти сгладились*. Как видим, герои находятся на грани настоящего и прошлого, реального и ирреального. И отнюдь не случайно, что на этом магическом месте оказались три человека (число три, которое мы еще не раз встретим в дальнейшем, на наш взгляд, выполняет определенную когнитивную функцию).

Далее по заброшенной дороге герои поднимаются вверх, в гору.

Дорога шла с большим подъемом, и в такой местности всегда растворено беспокойство, возникает какая-то обратная тяга – та самая, которая вела римлян именно в противоположном направлении, – на север, на запад, к черту на рога, к холодным морям и плоским землям, непроходимым лесам и непролазным болотам. (12)

Как видим, путь героев был сложный, с большим подъемом. Известно, что путь, ведущий в центр или в то место, где должно произойти нечто важное, полон препятствий (ср. Элиаде). В описании напряженность представлена по нарастающей. Не случайны выражения, нашедшие место в ткани повествования: *растворено беспокойство, обратная тяга, в противоположном направлении, к черту на рога*. Беспокойство можно истолковать как состояние дисгармонии. Интересен выбор слова *растворено* в сочетании с существительным *беспокойство*. Подчеркивается наличие беспокойства в воздухе, его неуловимость, непонятно, откуда оно. Это нечто, что невозможно различить, однако непременно наличествующее. Вследствие этого возникает тревога и ожидание чего-то необычного. В том месте, где находились герои, произошло нарушение в системе пространственно-временного ориентира бытия. Ощущение тревоги, беспокойства усиливается выражением *обратная тяга* в сочетании с определением *какая-то*, которая вносит ощущение неопределенности, потери покоя, равновесия. Время не просто остановилось, как было отмечено выше, а идет в обратном направлении, справа налево, в направлении прошлого, когда было место сверхъестественному, сакральному.

Дорога не исчезла, не была утрачена со временем, в этом беспокойном месте она вырвалась наружу своим выпуклым профилем, почти не сгладившимся под миллионами ног и колес. Это точка – пересечение разных временных и пространственных измерений. Автор выстраивает когнитивную модель: время осмысливается через путь, дорогу. Репрезентативное описание дороги в силу сложной многоуровневой структуры текста приобретает функцию представления содержательно-концептуальной информации. Посредством дороги автор ведет читателя в глубь веков, в историю Европы. Таким образом актуализируется одна из основополагающих концептуальных моделей времени – история. На поверхность выходит история Римской империи на стыке веков, когда римские легионеры во главе с Юлием Цезарем в 55 году до нашей эры, как и век спустя, уже в начале нашей эры, под руководством императора Клавдия по землям галлов (Галлия – римское название исторической части Европы, ограниченной руслом реки Рубикон, побережьем Средиземного моря, Пиренеями, Атлантическим океаном) – современной Швейцарии, Франции, Бельгии, Германии – дошли до самого Туманного Альбиона, вся

южная часть которого (современная Англия и Уэльс) стала частью Римской империи до ее распада в пятом веке нашей эры.

Далее следует речь Марселя – одного из героев рассказа.

– Эти дороги рассекли земли сгинувших племен и создали то, что потом стало Европой... – говорил Марсель, красиво жестикулируя маленькими руками и потряхивая седыми кудрями. На аристократа был похож он, сын лавочника, а вовсе не Аньес с ее маленьким носиком между толстых красных щек.

– Ты считаешь, что вот это, – она указала коротким пальцем себе под ноги, – и есть римская дорога?(12)

Однако, если бы не знаки препинания, характерные для прямой речи, можно было бы подумать, что продолжают размышления автора об исторических временах прошлого. Как нам кажется, игра прямой и косвенной речи, примененная автором, также имеет конструирующее концептуальное значение в рассказе. И только слова повествователя, следующие после прямой речи, рассказывающей о временах далекого прошлого, резко прерывают поток повествования и возвращают читателя в наши времена. Обратим внимание, что после прямой речи в тексте стоит не запятая, а многоточие, что говорит о том, что повествование могло быть продолжено: тема прошлого остается открытой. С одной стороны, автор, реферируя к истории, к сакральному времени начала новой эры, пытается вывести героев из хаоса современности в гармонию первоначала, однако, с другой стороны, все происходит на грани, без всякой определенности, как бы создается вневременная истина. Она, безусловно, есть в сознании героев, однако возникает конфликт на стыке эпох. Начало нулевых – время постмодернизма, где нет места единой правде, идеальное время прошлого не вполне проецируется на него.

Параллели противопоставлений, смещения, отклонения от нормы погружают читателя в особую атмосферу. Создается некий эффект игры. Автор явно подчеркивает, что что-то было не так, как должно было быть, был какой-то диссонанс, вещи, явления как будто поменялись местами. Именно у Марселя, сына лавочника, были маленькие аристократические руки, хотя аристократкой была толстая Аньес, описывая которую Улицкая подчеркивает отнюдь не аристократические стороны ее внешности: короткие пальцы и толстые красные щеки – внешние признаки, скорее характерные для простолюдина.

Спор между ними – по любому поводу – длился уже лет двадцать, а не только последние три часа, что мы провели в машине, но я об этом тогда не знала, – продолжает повествовательница. (12)

Обратим внимание, что автор вновь вводит в повествование магию чисел (герои в пути провели три часа), что опять наводит на мысль о сакральности происходящего. В течение этих трех часов произошло нечто необычное, не поддающееся объяснению.

На вершине горы, на том самом месте, где проглядывала небольшая часть римской дороги, сохранившейся в своем первоизданном виде, произошло чудо: герои побывали в прошлом. Затем герои возвращаются в машину – в некое пространство современной, настоящей реальности, и спускаются вниз, то есть покидают магический центр, однако ментальный канал в прошлое остается открытым в их сознании. Они продолжают говорить о римских и греческих дорогах. И здесь впервые в тексте рассказа возникает образ осла, фигурирующего в названии произведения:

Марсель рассказывал, чем греческие дороги отличались от римских – греки пускали через горы осла, и тропу прокладывали вслед его извилистого пути, а римляне вырубали свои дороги напрямую, из пункта А в пункт Б, срезая пригорки и спуская попадавшиеся на пути озера...(13)

Рассказ Марселя имеет концептуальное значение для понимания всего произведения. Улицкая создает две модели-сценария пути. В этом отрывке, казалось, пути противопоставляются, однако в общем контексте рассказа они отождествляются. Кстати, прием, не раз встречающийся в рассказе, когда контрастные явления сводятся воедино и образуют целостность. В одном случае путь прокладывается напрямую. В другом случае путь идет по горам, вверх. Затем по этому пути вслед за ослом идут люди. Путь этот маркируется словом *тропа*, что говорит о том, что он узок. Путь осла извилист, следовательно, и тропа, проложенная людьми вслед за ним, извилиста. Соединение понятий *узкий* и *извилистый* применительно к пути образует новое понятие: *трудный*. Вспомним, что, говоря о римской дороге, автор отмечает, что она шла с большим подъемом – свидетельство о том, что путь был трудным. Через семантико-оценочную характеристику римской и греческой дорог в сознании происходит интеграция

ментальных пространств, действует механизм бленда (Fauconnier, Turner 2002: 39-50): путь к Богу осмысливается как трудный. Сам текст как бы предлагает развернутый сценарий заданных выше моделей, выявленных на основе анализа заглавий сборника «Люди нашего царя» и рассказа «Путь осла». Путь осла – это путь вошедшего на осле в Иерусалим Христа, за которым последуют остальные – люди Царя нашего. Христос – это Путник, прокладывающий дорогу, и одновременно – единственный путь. Вспомним, что съезд, ведущий на старую римскую дорогу, вверх в гору, тоже был единственным. И снова наблюдается проекция, в результате которой в сознании происходит сведение воедино двух путей – римского и греческого.

Для более полной экспликации интенции автора обратимся к Библии, которая является одним из главных источников кратких базовых нарративов, существующих в нашем сознании в виде прототипических образов, моделей, схем, сценариев. Апеллируя к ним, накладываем одну историю на другую. Происходит проекция исходного нарратива на целевой, в результате чего одна история понимается в терминах другой. Как известно, это явление в концептуальной риторике Тернера называется параболой (Turner 1996: V). В свете сказанного проанализируем следующий отрывок из Нового Завета:

Да не смущается сердце ваше; веруйте в Бога, и в Меня веруйте. В доме Отца Моего обителей много. А если бы не так. Я сказал бы вам: Я иду приготовить место вам. И когда пойду и приготовлю вам место, приду опять и возьму вас к Себе, чтобы и вы были, где Я. А куда Я иду, вы знаете, и путь знаете. Фома сказал Ему: Господи! Не знаем, куда идешь; и как можем знать путь? Иисус сказал ему: Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Евангелие от Иоанна 14: 1-6).

Здесь мы находим подтверждение мысли о том, что Христос есть и путник, и путь. Однако в этом отрывке содержится и другая очень важная мысль. *Путь, истина и жизнь* отождествляются и образуют единое понятие. Заметим, что в первой части ответа Христа на вопрос Фомы – *Я есмь путь и истина и жизнь* – между словами *путь, истина, жизнь* нет запятых, необходимых при однородных членах предложения. Происходит их слияние в одно понятие, в одно целое. Образуется триединство в лице Христа. Обратим внимание на порядок следования указанных слов. Они расположены друг за другом в определенной логической последовательности и образуют смысловой ряд. Христос – путь.

Путь, который через познание истины, то есть самого Христа, поведет к жизни – к Отцу. Таким образом Отец и Христос идентифицируются. Именно эта мысль содержится на глубинном уровне во второй части ответа Христа: *никто не приходит к Отцу, как только через Меня*. При такой интерпретации жизнь понимается как вечность. Путь делится на две части – до прихода к Отцу и после прихода к Отцу. Пространство трансформируется во время: с одной стороны – земное, человеческое, с другой стороны – божественное, сакральное. При проецировании двух текстов выявляется вся глубина текста Улицкой. Конструируется дихотомия время – вечность, без которой, как было сказано выше, картина мира не будет полной. Выход в вечность открывает возможность будущего на основе преемственности идеалов и ценностей. Так, благодаря вербальному тексту становится возможной проникновение в ментальную сферу, сознание автора и выявление когнитивных моделей. Если автор от когниции идет к тексту, то читатель от текста идет к когниции.

Опираясь на данные текста, как нам кажется, можно выявить еще одну концептуально значимую модель времени, построенную на системе числовых координат. В тексте неоднократно встречается цифра три, например, в сакральном месте скрещения времен на старой римской дороге героев было трое; в пути они провели три часа; в деревушке, куда они отправлялись, героиня рассказа когда-то уже провела три дня; Малышу Шарлю было три года в момент повествования, когда он впервые заговорил, произнеся слово *L'agneau*; осел после смерти хозяйки-старухи прожил в одиночестве три года. Частое повторение числа три, вызывающего определенные ассоциации, как нам кажется, прокладывает путь к сознанию читателя и создает ощущение сакральности, необычности происходящего.

Однако числовой потенциал рассказа на этом не исчерпывается. Герои рассказа собираются в доме Женевьев, которая оставила свою прежнюю жизнь и поселилась в маленькой деревушке высоко в горах, чтобы в одиночестве, в уединении наслаждаться жизнью.

Совершенного одиночества, которого искала здесь Женевьев, было в избытке, хотя с годами оно делалось менее совершенным: когда она нашла это место, здесь было четыре дома, из которых два были необитаемы, а два других принадлежали местным крестьянам – один сосед, кроме виноградника, держал механическую

мастерскую, а у второго было стадо овец. Женеvьев купила один из пустующих домов. Механик и пастух не нарушали вольного одиночества Женеvьев, встречаясь на дорожке, кивали Женеvьев и в друзья не навязывались. (13-14)

Обратим внимание, как соотносятся между собой числа в данном отрывке: собственно, они и составляют его концептуально-содержательную сторону. С самого начала фигурирует цифра четыре, которая подсознательно даже для неопытного читателя ассоциируется с четырьмя сторонами света, о чем говорилось выше. Данная ассоциация усиливается и как бы находит подтверждение, когда цифра четыре представляется в системе 2+2, которую можно интерпретировать как Запад–Восток + Север–Юг. Однако в продолжении той же фразы автор разрушает созданную вначале четырехчленную модель, чтобы обнаружить заветное число три: *один сосед + второй сосед + один из пустующих домов*. Таким образом выстраивается числовая семиотическая система, которая является отражением ментальных представлений автора. Данную модель можно также интерпретировать как переход реального (число 4) в ирреальное, сакральное (число 3). По сути, посредством числовой конфигурации автор разворачивает идею, представленную в первом предложении абзаца: когда обитателей было трое, в том числе и Женеvьев, желанное уединение не было нарушено, то есть число три выступает как символ высшей гармонии. С появлением четвертого соседа модель гармонии начинает рушиться.

Совершенство ее умеренного одиночества дало первую трещину, когда приехавший ее навестить первый муж с новой семьей, влюбившись в это место, решил купить последний пустующий дом. Он разыскал наследников, и они охотно продали ему то, что еще осталось от давно заброшенного строения. (15)

Если рассматривать переход числовой семиотической системы от четырехкомпонентной модели к трехкомпонентной, а затем опять к четырехкомпонентной в контексте всего произведения, то число четыре можно рассматривать как реальное в противопоставлении с числом три, которое интерпретируется как идеальное, божественное. Негативно-позитивную оценочность кода  $4 \rightarrow 3$  применительно к самому тексту рассказа можно декодировать следующим образом: в начале рассказа герои находились во времени и пространстве реального измерения, характеризующегося некой беспорядочностью и хаотичностью, «волею случая» они попадают в некое сакральное

пространство первотворения, где царил гармония. В дальнейшем в рассказе герои, сами не осознавая, попеременно будут как бы входить в сакральное пространство и выходить из него, что в конечном итоге, словно опережая время, вызовет и пробудит в их сознании сценарий Рождества, которое однако происходит в неподходящее время – осенью. В конце рассказа Улицкая окончательно возвращает героев в четырехмерное измерение реальности – в наш несовершенный мир.

Совершенство умеренного одиночества – это и есть число три, которое содержится в числе четыре (обратим внимание, что Женева была именно третьим компонентом в четырехчленной системе). Для Улицкой важно было эксплицировать, вывести на поверхность именно число три, являющееся символом божественного, вечного, в числе четыре, воплощающем человеческое и временное.

Второй удар был более ощутим: Марсель, ее верный и пожизненный поклонник ... решил поменять свою жизнь по образцу Женева и купил себе заброшенную старинную усадьбу в полутора километрах от ее дома. Каменная ограда и большие приусадебные службы этого самого значительного строения во всей округе были видны из окна верхнего этажа дома Женева...(15)

Как становится ясно из последующего повествования, был еще и пятый дом – пятый элемент в общей системе числовых координат. Что же он мог обозначать? Казалось, он не входит ни в одну из систем и не поддается объяснению. Именно в этом и заключается суть данной составляющей. Пятый дом призван нарушить созданную ранее систему, он вне системы, вернее не признает ее. Опираясь на текст, можно заключить, что пятый компонент наносит ощутимый удар по созданной модели гармонии. В данной дискурсивной ситуации число пять, на наш взгляд, можно интерпретировать как воплощение современности – эпохи постмодерна. Игра различных числовых моделей в стиле постмодернизма призвана воплотить идею Улицкой о том, что современная ей эпоха далека от совершенства, что она организуется по своим, зачастую не поддающимся моделированию, принципам.

Так, в макромодели всего произведения автором создается микромодель одной из его основных идей – состояния дисгармонии и хаотичности современности. Посредством

числовой символики автор создает различные модели времени, которые в тексте рассказа находят свою оценочную характеристику.

Представляет интерес также тот факт, что между четырьмя домами стояла часовенка.

Часовенка, стоявшая между четырьмя домами, была закрыта. Когда я к ней подошла и заглянула в окошко, то увидела на беленой стене позади престола рублевскую Троицу. Женевьев, атеистка на французский интеллектуальный манер, объяснила мне, что монах этот весьма причудливых верований, склонен к православию, не пользуется благосклонностью церковного начальства и, хотя в этой округе большой дефицит священников, его никогда не приглашают в соседние пустующие храмы, и он служит мессу изредка только в этой игрушечной часовне – для Господа Бога и своей матери. Семья механика на его мессу не ходит, считая ее «неправильной»... Я тогда подумала, что странно так далеко уехать из дому, чтобы столкнуться с проблемами, которые представлялись мне чисто русскими. Впрочем, пастуха я в тот год не видела, поскольку он пас свое стадо где-то в горах... (14)

Казалось бы, найдена еще одна модель гармонии. Перед нами предстает картина четырех сторон света, в центре которой находится Божий дом как организующий центр. Но Улицкая сразу же нарушает только что созданную модель совершенного мира: часовенка чаще всего бывает закрыта, еще она игрушечная, а еще и, оказывается, месса в ней, на чей-то взгляд, совершается «неправильная». Оказывается, предпочтительней не совершать мессу в пустующих храмах, нежели совершать с некоторыми отклонениями, видимо, православного толка. Однако важно, что странный монах несмотря ни на что все-таки совершает мессу для Господа Бога (в первую очередь) и своей матери. Да и проблемы, оказывается, везде одни и те же – даже внутри одной большой культурной общности, внутри одного культурного языка.

Семантическая плотность текста, в частности данного фрагмента, как видим, невероятна высокая. Причем текст не только информативно-содержательный, но и оценочно-маркированный при полном отсутствии видимых субъективно-модальных лексических единиц. Кроме одной маленькой детали – кавычек при слове *неправильный*: то ли они показывают мнение семьи механика, то ли отношение автора к мессе. А монах, оказывается, еще и пастух, именно пастух, а не механик или еще что-нибудь другое. Наблюдается явное противопоставление пастуха и механика, разных мировоззрений,

разного миропорядка, возможно, старого и нового. Но вслед за этим опять все словно переворачивается, происходит какой-то обман: *впрочем, пастуха-то в тот год я не видела*, – говорит автор. Далее следует: *поскольку он нас свое стадо где-то в горах...* И опять все переворачивается. И это очень важно: значит, все-таки где-то в горах есть Пастух и паства. И опять многозначительное и многозначное многоточие Улицкой, заставляющее задуматься и дающее право на свое, другое мнение, на свою интерпретацию, как того требует постмодернистское время. Надо признать, что фрагмент отнюдь не простой, и даже, наоборот, достаточно сложный и запутанный, как само время – сложное и запутанное, где есть много правд, но нет единой истины.

Перед нами предстает еще одна модель возможного совершенства мира, идеального времени, воплощенного в образе часовенки, стоящей между четырьмя домами. Мира, где все дороги ведут к храму. И опять искажение, смещение оси, центра этого мира, какая-то постмодернистская игра, вводящая читателя в заблуждение.

Итак, в тексте Улицкой обнаруживается мир второго уровня, так называемый текстуальный мир, который читатель эксплицирует на основе лингвокогнитивной информации, направленной на концептуальные аспекты человеческого сознания.

Идеальным средством для создания возможных миров, показа смещения временной и пространственной парадигмы в художественной литературе являются сновидения, погружение и пробуждение ото сна. В рассказе Улицкая неоднократно использует прием пробуждения ото сна, посредством которого реальное и ирреальное постоянно сменяют друг друга. Как было неоднократно отмечено, грань реального и ирреального зыбкая, почти не определяется.

Перед въездом в деревню какое-то крупное животное мелькнуло в свете фар, перебегая дорогу. Аньес, мгновенно проснувшись, закричала:  
– Смотрите, барсук! (15)

Не случайно, что причиной пробуждения ото сна, то есть возвращения в реальность стало животное, перебежавшее дорогу перед машиной. Воскрешаются магические тотемные архетипы: Аньес напугана. Но Марсель возвращает ее в реальность:

– Да их здесь много. А этого парня я знаю, его нора в трехстах метрах отсюда, – остудил ее Марсель. (16)

На стыке реального и ирреального создается атмосфера волшебства, магии, которая усиливается при виде дома Женевьев, которая поселилась в маленькой деревушке высоко в горах, чтобы в уединении наслаждаться жизнью. Помещение, куда вошли герои, изначально не было жилым. Здесь, скорей всего, был хлев, о чем свидетельствуют крюки, к которым когда-то привязывали скотину. Автор прямо не говорит об этом, но намекает: действует механизм когнитивной эстетики восприятия. В очередной раз в сознании героев происходит пробуждение прототипа – Рождества Христова.

Мы вошли в большое сводчатое помещение неопределенного назначения. Своды были слеплены изумительно асимметрично, кое-где торчали крюки – их было шесть, и падающие от них тени ломались на гранях сводов. Никто не знал, что на них прежде висело. (16)

Бросается в глаза асимметричность сводов, которая создает некоторый диссонанс. Однако слеплены они *изумительно*. Это смягчает ощущение дисгармонии и вносит элемент сказочности.

Картина, следующая далее, поражает точным выбором каждого слова и уместностью каждой детали.

Нас ждали – был накрыт стол, но гости сидели в другой части помещения, возле горящего камина. В мужчине, похожем на престарелого ковбоя, я сразу же угадала бывшего мужа Женевьев, молодая худышка с тяжелой челюстью и неправильным прикусом была, несомненно, его вторая жена. Девочка лет десяти, их дочь, унаследовала от отца правильные черты лица, а от матери диковатую прелесть. В кресле, покрытом старыми тряпками – не то шаялями, не то гобеленами, – сидела немолодая негритянка в желтом тюрбане и в платье, изукрашенном гигантскими маками и лилиями. Пианино было открыто, на подставке стояли ноты, и было ясно, что музыка только что перестала звучать... Огонь в камине шевелил тени на стенах и на сводчатом потолке. (16)

Поражают словно застывшие портреты гостей: бывшего мужа Женевьев, его второй жены, их дочери и Эйлин. И именно колоритная негритянка Эйлин в желтом тюрбане в платье с маками, скорей всего, красными, должна была быть окружена старыми

шалями и гобеленами, по всей видимости, яркими, пестрыми. Удивительно, что даже при отсутствии вербализации цвета, красок их видишь словно воочию. Своим мастерством Улицкая достигает внутренней визуализации картины. И если бы не шевелящиеся от огня в камине тени, то можно было бы подумать, что перед нами полотно художника. Срабатывает когнитивная эстетика восприятия в процессе чтения художественного текста, которая посредством создания в сознании визуальных ментальных образов выполняет роль механизма воздействия на читателя. Рассказчица признается:

... я усомнилась, не выскочила ли я из реальности в сон или в кинематограф ...(16)

Автор достигает желаемого эффекта, потому что эти слова может сказать любой читатель. Однако этим не исчерпываются усилия автора по созданию определенной атмосферы. Рассказчица продолжает:

С дороги мы умылись. Вода шла из крана, но рядом на столике стоял фарфоровый умывальный таз и кувшин. Занавески перед душевой кабиной не было, возле нее стояла бамбуковая ширма. Ветхое, в настоящих заплатах полотенце висело на жестяном крюке. Прикосновение талантливых рук Женевьев чувствовалось на всех вещах, подобранных на чердаке, в лавке старьевщика и, может быть, на помойках. Видно было, что вся обстановка дома – восставшая из праха. (16)

В доме, оторванном от цивилизации, вдали от мирской суеты происходит чудо. Обратим внимание, как автор описывает это место: *ветхое, в настоящих заплатах полотенце; жестяной крюк; вещи, подобранные на чердаке, в лавке старьевщика, на помойках*. Описание обстановки дома Женевьев в конце абзаца доведено до кульминации в выражении *восставшая из праха*, которое Улицкая выделяет и подчеркивает авторским пунктуационным знаком – тире. В очередной раз, искусно лавируя на грани времен, автор реферирует к прошлому, создавая, а точнее, вызывая в сознании героев и читателей образ давно прошедшего времени.

Магического эффекта автор добивается также сгущением красок в самом прямом смысле. Одна яркая, красочная зарисовка сменяет другую. Простые, даже грубые вещи приобретают силу воздействия, создают атмосферу праздничности, необычности происходящего. В этом смысле особая роль в рассказе «Путь осла» отводится краскам, в

особенности оранжевому, красному и золотистому – цветам солнца и осени. Образ солнца, единственный раз встречающийся в рассказе, привлекает внимание необычным представлением.

Потом Женевьев подала сыр и салат, и я догадалась, что она специально ездила в город на рынок за салатом – она жаловалась, что на ее огороде салат не растет: слишком много солнца. (18)

Удивительно, что осенью, когда происходят описываемые в рассказе события, солнца слишком много. Ведь не случайно в рассказ вносится этот элемент. Как нам представляется, этот штрих вносит диссонанс, нарушает гармонию природы, гармонию времени. Заметим, что тема гармонии и дисгармонии в окружающем мире неоднократно прослеживается в рассказе (вспомним хотя бы описание внешности Марсея и Аньес).

С этой точки зрения представляет интерес описание стола, вокруг которого собираются гости Женевьев.

Большой стол был покрыт оранжевой скатертью, в овальном блюде отливало красным золотом пюре из тыквы, в сотейнике лежал загорелый кролик, охотничий трофей Марсея, а между грубыми фаянсовыми тарелками брошены были ноготки, горькие цветы осени. (17)

Автор, не поспекулившийся на точное представление цвета кролика, пюре, тыквы, вдруг не маркирует цвет осенних цветов – ноготков (календулы), однако указывает, что они горькие. При этом специально указывается, что это осенние цветы. Как известно, календула – это желтые и оранжевые цветы, обладающие целительными свойствами, их семена по форме напоминают ноготки, отсюда их второе название, которому автор отдает предпочтение. Получается, что горечь целительна, она содержит в себе надежду.

Описание более чем красочное, повторяет цвета осени. Его художественность определяется мастерским использованием красок. Посредством вербализации желто-оранжево-красной цветовой гаммы создается ментальная визуализация картины, можно даже сказать – визуализация осени. И только после сцены Рождества становится понятно, почему время года с такой последовательностью транслировалось в сознание читателя. Помимо художественно-эстетической, данная зарисовка выполняет и когнитивную

функцию. Все готовит героев, а вместе с ними и читателей к главному событию произведения.

Итак, в середине осени наступает Рождество. Словно происходит священное таинство, повторяется сакральный ритуал. Все началось с песни маленькой Иветт, дочки мужа Женевьев от второй жены Мари, из программы, которую она готовила к Рождеству.

Из-под детских рук выбивались звуки, складывались в наивную мелодию, и Женевьев запела неожиданно высоким, девчачьим голосом, приблизительно такие слова: «Возьми свою гармонику, возьми свою свирель... нет, скорее, флейту... сегодня ночью рождается Христос... » (19)

И здесь, когда и читатель, и герои погрузились в атмосферу волшебства, поверили, что наступило Рождество, происходит пробуждение – просыпается Шарль, тем самым как бы возвращая героев в реальность. В рассказе Улицкая неоднократно использует прием пробуждения, посредством которого реальное и ирреальное постоянно сменяют друг друга. В атмосферу чуда героев возвращает немолодая негритянка Эйлин – знаменитая певица из Америки, исполнительница спиричуэлз. Неожиданно для всех она встала и запела.

Amusant grace она пела, и эта самая милость сходила на всех, и даже свечи стали гореть ярче ... (21)

Все опять погрузились в состояние полузабытья и наслаждались чудесным, божественным пением Эйлин. На этот раз причиной пробуждения становится стук в дверь. Чудо прерывается, происходит возвращение в реальную действительность.

В общем, несмотря на совершенно неподходящее время года, происходило Рождество, которое началось от смешной детской песенки Иветт. Эйлин кончила петь, и все услышали стук в дверь, которую раньше не могли расслышать из-за огромности ее пения.(22)

Реальность словно является продолжением ирреальности: появляется еще один необходимый атрибут Рождества – ягненок, явная референция к рождению Христа в яслях. Появление на пороге пастуха-монаха с ягненком поразило всех. Теперь уже

присутствуют все атрибуты Рождества: Мария, муж Марии Жанпьер, который намного старше нее, как Иосиф, младенец, пастух, ягненок и звезда, подавшая знак. Не было только осла. Вообще-то он когда-то был, но умер. Но сейчас его не было. Так и должно быть. Ведь это не настоящее Рождество: еще рано.

Улицкая, как бы желая опередить события, сжимает время и нарушает хронологию. Однако, как видим, идеал прошлого не проецируются на современность. Оживив в сознании архетип Рождества, герои рассказа стремились к чуду, однако чуда не произошло, потому что время было неподходящее. Нам представляется, что тем самым Улицкая хотела показать реальность своего времени и состояние современного человека в нем. Ожидание героев рассказа быть свидетелями чуда не оправдывается, они возвращаются в реальность – в несовершенный мир современности, где каждый из них остается при своих сомнениях и догадках, в некоем неопределенном и потерянном состоянии. Однако не столь важно, что чуда не произошло, сколь важно то, что оно пробудилось в сознании человека. Посредством игры, скрещения, наложения и столкновения различных моделей времени Улицкая представляет эпоху постмодерна с присущими ей противоречиями и симулятивностью. В рассказе автор создает модель идеала, однако, не найдя референта в реальности, она не срабатывает.

Малышу Шарлю три года, и он впервые в эту «рождественскую» ночь заговорил. Но ему не суждено ходить, двигаться, такая у него болезнь. На следующий день погиб ягненок со сломанной ногой, несмотря на антибиотик. Осла мы так и не увидели, хотя он был. Чуда в общепринятом понимании не было. Но вместе с тем чудо произошло. А затем снова наступила обычная жизнь.

Но если не чудо, то ведь что-то произошло в ту осеннюю ночь. Что-то же произошло? (24-25)

Произошло очищение, появилась надежда, это *что-то* – подготовка к тому, что должно непременно произойти: путь должен привести к храму. Если до сих пор рассказ строился на противопоставлении и в то же время совмещении прошлого и настоящего, их преемственности, то теперь в рассказе проглядывает будущее. Временная дихотомия прошлое–настоящее перерастает в трехчленную временную парадигму: прошлое–настоящее–будущее. Это очень важный момент, поскольку временная парадигма теряет

все свое значение без третьего компонента – будущего, которое понимается как ожидание (Рикер 1998). Здесь в роли выразителя авторской модальности выступает частица *ведь*, содержащая семантику утверждения. И опять в очередной раз сталкиваемся с моделированием сознания, которое достигается посредством правильного использования языковых средств. Вся предыдущая история рассказа вела к этому моменту.

Казалось бы, наступило логическое завершение рассказа. Однако рассказ на этом не заканчивается.

Да, и самое последнее: Марсель повез Эйлин в фестивальное городок и показал ей римскую дорогу. Но это не произвело на нее ни малейшего впечатления – она вообще ничего не знала про римские дороги. Это довольно естественно: к африканцам, даже американским, христианство шло совсем иными путями. (25)

В финале рассказа Улицкая, как нам представляется, утверждает возможность существования разных путей к Богу. Пути могут быть разные, главное – куда они ведут. В этом контексте маркер *естественно* выступает в роли носителя авторской модальности. Опять, несмотря на декларацию в введении к рассказу не выражать своего мнения, автор проявляет свое отношение, свою толерантность к людям. Это естественно, что африканку Эйлин римские дороги не впечатлили: имеет право. Герои рассказа – люди, разные по национальности, по своей истории, по пройденному пути. Но при всей этой разности все они люди царя нашего и путь у них один – путь осла, направляющегося в Иерусалим, в град Божий.

Обратим внимание на еще один интересный момент: рассказ начинается со старой римской дороги, заканчивается тоже старой римской дорогой. Казалось бы, круг замкнулся. Наблюдается чисто формальная завершенность композиции, где есть и завязка – случайное попадание героев на старую римскую дорогу, в прошлое, и кульминация – Рождество осенью, и развязка – возвращение в настоящее, в современность. Но в рассказе нет сюжета как такового, нет развития действия, нет главного героя. Есть идея и настроение, а главным героем становится время. Однако остается ощущение ожидания. Не случайно события происходят осенью, в преддверии зимы, с которым в сознании связывается приход Рождества как начала пути к обновлению. И только после нового Рождества будет новый путь на осле в град Божий, к Храму.

*Путь осла* в рассказе получает конкретную материализацию в виде пути к дому Женевьев. Комната Женевьев, напоминающая хлев/ясли, в дискурсивной ситуации, созданной Улицкой, в сознании ассоциируется с освященным пространством, где происходит событие общечеловеческой значимости. Дом Женевьев символически превращается в пуп земли, в сакральный центр, а дорога к ее дому в определенном смысле символизирует *Путь осла*, которому должно предшествовать рождение Христа как начало нового.

Для современного человека начало новой эры, новой цивилизации – своего рода начальное время, правремя. Не являясь в общепринятом понимании, в частности по культурологическим и хронологическим показателям, архетипным, тем не менее в контексте рассказа «Путь осла» в подаче Улицкой оно семантически, на глубинном уровне по своему значению ассоциируется с ним, выполняет ту же функцию, что и время первоначала. Разные истории, разные времена как разные ментальные схемы, проецируясь друг на друга, находя общие точки соприкосновения, накладываясь в общих ментальных пространствах, в сознании образуют новую модель времени, представляющую собой новый интеграл восприятия современности. Рождество Христово, как и архаические ритуальные циклические праздники, – это календарный праздник, который каждый год в определенное время отмечается соответственным образом. В наше время, как и в архетипное время, повторением циклических календарных праздников в сознании людей поддерживаются определенные идеи. Посредством ритуальных церемоний воссоздается сакральное время, *то* время. Ежегодно повторяющиеся праздники в виде определенных ритуалов/церемоний/месс/служб, посвященных Рождению Христа, который отождествляется с совершенством, в сознании современного человека каждый раз вызывают и обновляют картину первотворения. В сложные периоды человеку свойственно возвращаться к истокам, которые существуют в его сознании в виде идеализированных ментальных конструкций. Для современного человека обращение к рождению Христа – к истокам, к началу цивилизации – это поиск точки опоры, это надежда на возрождение. Рождение Христа, как идеала совершенства, нравственности приравнивается к сотворению мира. Это возрождение нравственности, а возрождение нравственности есть возрождение, обновление мира. В таком понимании *Путь осла* осмысливается как путь спасения человечества от морального краха, неизбежно ведущего

к самоуничтожению. В сознании выстраивается оппозиционная дихотомическая модель времени: прошлое/павремя/нравственность, гармония – настоящее/современность/уничтожение, отсутствие нравственности, гармонии. В сведении в сознании воедино двух моделей времени в поисках путей упорядочивания хаоса, установления гармонии просматривается вполне определенная авторская интенция. Происходит новое осмысление архетипного времени, раздвигаются рамки павремени.

Рассказ Л. Улицкой «Путь осла» небольшой по объему, но чрезвычайно емкий по содержанию. В принципе это уже не рассказ в обычном его понимании. С точки зрения жанровой принадлежности это интеграт двух жанров, это своего рода рассказ-притча. Это размышления автора о нашем времени, о современном поколении, о том, что его ждет, по какому пути оно пойдет. Создается текст, замещающий собой мир. Мир = текст (сознание) как возможность сочетания хаоса и порядка, гармонии и дисгармонии, как возможность принятия разных правд и разных путей приглашает к диалогу. С самого начала автор неоднократно подчеркивает некую хаотичность современного мироустройства. В поиске гармонии герои неосознанно обращаются к временному архетипу, существующему в их сознании. Отметим, что как архетипное, так и современное восприятие времени имеют место в сознании современного человека. Сталкивая обе модели времени, Улицкая показывает, что для героев ни одна из них не может быть идеальной. Хаотическая реальность современности не укладывается ни в одну из них, потому что современная постмодернистская действительность не поддается моделированию. Однако Улицкая вводит в рассказ понятие вечности, которое приоткрывает завесу будущего, основанного на преемственности и непрерывности идеалов и ценностей. Как видим, *время* в рассказе Улицкой «Путь осла» играет как смыслообразующую, так и конструирующую роль. Модели времени образуют единую парадигматическую и синтагматическую систему, на которой собирается весь текст.

Надо отметить, что «Путь осла» может существовать вне сборника, автономно от остальных рассказов. Он сам по себе является полноценным литературным произведением. Это художественный нарратив-дискурс со сложнейшей многоуровневой структурой, информативно-содержательной и концептуальной семантикой, отражающий ментальные представления автора, а также обладающий большим прагматическим потенциалом в плане конструирования определенной картины мира, его когнитивной

модели в сознании реципиента. На это направлена и вся художественно-концептуальная стилистика текста, определяемая системой средств, выполняющих как художественную, так и когнитивную функцию. В произведении задействованы разные аспекты литературной рецепции: интертекстуальность и цитатность; сочетание линейности повествования и гипертекстуальной организации глубинной семантической структуры текста; противопоставление и в тоже время соединение контрастного; аффективное воздействие на читателя; внутренняя визуализация; лингвистические средства, начиная с лексики и кончая синтаксическими особенностями предложения вплоть до пунктуационных знаков, в том числе и авторских.

Как видим, рассказ «Путь осла» представляет собой сложнейшим образом организованную структуру, иначе говоря, мы имеем дело с многократно закодированным текстом. Представление о том, что возможно полностью раскодировать вербализованную сферу художника подчас является утопическим. Созданная автором художественная модель мира зачастую является плодом не до конца осознанного самим автором процесса, создается на интуитивном, а может, и бессознательном уровне. Использование разных подходов при анализе текста представляет возможность осмыслить его и дать разные интерпретации, каждая из которых может выявить еще одну грань произведения.

В заключение заметим, что проделанный когнитивный анализ способствует экспликации гуманистической направленности рассказа. Это глубоко философское произведение о судьбах человечества вообще, о преемственности времен, о вечности. Однако когнитивный потенциал рассказа не исчерпывается представленным анализом. Текст дает возможность для новых интерпретаций, каждая из которых может рассматриваться как своего рода самоидентификация интерпретатора.

**ГЛАВА 4**  
**ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТА *ВРЕМЯ* В РОМАНЕ**  
**Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ»**

Особый интерес, на наш взгляд, представляет анализ концепта *время* в романе Людмилы Улицкой «Медея и ее дети». Концепт *время* в романе играет как организующую, так и смыслообразующую роль. В произведении происходит своеобразное пересечение и сплетение прошлого, настоящего и будущего с позиций нравственности, человечности и истинных ценностей. Именно сквозь призму времени воспринимается всё происходящее в мире. В тексте данного произведения временной план представлен многоаспектно. В настоящей главе на основе анализа различных проявлений концепта *время* в романе Улицкой «Медея и ее дети» выявляется его основополагающее значение для данного произведения.

Концепт *время* характеризуется высокой степенью абстрактности и общности, что во многом усложняет его категоризацию и концептуализацию. Именно поэтому его объективация конкретными языковыми способами и средствами способствует лучшему пониманию самой ментальной единицы, с одной стороны, и занимаемого им места в языковой картине мира писателя, с другой. Данная задача усложняется также фактом принадлежности исследуемого материала к художественному дискурсу как одной из наиболее сложных форм выражения ментальных процессов. Следует также отметить, что анализ в значительной степени осложняли проблемы, связанные со стилем, способом изъяснения и когницией самого автора. Так, например, сложная структура организации текста с трудом поддается разделению на составные части. Текст Улицкой отличается высокой степенью информативно-содержательной плотности. Как правило, даже в небольших по объему отрывках наблюдается взаимопроникновение и взаимообусловленность концептуальных для произведения тем и проблем. В связи с этим нам представляется, что оптимальной формой изучения концепта *время* как одного из наиболее абстрактных является его презентация через определенные фреймы, эксплицированные на основе текста романа. Рассмотрению каждого из выявленных фреймов посвящен отдельный параграф, однако следует отметить, что, в силу сложной

организации текста, а также интегративности различных фреймов концепта *время* в одном и том же фрагменте романа, деление главы на параграфы носит несколько условный характер, вследствие чего фреймы, выделенные в заглавии того или иного параграфа в качестве основного, частично будут раскрываться и в других параграфах.

В результате анализа значений конкретных языковых единиц, репрезентирующих концепт *время* и его различные языковые и прагматические отношения, реализуемые и формируемые в конкретной дискурсивной ситуации романа, были выявлены следующие фреймы:

1. ВРЕМЯ – ИСТОРИЯ
2. ВРЕМЯ – СВЯЗЬ ПОКОЛЕНИЙ
3. ВРЕМЯ – ЗЕМНОЕ-ВЕЧНОЕ.

#### **4.1. Осмысление времени посредством фрейма *Время – История***

##### **4.1.1. Язык как транслятор истории/прошлого**

С первых же строк романа «Медея и ее дети» Улицкая погружает читателя в пространство времени. Уже начальный фрагмент текста, репрезентирующий главную героиню и ее семью, перерастает в представление двухтысячелетней истории через историю греческого языка, языка Платона и Аристотеля, языка страны, в которой зародилась демократия и которая стала колыбелью современной европейской цивилизации. И это, по всей видимости, не случайно. Можно предположить, что это своего рода референция если не к утраченным, то утрачиваемым ценностям. Итак, Улицкая пишет:

Медея Мендес, урожденная Синопли – если не считать ее младшей сестры Александры, перебравшейся в Москву в конце двадцатых годов, – осталась последней чистопородной гречанкой в семье, поселившейся в незапамятные времена на родственных Элладе таврических берегах. Была она также в семье последней, сохранившей приблизительно греческий язык, отстоявший от новогреческого на то же тысячелетнее расстояние, что и древнегреческий отстоял

от этого средневекового понтийского, только в таврических колониях сохранившегося наречия.

Ей давно уже не с кем было говорить на этом изношенном полнозвучном языке, родившем большинство философских и религиозных терминов и сохранившем изумительную буквальность и первоначальный смысл слов: и поныне на этом языке пращечная зовется катаризма, перевозка – метафорисис и стол – трапеза<sup>12</sup>. (7-8)

Как видим, в самом начале романа Улицкая представляет читателю героиню. В первую очередь она называет её имя и фамилию по мужу, а потом ее девичью фамилию. Как известно, имя и фамилия играют важную роль в судьбе человека, сопровождая его на всем жизненном пути. Однако в данном контексте, кроме личной, они наполнены важной культурно-исторической информацией. Название романа, где уже присутствует имя героини в довольно эксплицитном контексте греческой мифологии, входит в некоторый конфликт с информацией, сообщаемой в начале романа о греческом происхождении героини. Несмотря на то, что имя Медея греческого происхождения, мифологическая Медея, не была гречанкой, но она вышла замуж за грека. Однако отметим, что игра имен, напоминающая некоторый вызов, брошенный читателю, не находит стремительного развития или разрешения в непосредственном продолжении повествования, которое резко переключается на другой персонаж романа, на младшую сестру Медеи – Александру, чтобы затем опять вернуться к главной героине. Важную роль здесь играет определение, данное Медее, – *последняя*, которое в анализируемом отрывке повторяется два раза, при этом во второй раз сопровождается усилительной частицей *также*. Атрибутивная лексическая единица *последний*, помимо своего лексикографического значения, в контексте получает значение единственности. Итак, Медею автор представляет как единственную чистопородную гречанку в семье, которая говорила на греческом языке.

Медея как носитель языка греков воспринимается как носитель определенных ценностей. И в этом контексте характеристика Медеи в качестве последней, кто говорит на греческом языке, приобретает предупреждающее, настораживающее значение. И хотя Александра тоже говорила на греческом языке, автор последней в качестве носителя этого

---

<sup>12</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по кн.: Л. Улицкая «Медея и ее дети», М.: Эксмо, 2005. После цитат в скобках указывается страница.

языка называет Медею. Ведь Александра покинула родные места, а Медея осталась жить на родной земле, не прервала связи с ней. Александра в сознании автора уже не является носителем и хранителем тех ценностей. Тем самым и в сознание читателя транслируется мысль о потере ценностей в отрыве от родной земли. А что будет, когда исчезнут *последние* говорящие на этом языке?

В сознании возникает ассоциативный ряд: *греческий язык – Греция – Древняя Греция – колыбель демократии, общечеловеческих ценностей*, компоненты которого как отдельные ментальные структуры, накладываясь друг на друга, создают новую ментальную структуру *греческий язык = язык ценностей, язык идеалов*. Язык, который так необходим в трудный, противоречивый XX век. Настоящее осмысливается с позиций прошлого. Таким образом, *язык* в тексте превращается в огромную по своей силе и значимости метафору времени, притом метафору авторскую, имплицитную, неконвенциональную, однако с определенной эмпирически-конвенциональной основой.

С точки зрения теории концептуальной метафоры Лакоффа и Джонсона, представляет особый интерес выражение *изношенный язык*, где *язык* рассматривается как объект, который со временем может претерпеть физические изменения – износиться. Лексема-маркер *изношенный* в данном контексте, да и по самой своей сути, является актуализатором времени. Метафора *язык – изношенный объект* не является конвенциональной, а скорее авторской, в то время как онтологическая метафора персонификации *языка* как явления, способного родить, иначе говоря, метафора *язык – мать* и метафора *язык – вместилище*, где хранится значение слов, являются метафорами, которыми пользуются в обыденной речи, не замечая их образности. Метафорически использованные слова – *изношенный, родивший и сохранивший* – актуализируют концепт *время*. Метафора *язык – мать* реферирует ко времени первоначала, к истокам цивилизации. Метафора *язык – вместилище* также тесным образом связана со временем: именно благодаря языку становится возможным сохранение и передача информации от поколения к поколению. В романе Медея как раз и предстает как хранительница памяти, она последняя, кто говорит на языке, который является символом ценностей.

Весь анализируемый отрывок практически ориентирован на историю, прошлое: начиная с античности, через средние века до первой половины XX века. Концепт *время*, а точнее его фрейм *история/прошлое* в данном отрывке актуализируется по-разному. В

роли актуализаторов времени выступают лексические маркеры *последний, незапамятные времена, Эллада, таврические берега, тысячелетнее расстояние* и т.д. Как видим, номинативная плотность концепта *время*, точнее, *прошлого* здесь довольно высокая, что свидетельствует о его важности в концептосфере автора. Подобная частая актуализация прошлого разными лексическими средствами способствует также укреплению его значимости в сознании читателя.

Язык – корни человека, его сущность. Сохранив родной язык, человек сохраняет свою сущность. Именно в языке хранится память о времени, истории, человеке, истории человечества, о настоящем. Пытаясь разобраться в настоящем, автор апеллирует к прошлому. По глубокому убеждению Л. Улицкой, без прошлого, без памяти нет будущего. И в романе *Медея* в первую очередь выступает как человек, сумевший сохранить историю, память о времени. Улицкая концентрирует внимание читателей на языке и, в частности, на некоторых словах, выбор которых не является случайным. Почему *катаризма, метафорисис, трапеза*? Хотя в греческом языке эти слова сохранили свое первоначальное значение, каждое из них имеет и известное, непервоначальное конвенциональное значение. Как нам представляется, это некий ключ к пониманию произведения. Понятие метафоры становится чрезвычайно важным для осмысления романа и, в частности, концепта *время*. Возможно, человечеству необходимо очищение, некий катарсис и необходимо осознать важность сохранения семейных ценностей.

Проследим ассоциативный ряд *стол/трапеза – семья*. При словах *стол/трапеза* в сознании в первую очередь возникает картина семьи, собравшейся за одним большим столом. Лексическая единица *стол* в качестве компонента в паремиологическом контексте представляет собой интересное явление, требующее к себе внимания. В языке существуют фразеологизмы, устойчивые сочетания с компонентом *стол* или производными от него словами, например, *сесть за стол, столоваться, застолье, застольная песня, круглый стол, стол переговоров*. Архетипное представление человека о столе, как правило, ассоциируется с чем-то хорошим, позитивным: *стол* связан с понятием семьи/очага, мира, договоренности, общности интересов, *стол* заключает в себе идею надежды на мирную договоренность, идею радости, веселья, объединения людей. Для архетипного мышления, которое на глубинном ментальном уровне существует у современного человека и является основой понимания многих вещей, *стол* и *очаг* изначально отождествлялись в сознании. В

глубокой древности люди собирались вокруг очага/костра. Собиралась семья, образовывался круг, так называемый стол, и совершалась трапеза. В сознании современного человека, в основе которого во многом лежат архетипные представления, происходит наложение таких понятий как *стол*, *очаг*, *семья*. А семья, по глубокому убеждению Улицкой, является основой общества, гарантом сохранения ценностей, передаваемых от поколения к поколению.

Для Л. Улицкой история, прошлое – явление значительное и ценное, это своего рода оружие. Об этом свидетельствует в одном из ее интервью ссылка на английского писателя Джорджа Оруэла, который считает, что тот, кто владеет прошлым, владеет настоящим. Однако, как отмечает Улицкая, важно овладеть прошлым не по системе образования, не по учебникам, которые периодически, раз в несколько лет заново переписываются. Владение прошлым должно происходить личным способом. Тема лжи и правды истории – очень неопределенная. Существует история поколения, существует история семейная, человеческая, персональная, микроистория. Существует история большая, государственная. История семейная – это фундамент, на котором строится история государственная (Улицкая <https://www.youtube.com/watch?v=MUTmkeWmS7M>).

#### **4.1.2. Взаимопроникновение частной/семейной истории и истории страны/мира**

Всеобщая история складывается из истории жизни отдельных людей. Эта мысль была высказана еще Августином в «Исповеди»:

«То, что происходит с целой песней, то происходит и с каждой ее частицей и с каждым слогом; то же происходит и с длительным действием (*in actione longiore*), частицей которого является, может быть, эта песня; то же и со всей человеческой жизнью, которая складывается, как из частей, из человеческих действий (*actions*); то же и со всеми веками, прожитыми «сынами человеческими», которые складываются, как из частей, из всех человеческих жизней» (Августин 2013: 194).

В дальнейшем, «этим экстраполяциям, подсказанным Августином», была посвящена работа Рикера «Время и рассказ» (1998), в которой по поводу высказывания

Августина он пишет: «Здесь виртуально представлено все царство нарратива: от простой поэмы через историю отдельной жизни до всеобщей истории» (Рикер 1998:33).

В романе «Медея и ее дети» часто встречаются конкретные даты: годы, времена года, месяцы и даже конкретные дни событий из жизни семьи. И здесь следует обратить внимание на одно важное обстоятельство: они, как правило, соотносятся с историческими событиями. Наблюдается сложное моделирование концепта *время*. Время материализуется через историю: личную → семейную → всемирную. Говоря о Мее, как о героине романа, о единичном случае, Улицкая постепенно расширяет повествование, включая в него историю семьи, а потом и мировую историю.

Таврические греки – ровесники Медеи либо вымерли, либо были выселены, а сама она осталась в Крыму, как сама считала, по Божьей милости, но отчасти благодаря своей вдовьей испанской фамилии, которую оставил ей покойный муж, веселый еврей-дантист, человек с мелкими, но заметными недостатками и большими, но глубоко скрытыми достоинствами. (8)

Упоминая об историческом событии выселения таврических греков из Крыма в контексте личной истории героини и ее семьи, Улицкая представляет читателю историю страны первой половины XX века. Репрезентируя разные эпохи и культуры, имя выступает в роли сложной метафоры времени и преследует определенную цель. Посредством имени осуществляется репрезентация фрейма *время – история страны*. Имя «Медея» актуализирует эпоху античности, начало цивилизации, а девичья фамилия «Синопли» подчеркивает таврическое происхождение героини. Повествование принимает несколько иной оборот, когда выявляется еврейское происхождение фамилии мужа – Мендес, которая, как отмечает автор, имеет испанское звучание – факт, сыгравший немаловажную роль в судьбе героини. С помощью фамилий Улицкая представляет историю страны – национальные, межкультурные конфликты. Однако, следует отметить, что концептуальная метафора времени *история – имя (фамилия)*, помимо культурно-исторического, в данном контексте имеет явно выраженное оценочное значение. Именно оценочная культурно-историческая информация, эксплицируемая на основе контекста, созданного посредством имен и фамилий, в полной мере делает возможной актуализацию фрейма *история страны* как структурирующей единицы концепта *время*.

Таким образом, когнитивный анализ текста позволяет выявить многоуровневое моделирование концепта *время*. Согласно теории Лакоффа и Джонсона, для метафорического осмысления когнитивной структуры цели *история* используется когнитивная структура источника *имя (фамилия)*, и в результате метафорической проекции рождается концептуальная метафора *история – имя (фамилия)*. Концептуальная метафора *история – имя (фамилия)* в свою очередь структурирует фрейм *время – история*, где концепт *история* является когнитивной структурой источника для репрезентации концепта *время*. Отметим, что выявление фрейма *время – история страны* во многом стало возможным благодаря культурно-семантической наполненности и оценочной маркированности имен и фамилий.

В анализируемом фрагменте в контексте частной истории – жизни героини, а именно, ее исключительности, привносится тема судьбы, предназначения, неслучайности всего происходящего [1]<sup>13</sup>. Медея – единственный человек, выживший после драматических, если не трагических, событий в Крыму. Осталась она в Крыму, как говорится в тексте, *по Божьей милости*. Значит, это предопределено судьбой и Медее предназначена какая-то роль.

Как известно, один концепт может осмысливаться через отношения с другими концептами, притом, как через сопоставление, так и противопоставление. Указанное явление наблюдается и в романе Улицкой «Медья и ее дети». В анализируемом фрагменте концепт *время* осмысливается посредством концепта *судьба*, который репрезентируется выражением *по Божьей милости*. Так Улицкая поднимает вопрос провидения, судьбы в жизни человека, а в данном случае, главной героини романа. Обращаясь к информационному полю концепта *судьба*, выраженному в лексикографическом значении, попытаемся выявить его связь с концептом *время*.

В Словаре русского языка С. И. Ожегова (1998) даны следующие значения лексемы *судьба*: 1. Стечение обстоятельств, не зависящих от воли человека, ход жизненных событий. 2. Доля, участь. 3. История существования кого – чего-н. 4. Будущее, то, что случится, произойдет (книжн.).

Как видим, концепт *судьба* по своему семантико-когнитивному содержанию выражает значение времени. *Судьба* тесным образом связана с происходящими в жизни

---

<sup>13</sup> Здесь и далее в квадратных скобках указывается номер, под которым в Приложении дается цитата.

событиями и историческими обстоятельствами. Основными понятиями, через которые раскрывается концепт *судьба*, являются обстоятельство, событие, жизнь, история, ориентированные на будущее, и, конечно же, доля, участь, которые в основном выражают предопределенность свыше, то есть связь человека с сакральным.

Если в словарной статье понятия *история* и *предопределенность* в некотором смысле соположены, то в тексте произведения чувствуется их, если не противоречие, то, во всяком случае, противопоставление. Здесь впервые судьба главной героини, ее жизненный путь расходятся с историей страны: ее миновала участь многих и она осталась в Крыму. В тексте четко транслируется понимание героиней миссии, предопределенной ей свыше, о чем свидетельствуют слова *по ее мнению*. Героиня сама говорит, что именно по *Божьей милости* она осталась в Крыму. Фамилия мужа, конечно, сыграла свою роль. Но даже если бы не это, то, вероятно, было бы другое обстоятельство, ибо на то, чтоб Медея сохранилась, была Божья воля. Как видим в конце романа, Медея выполняет свою историческую миссию. И не случайно ей предопределена такая роль. Медея – необычный человек, необычный персонаж. Уже в мифологическом имени героини заложена ее сакральность, хотя Медея во многом противопоставляется мифологическому персонажу. Однако она так же, как и мифологическая Медея, обладает особыми качествами. Но в отличие от Медеи мифологической, она свой дар использует только во благо. А родственники считают, что Медея обладает даром предвидения и знает всё о всех. Тем самым Улицкая еще раз указывает на необычность и даже исключительность своей героини.

Ходила она (Медея – *Ш.Б.*) не праздно, была собирательницей шалфея, чабреца, горной мяты, барбариса, грибов, шиповника, но не упускала также и сердоликов, и слоистых стройных кристаллов горного хрусталя, и старинных темных монет, которыми полна была тусклая почва этой скромной сценической площадки всемирной истории. (10)

Анализируемый фрагмент отличается содержательной многоплановостью и своеобразным построением, характерным для письма Л. Улицкой, когда, начав с чего-то малого, автор ведет к большому, глобальному. В повествовании можно выделить три темы: главная героиня, природа и история, которые не просто следуют друг за другом и естественным образом вытекают одна из другой, а замысловато переплетены и

практически неотделимы друг от друга. Однако, хотя они и соединены в одно стройное грамматическое и логическое целое, четко выделяется тема истории, которая и является фокусом всего повествования. От шалфея и чабреца автор переходит к старинным монетам, а затем плавно ведет к теме всемирной истории. Вся вторая половина предложения четко ориентирована на фрейм *время – история*. Выбор лексемы *почва* вместо, казалось, более уместного в данном отрывке слова *земля* представляется обоснованным с когнитивной точки зрения: в очередной раз Улицкая искусно ведет сознание от частного к общему, постепенно расширяя картину. Почва как слой земли посредством упоминания некоторых предметов старины, сохранившихся и найденных в ней, а также маркера *тусклый* воспринимается как древняя земля, страна, где происходили важные для мировой истории события. Таким образом, *земля/страна* перерастает в *землю* вообще – в *земной шар*, в *планету*, в *мир*. Эти значения лексемы *почва* актуализируются в тексте благодаря выражению *всемирная история*. В словосочетании *всемирная история* атрибутивный компонент оказывается не менее значимым, чем само определяемое слово.

Фрейм *время – история* в тексте актуализируется при помощи структурной концептуальной метафоры *история – сцена*. Говоря об истории, используют театральные термины. В подтверждение этой мысли представим высказывания из книги Валерия Брюсова «Новая эпоха во всемирной истории» (Брюсов 1913: [http://dugward.ru/library/brusov/brusov\\_vsemir\\_istor.html](http://dugward.ru/library/brusov/brusov_vsemir_istor.html)).

Сцена всемирной истории расширилась до пределов всей земли...

Изменилась сцена, изменились и актеры. На безмерно разросшихся подмостках всемирной истории вместо карликов выступили великаны.

Приведенные примеры являются иллюстрацией мысли о том, что при концептуализации истории зачастую используются термины и понятия, относящиеся к театру – *сцена, актеры, подмостки*.

Взаимопроникновение семейной истории и истории страны наблюдается в следующем фрагменте из романа.

Родом она была из Феодосии, вернее, из огромного, некогда стройного дома в греческой колонии, давно слившейся с феодосийской окраиной. Ко времени ее рождения дом потерял изначальную стройность, разросся пристройками, террасами и верандами, отвечая этим ростом на бурное увеличение семьи, случившееся в первое десятилетие так весело начинавшегося века. (12)

Здесь в роли онтологической метафоры *времени/истории*, репрезентирующей изменения, произошедшие на стыке веков и в первое десятилетие XX века, выступает концепт *дом*. Практически материальный объект *дом* интерпретируется как человек или растение, способное потерять что-то или разрастись. Стройный дом *разросся*, но при этом *потерял* форму. Слово *дом* в речи часто выступает также в роли родины, родной стороны, что в некотором смысле является его конвенциональным метафорическим использованием. Весьма эксплицитное интенциональное использование метафоры *дом – родина* наблюдается в приведенном отрывке: Феодосия – родина Медеи – идентифицируется с домом, где она родилась. Именно наложение двух ментальных пространств концепта *дом* дает возможность для построения в сознании реципиента фрейма *время – история страны*, а в данном случае *время – история дома, или семьи*. Здесь опять наблюдается скрещение личной истории героини и истории страны.

Другой метафорой персонификации истории является выражение *весело начинавшийся век*, в котором лексическое наполнение слова *век* уже имеет значение времени. Однако нужно отметить, что функцию персонификации выполняет атрибут *весело начинавшийся*, конкретизирующий историческое время, связанное также с рождением главной героини романа – факт сам по себе весьма значительный в идейно-композиционном плане произведения. Ироническое использование определения *весело начинавшийся* является прямой ссылкой на исторические события, произошедшие в начале XX века: Кровавое воскресенье 1905 года, Первая русская революция 1905 – 1907 годов, Первая мировая война 1914 – 1918 годов, Октябрьская революция 1917 года и, конечно, гражданская война. Улицкая, организуя текст, постепенно расширяет круг повествования: от личной и семейной истории главной героини до мировых масштабов всемирной истории. И что очень важно, при этом в тексте заложена интенциональная оценочность.

Актуализация *времени/истории* получает отражение также в частном письме Медеи, которое в результате лингвокогнитивного анализа превращается в свидетельство

истории страны. В письме главной героини романа Медеи своей лучшей подруге (которое так и осталось неотправленным и которое затем находит Георгий) представлены трагические события истории страны. Медея рассказывает Еленочке о том, как ее посетил Равиль Юсупов, внук возчика-татарина Юсима, который в декабре восемнадцатого года привез Еленочку с матерью Армик Тиграновной в Феодосию. Впоследствии после войны мать Равиля с детьми выселили из Алушты и отправили в Караганду, не учитывая даже того, что отец этих детей погиб на фронте. В разговоре Равиль открыл Медею, что он участник движения за возвращение татар в Крым и что он и его единомышленники давно уже предприняли официальные и неофициальные шаги в этом направлении. Он с жадностью расспрашивал о старом татарском Крыме и даже записал на магнитофон рассказ Медеи.

На первый взгляд может показаться, что в частном письме поведена частная история знакомой семьи. Однако подобное представление развеивается выражением *История для наших мест довольно обыкновенная* (20). Слово *обыкновенное*, в первую очередь, воспринимаемое как *обычное, ничего интересного в себе не таящее*, в данном отрывке романа получает значение *распространенное, часто повторяющееся, имеющее массовый характер*. Тем самым единичный факт, частная история одной семьи перерастает в явление, понимается как типичное, характерное для того времени событие, как специально запланированная и приводимая в исполнение политика, хотя в тексте об этом прямо не говорится. Тем не менее, оценка этим событиям дается: хотя Медея две недели назад уже писала Еленочке, она снова пишет письмо, потому что дело, как говорится, «выходит из ряда вон»; разговор Медею «глубоко тронул». Однако настроение и оценка передаются не только через повествование, констатацию отношения и наличия определенных чувств, но и через выбор слов. Медея пишет:

Всплыло в памяти то, о чем мы не так уж любим вспоминать: мытарства тех лет. (21)

Слово *мытарство* оказывает сильное воздействие на читателя: оно отличается не только особой эмоциональной маркированностью, но и весьма сложной семантической структурой. В Словаре С. И. Ожегова оно толкуется как *страдание, мука* (1988). Ряд вполне можно продолжить синонимичными словами *горе, несчастье*. Глагол *мытарить*

означает *подвергать страданиям, мучить*. В качестве примера к глаголам *мытариться* и *мыкаться* приводится выражение *мытариться по свету/мыкаться по свету*. Глагол *мыкать* – *подвергаться жизненным невзгодам* встречается в выражении *горе мыкать*. А глагол *помыкать* означает притеснять кого-нибудь, распоряжаться кем-нибудь по своему произволу. Наложение значений всех этих слов делает представленную картину полной и с содержательно-информативной точки зрения. Итак, лексикографические наблюдения, характерные для семантико-когнитивного метода, показывают, что *мытарство* воспринимается не только как страдание, мука, горе, несчастье, но и как вынужденное скитание по свету, насильственный (по чьему-либо произволу, по чьей-либо воле) отрыв от родной земли, с насиженных мест, потеря дома, всего нажитого.

Создав определенный настрой, далее Улицкая посредством метафоры усиливает его, углубляет в сознании читателя понимание чудовищности происходящего. Приведем фрагмент из романа и попытаемся эксплицировать ту информацию, которую, на наш взгляд, Улицкая заложила в метафоре. Для этого используем другие тексты, а также обратимся к таким сферам, как, например, семасиология, история, культура.

Рассказала я ему и про то, как в сорок седьмом, в половине августа, пришло повеление вырубить здешние ореховые рощи, татарами посаженные. Как мы ни умоляли, пришли дурни и срубили чудесные деревья, не дав и урожая снять. Так и лежали эти убитые деревья, все ветви в недозрелых плодах, вдоль дороги. А потом пришел приказ их пожечь. Таша Лавинская из Керчи тогда у меня гостила, и мы сидели и плакали, глядя на этот варварский костер. (22)

Как видим, в очередной раз для актуализации своей идеи Улицкая прибегает к когнитивной метафоре, в данном случае к метафоре природы – прием, казалось бы, довольно распространенный в художественной литературе для выражения авторского замысла. При этом отметим, что персонификация природы, ее сопоставление с человеком является одним из механизмов мышления и мировосприятия в целом. Выражение *убить дерево*, несомненно, является метафорическим, притом довольно распространенным и в обыденном дискурсе. Зачастую в русском языке преднамеренное уничтожение дерева выражается с помощью высказывания *убить дерево*. Однако метафора *убить дерево*, хотя и является конвенциональной по своей природе и по принципу организации, в данном контексте маркирована высоким эмоциональным накалом. Осознание убийства чего-то

живого всегда вызывает сильную эмоциональную реакцию. Концепт *дерево* имеет весьма сложную организацию. Метафорическое осмысление дерева имеет глубокие корни, восходит к архаическому мировосприятию. Дерево ассоциируется с жизнью: вспомним библейское выражение *древо жизни*. Согласно Ветхозаветному Писанию, древо жизни имеет денотативную основу, это реальное дерево, растущее в раю. Рай ассоциируется с цветущим садом, с райскими кущами. Далее в сознании возникает понятие *земной рай*. Во Фразеологическом словаре русского языка (1986) *рай земной* представляется следующим образом: *необыкновенно красивое место, в котором всего в изобилии, где можно счастливо и безмятежно жить*. Далее в качестве иллюстрации к сказанному приводится отрывок из «Романа в письмах» А. С. Пушкина (Пушкин 1986).

Деревня наша очень мила. Старинный дом на горе, сад, озеро, рощи сосновые, все это осенью и зимой, конечно, немного печально, но зато весной и летом должно казаться земным раем.(33)

Как видим, рай земной ассоциируется с садом и лесом, будь то роща, бор или еще какая-нибудь другая разновидность леса – не суть важно. Следовательно, можно утверждать, что *сад/кущи, лес/роща* вполне могут выступать в качестве метафоры земного рая. Земной рай в свою очередь превращается в метафору счастливой, безмятежной жизни, а также изобилия. В анализируемом нами фрагменте из романа упоминаются *ореховые рощи, посаженные татарами*. В свете сказанного на основе метафоризации, происходящей вследствие проецирования разных ментальных пространств и наличия в нашем сознании определенных идеализированных когнитивных моделей, можно заключить, что ореховые рощи, посаженные татарами, то есть их земли, воспринимаются как их земной рай, место, где они жили счастливо и безмятежно.

Раскрыть всю глубину метафоры *убить дерево* поможет анализ другого выражения, связанного с деревом и представляющего интерес для нашего исследования, – это *генеологическое древо*. Наличие в языке этого выражения является свидетельством того, что концепт *дерево* олицетворяет не только жизнь, но включает в себе также идею времени, связи поколений. Дерево символизирует продолжительность жизни, оно осуществляет связь прошлого с настоящим, протекающим в будущее. Убить дерево, тем более с незрелыми плодами, не дав и урожая снять – значит уничтожить последующие

поколения, значит прервать время. Понятие *дерево* тесным образом связано с понятием *корни*, зачастую они являются синонимичными и заменяют друг друга: убийство дерева приводит к умерщвлению корней – истока жизни. Обратим внимание также на то, что в тексте речь идет о вырубке не одного дерева, а целых рощ. Не случайно, что роща была не одна, о чем говорит форма множественного числа слова. Как нам представляется, каждая роща символизировала татарскую семью, а может, и целый клан. Людей семьями выселяли из родных мест. Ореховое дерево – это дерево-долгожитель: оно живет более двухсот лет. Согласно представленной метафоре, ореховые деревья олицетворяют татар, которые испокон веков жили на крымской земле, именно они, как отмечается в тексте, посадили эти деревья. Этим Улицкая подчеркивает, как давно татары жили на этой земле.

Другое когнитивное пространство, которое ассоциативно активизируется при чтении данного отрывка, – это сильная связь дерева с землей. Люди, подобно деревьям, привязаны к своей земле и, пока живы, через свои подошвы получают жизненные силы от нее. Как отмечено в тексте, убитые деревья лежали вдоль дорог, что свидетельствует о нарушении естественной картины, естественного порядка природы, мироздания. Согласно идеализированной когнитивной модели, живое, растущее дерево имеет вертикальное положение, тянется ввысь и тем самым осуществляет связь между небом и землей как в прямом – биологическом, так и в метафорическом смысле. Так в данной дискурсивной ситуации через концептуальную метафору факт выселения татар выходит за пределы события в конкретной стране в конкретной ситуации и приобретает общечеловеческое значение.

Факт вырубки деревьев как таковой осмысливается как противоестественный и заставляет задуматься. Мало того, что деревья убили, еще и пришел приказ сжечь их, тем самым как бы стереть с лица земли все, что напоминало бы о прежнем, уничтожить следы, чтобы не было возврата к прошлому. Смысл этого становится понятным чуть позже, когда мы узнаем, что был еще указ не продавать татарам домов в этих местах. Так Улицкая показывает, что в 1947 году в истории страны, а в глобальном смысле в истории человечества, произошла *чудовищная* несправедливость: была прервана жизнь *чудесных* деревьев с недозрелыми плодами в расцвете их жизни – была допущена историческая несправедливость, был нарушен естественный ход времени. Как видим, в данном фрагменте информация обрабатывается и кодируется посредством образов. Буквально-

информативная функция фрагмента не является доминирующей. Очевидно, что когнитивная метафоризация является своеобразным способом транслирования глубинной информации.

Таким образом, в очередной раз в пределах небольшого дискурса на основе лингвокогнитивного анализа метафоры *убитые деревья* стала возможной экспликация фрейма *время – история*. Важно и то обстоятельство, что в тексте указана точная дата происходящего – середина августа тысяча девятьсот сорок седьмого года, которая является маркером художественного объективного времени. Тем самым вся эта метафора воспринимается как прямая референция к реальным историческим событиям того времени и их оценка. В связи с этим заметим, что для романа в целом характерно представление художественного времени объективным временем, что, кстати, характерно и для всего творчества Людмилы Улицкой.

Концептуализация времени наблюдается и в выражении *пришло повеление*, которое является онтологической конвенциональной метафорой, используемой в обыденной речи. При чтении в сознании выстраивается следующая логическая цепочка, которая, возможно, поможет экспликации глубинных ментальных процессов автора, сознательных или бессознательных. В глаголе *пришло* есть референция к человеку, поскольку изначально это действие человека. Иначе говоря, повеление от кого-то исходит. Однако о том, откуда оно пришло и от кого, в тексте не указывается. Мы имеем дело не с историческим текстом, а с художественным дискурсом, который дает читателю возможность своего понимания и своей интерпретации в зависимости от собственной лингвистической и культурной грамотности. В данной дискурсивной ситуации выбор слова *повеление* вместо более уместных слов *приказ*, *указ*, *распоряжение*, принадлежащих к официально-деловому стилю речи, вызывает ряд размышлений. Обратим внимание, что *повеление* – отглагольное существительное. И хотя по своим категориальным параметрам оно относится к лексико-грамматическому разряду существительных, с семантической точки зрения содержит в себе идею действия. Действие *повелевать* предполагает того, кто *повелевает*, то есть *повелителя*. Словарь Ожегова слово *повелитель* толкует через слово *владыка*, которое в свою очередь толкуется с помощью слова *властелин*. А в словарной статье о *владыке* в качестве иллюстрации приводится пословица: *Своя рука – владыка*. Словарь синонимов русского языка (Александрова 1971) в качестве синонимов слова

*повелитель* приводит слова *правитель* и *хозяин*. Согласно Словарю Ожегова, *хозяин* – это полномочный распорядитель. Заметим, что в данном определении более существенным является атрибутивный компонент *полномочный*. Как известно, в Советском Союзе в определенных кругах Хозяином называли Сталина. Со словом *повеление* связано еще одно обстоятельство, представляющее интерес с лингвокогнитивной точки зрения. Повеление в сознании, безусловно, ассоциируется с волей, волеизъявлением, что в свою очередь ассоциируется с личностью. Следовательно, повеление о выселении целых народов с родных земель мог давать только полномочный хозяин, который делает все, что хочет, согласно пословице *Своя рука – владыка*. Люди, знающие историю страны, безусловно, понимают, о ком идет речь и от кого исходят подобного рода повеления. Так Улицкая активизирует в сознании реципиента определенные ментальные пространства и репрезентирует реальное время. Время, когда в стране практически единолично и полномочно правил один человек, прямой оценки которому здесь она не дает.

Ниже следует выражение *пришли дурни и срубили чудесные деревья, не дав и урожая снять*. Заметим, что дурни выполняли приказ, идущий сверху – повеления, приказы всегда идут сверху. Слово *дурни*, безусловно, имеет негативное значение не из-за приобретения определенных коннотаций, смысловых наращений, а по своему лексическому наполнению. Данная лексическая единица, являясь существительным по форме, по содержанию атрибутивна, обозначает оценочное качество. В словаре Ожегова толкование слова *дурень* дается с помощью синонимического ряда *глупец, дурак* и отмечается его принадлежность к просторечному регистру речи, что еще более усиливает оценочность. Слова *дурень, дурак* обозначают объективно глупого человека, глупца. Однако нередко дурнем называют кого-то для того, чтобы проявить отношение. Таким образом, у слова появляется конкретная субъективно маркированная оценочность, через которую происходит его когнитивная. В анализируемом тексте в конкретной дискурсивной ситуации слово *дурни* выступает в роли когнитивной метафоры.

Если высказывание *пришли дурни и срубили чудесные деревья* рассматривать с семантико-информативной точки зрения, то можно сделать вывод о том, что было допущено злодеяние против природы. Однако Улицкая выбирает лексическую единицу *дурни*, а не, казалось, более соответствующую ситуации – *злодей*. Обратим внимание также на грамматическую форму множественного числа, ассоциирующуюся со словом

*власти*. Взяв за основу лексико-грамматический анализ слова *дурни*, рассмотрим когнитивно-прагматический аспект данного высказывания на уровне дискурса. Отдавая предпочтение слову *дурень* вместо, например, слова *злодей*, на наш взгляд, Улицкая сильнее подчеркивает чудовищность поступка и точнее выражает свое понимание происходящего, представив свое отношение к властям и их поступкам. Люди, лишённые разума, пошли против природы – гармонии и разума. Таким образом, в небольшом высказывании сталкиваются антонимические ментальные пространства: *жизнь – смерть*, *разум – глупость*, *созидание – разрушение*, *гармония – дисгармония*, *природа – умерщвление природы*. В тексте выявляются универсальные общечеловеческие концепты. Однако благодаря семантико-когнитивному наполнению слова *дурни* и даже в большей степени его субъективной оценочно-стилистической маркированности в данном конкретном дискурсе актуализируется концепт *время* посредством фрейма *время – история страны*. *Дурни* – это представители советской власти, которые не просто нарушают законы природы, идут против естественного хода жизни, но и разрушают историю страны, совершают преступление против времени.

Таким образом, природу – наивысшую мудрость, разумность автор посредством одного слова противопоставляет людям, лишённым разума, тем самым выражая свою четкую позицию к представленной в произведении эпохе. Улицкая объективирует концепт *время* через оценочность и различные лингвокогнитивные средства. В рассматриваемом отрывке, на наш взгляд, содержится одна из наиболее сильных метафор романа, в которой достаточно четко представлено определенное историческое время. Картина времени представлена в виде иерархической вертикали: повелитель, власти, народ. Один повелевает, другие исполняют, третьи плачут: в стране творится варварство. Однако самое страшное варварство – это уничтожение памяти, что и пытались сделать, когда сожгли поваленные вдоль дороги деревья, которые напоминали о выселенных татарах. В этом контексте выражение *варварский костер* осмысливается как метафора уничтожения памяти об этом времени. Так Улицкая поднимает проблему памяти.

Взаимопроникновение частной истории и истории страны обнаруживается в романе практически повсюду и составляет основу ткани произведения, которая представляет собой нерасчленимое единство.

У вас все мировое зло – советская власть. А у нее (Медеи – *Ш.Б.*) одного брата убили красные, другого – белые, в войну одного – фашисты, другого – коммунисты. Для нее все власти равны. Дед мой Степанян, аристократ и монархист, денег послал осиротевшей девчонке, послал все, что в доме тогда было. А отец (имеется в виду брат Медеи – *Ш.Б.*) женился на матери... пламенный, извините, революционер... женился по одному Медеиному слову – Леночку надо спасать... (93-94)

В одном очень небольшом по объему высказывании, казалось, касающемся отношений в семье, представлена практически полувековая история страны. Это огромный пласт времени, включающий и дореволюционный период, и революцию, и гражданскую войну, и Великую Отечественную войну 1941-1945 годов. Следует заметить, что речь идет не о простом перечислении исторических событий, здесь прослеживается состояние общества, его разделенность, внутренние противоречия. Достигается это дихотомическими рядами, имеющими контрастный характер: аристократ, монархист – пламенный революционер, красные – белые, фашисты – коммунисты. Но в этом отрывке есть еще одна оппозиция: с одной стороны, жестокость времени, актуализирующаяся через политические события, другой стороны – доброта, милосердие простых людей. Нецелесообразно пытаться определить, что значимей в контексте всего произведения: личная история или история поколений. Отделить одно от другого практически невозможно, поскольку фрагмент организован, можно сказать, соткан, очень гармонично, как и текст всего романа в целом. С этой точки зрения представляет интерес также следующий отрывок из романа.

Медея до того времени провела всю свою жизнь безотлучно в одних и тех же местах, если не считать единственной поездки в Москву с Сандрочкой и ее первенцем, Сергеем, и эта безотлучная жизнь, которая сама по себе стремительно и бурно менялась – революции, смена правительств, красные, белые, немцы, румыны, одних выселяли, других, пришлых, безродных, вселяли, – придала в конце концов Медее прочность дерева, вплетшего корни в каменистую почву, под неизменным солнцем, совершающим свое ежедневное и ежегодное движение, да под неизменным ветром с его сезонными запахами то высыхающих на берегу водорослей, то вянущих под солнцем фруктов, то горькой полыни. (373)

Как видим, здесь также события семейной жизни, описание героев тесно переплетаются с историческими событиями, при этом текст охватывает еще и природу, состояние мира, вселенной. Время семьи, страны, мира, вселенной в сознании сливается

воедино и образует единство мироздания. Одно естественным образом включается в другое и приобретает космические масштабы. И делается это настолько органично, что подчас даже в целях анализа бывает невозможно разделить текст на тематические или смысловые части. У Улицкой все как в жизни: сосуществует вместе и нераздельно – в едином потоке времени.

Обобщая сказанное в данном параграфе, отметим, что, следуя теории когнитивной интеграции, любое художественное произведение с точки зрения осмысления жанровой классификации можно представить в виде схемы, в которой в роли одного из исходных пространств выступает жанровый фрейм, а в роли второго пространства – сам текст. Но повествуя о семье Синопли, Улицкая пытается осмыслить и обобщить пережитое как поколением дедушек и бабушек, так и поколением ее родителей в конкретное историческое время. В романе Л. Улицкой жанр семейной саги претерпевает изменения, модифицируется, превращается в качественно новое явление. В данном случае жанр семейной саги эволюционирует и в определенной степени функционирует как историко-художественный роман. Процесс эволюции жанра также можно представить как процесс интеграции, в результате которого появляется новый концептуальный интеграт – семейно-исторический роман. Однако, не просто роман, а роман-хроника. Заметим, что вообще роман «Медея и ее дети» отличается высокой степенью хронологизации событий [2]. Безусловно, такая репрезентация событий семейной жизни конкретизирует их во времени, что способствует реалистичному восприятию, и в то же время, что очень важно, придает достоверность всему повествованию. Вымышленная история, пусть даже имеющая некоторую фактуально-реальную референцию, возможно, даже и автобиографическую в самом широком смысле, – это форма представления волнующего автора вопроса. Вымысел здесь присутствует, поскольку мы имеем дело с художественной литературой, однако следует признать, что история семьи представлена настолько сильно и убедительно, что возникает абсолютная уверенность, что все это было на самом деле. Таким образом, через события семьи текст-повествование репрезентирует историю страны.

Однако, роман Улицкой – это не историческое повествование, а художественное произведение, в котором есть внутреннее целеполагание и авторская интенция, направленная на создание определенной картины мира и ее воздействие на реципиента.

Улицкая не просто повествует, она размышляет, поскольку она не историк, а художник, поэт в широком смысле слова, мыслитель, которого волнуют общечеловеческие вопросы. Улицкая творит другую реальность, большую, чем сама история.

«... Историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой (ведь и Геродота можно переложить в стихи, но сочинение его все равно останется историей, в стихах ли, в прозе ли), – нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном» (Аристотель 1983: 655).

Фикциональное и фактуальное образуют новую реальность, созданную Улицкой, реальность, которая могла бы быть текстом-миром. В сознании читателя постоянно происходит интеграция двух исходных ментальных пространств: семейной истории и истории страны, где в качестве организующего фрейма концепта *время* выступает семейная история. В качестве родового, или общего пространства выступает общее для семьи и для страны время. Окончательный смысл текста художественного произведения формируется посредством ключевых связей и компрессии отношений репрезентации, которые наличествуют между исходными смысловыми пространствами. Дополнительный смысл, связанный с историей страны, возникает благодаря интеграции смысловых пространств, представленных в тексте как эксплицитно, так и имплицитно. Здесь, однако, необходимо заметить, что в ментальном пространстве все это может одновременно осмысливаться и не осмысливаться именно так, ведь целостное восприятие формального единства текста и комплексности внутренних связей, образующих дискурс, связано с личностью. Тем не менее, как нам представляется, можно сказать, что сам текст Улицкой внутри себя, на основе своих собственных ресурсов создает своеобразную внутреннюю интертекстуальность. Других текстов не нужно для развития гипертекстуальности, поскольку текст сам по себе достаточно гипертекстуальный, сложный и многоуровневый.

#### **4.1.3. Память как свидетель истории: через прошлое в настоящее**

В романе «Медея и ее дети» представляются события XX века, однако в нем есть постоянное присутствие прошлого. Прошлое пронизывает ткань повествования, более

того, это основа, на которой автор создает картину настоящего. Присутствие прошлого в настоящем в романе обеспечивается памятью. Тема памяти – одна из важнейших для Улицкой-человека и Улицкой-писателя. Во время своих интервью и открытых лекций она не раз говорила о том, что надо помнить прошлое: «Надо оглянуться назад. В свой опыт перевести опыт родителей. Это не изменишь. Это генетика. Это бессмертная вещь» (Улицкая <https://www.youtube.com/watch?v=MUTmkeWmS7M>).

Хранительницей памяти в романе является Медея. Продолжая свой рассказ о визите татарина Равиля, в письме к Еленочке Медея пишет:

Память у меня, слава богу, еще хорошая, все держит, и мы разговаривали за полночь, даже выпили. Старые татары, как помнишь, вина не брали. Уговорились, что завтра я его поведу по здешним местам, все покажу. И тут он мне высказал свою тайную просьбу – купить ему дом в Крыму, но на мое имя, потому что татарам, оказывается, домов не продают, есть на этот счет специальный указ от сталинских еще времен. (23)

Ключевое значение в понимании произведения в целом имеет концептуальная онтологическая метафора *память*. Память практически осуществляет связь между временами: связывает прошлое с настоящим, помогая сохранить явления, события, происходящие в режиме настоящего времени – здесь и сейчас – и передать, транслировать в другой период времени, другими словами, открывает окно из настоящего в прошлое. Кроме того, она позволяет аккумулировать информацию с целью сохранения и передачи в последующий период времени – в будущее. Рассмотрим некоторые фразеологические единицы со словом *память* в русском языке: *врезаться в память, запечатлеться в памяти, выветриться из памяти, выскочить из памяти, вычеркивать из памяти, дырявая память, провал в памяти*. Практически во всех приведенных выражениях имеет место онтологическая метафора вместилища. Память – это некий ограниченный объект, который может содержать в себе что-то и из которого можно что-то, содержащееся в нем, удалить. Эта идея выражается также на грамматическом уровне благодаря антонимическим ориентационным предлогам *в – из*.

Обратим внимание на то, что в анализируемом отрывке *память* персонифицирована: наделена способностью держать что-либо, что свидетельствует о том, что *память* в языке может выступать также в качестве онтологической

концептуальной метафоры персонификации. Обоснованием данной идеи может служить другая онтологическая концептуальная метафора персонификации *если память не изменяет*, где *память* опять наделяется человеческими качествами, т.е. персонифицируется. Как видим, наряду с восприятием концепта *память* в качестве вместилища наблюдается также тенденция очеловечивания концепта *память*. Вместе с тем, на наш взгляд, в контексте анализируемого фрагмента *память* выступает в роли онтологической метонимии *Медея – память*, где Медея практически становится олицетворением памяти о времени. Медея помнит все, что было: она поведет и покажет Равилию места, где жили татары до выселения. В данном отрывке переплетены ключевые понятия, раскрывающие идейно-содержательный замысел романа в целом: *память, проводник (поведу, покажу), дом, Крым (земля), имя, сталинские времена*. Все они когнитивно осмысленно расположены вокруг Медеи, поскольку именно Медея является организующей осью всего повествования. Она носитель времени, эпохи, в которой жила, она – память о времени. Это в тексте неоднократно подчеркивается. Когда сотрудники органов государственной безопасности пришли арестовать Равилю, он кассету с записью рассказа Медеи о тех страшных временах бросил в огонь, чтобы не навредить Медее. Здесь уместно вспомнить слова Улицкой: «Среди молчащего поколения были люди кричащие. Они расплачивались за это. Правда – дорогая, дорогостоящая вещь» (Улицкая <https://www.youtube.com/watch?v=MUTmkeWmS7M>). История показывает, что цена правды в некоторые исторические периоды приравнивается к человеческой жизни, и не одной, а многих и многих людей. То, что Медея хранила в своей памяти десятилетиями, сгорело в огне в считанные минуты.

Он вытянул из магнитофона ленту, бросил в печь: «Неприятности у вас будут, простите меня. Я скажу им, что просто на ночлег зашел, и все...» Ленточка эта, весь мой длинный рассказ, вмиг пшикнула. (23-24)

Можно сжечь деревья, заставить уничтожить любые записи, содержащие ненужную или кому-то неудобную информацию, сведения. Но память будет жива до тех пор, пока есть люди, помнящие об этих событиях.

И помнили о романтически-преступном прошлом этих мест одна Медея да, может, несколько стариков крымчан, давно уже перебравшихся в лучшем случае во Внутренний Крым. (143)

Таким образом, в романе Медея – единственный носитель памяти об истории, о времени. Она «концентрированная совесть поколения» (Улицкая). Медея относится к поколению бабушек и дедушек Улицкой.

Поколение бабушек и дедушек Улицкой, а не поколение ее родителей, было для нее интересней. Во время одного из своих публичных выступлений Улицкая сказала о поколении Медеи, что люди, определившиеся в начале революции, гораздо более разнообразные, гораздо более самостоятельные, они успели поучиться в гимназии, они не были людьми страха, то есть они его тоже прожили, но все-таки они не были так растоптаны страхом, потому что они могли еще вспоминать. У следующего поколения нет ничего личного, персонального, оно пыталось все осознанно забыть. Далее Улицкая приводит пример собственного отца. Когда она предложила отцу в конце жизни написать мемуары, он согласился. Но после его смерти обнаружили всего два листа, которые напоминали автобиографию, которую обычно писали при приеме на работу: я, такой-то родился тогда-то, учился там-то, работал там-то (Улицкая <https://www.youtube.com/watch?v=MUTmkeWmS7M>). На таком фоне тем более ценными и значимыми становятся люди, подобные Медее. Медея помнит все и всех, у нее, как говорит Улицкая, «всесохраняющая память». В этом отношении она уникальный, редкий человек. Она помнит историю, прошлое, всех своих предков по именам, она даже помнит запахи дорогих ее сердцу людей [3].

Однако один конкретный человек не может быть вечным хранителем информации, поскольку биологическая жизнь человека коротка. Но помимо человеческой памяти есть и другие носители памяти. Это и язык, и гены, и, конечно, земля-почва – молчаливый хранитель истории. Не случайно Улицкая в романе неоднократно подчеркивает сильную связь Медеи с землей.

По аналогии с когнитивной моделью *время – пространство* в культурно-ментальном пространстве человека Улицкая создает другую модель мышления *история – земля*. Проанализируем отрывок, в котором репрезентируется эта модель мышления [4].

Он (Георгий – *Ш.Б.*) любовался этой землей, ее выветренными горами и сглаженными предгорьями, она была скифская, греческая, татарская и хотя теперь стала совхозной и давно тосковала без человеческой любви и медленно вымирала от бездарности хозяев, история все-таки от нее не уходила, витала в весеннем блаженстве и напоминала о себе каждым камнем, каждым деревом... (32-33)

Здесь сложнейшим образом переплетены три важных для романа в культурно-когнитивном плане концепта: *земля, история, память*. Проследим, каким образом добывается этого Улицкая в пределах одного предложения-высказывания. Повествование начинается с описания земли, природы и плавно переходит к истории. Казалось, всего лишь описывается земля, которой любовался Георгий. Перечисляя ее красоты, Улицкая использует атрибутивные выражения *выветренные горы и сглаженные предгорья*, в которых через выбор лексики и грамматической формы страдательного причастия уже актуализируется концепт *время*: визуализируется картина потока времени. Далее, как бы продолжая атрибутивный ряд описания земли, Улицкая переключает внимание читателя на концепт *история*. С помощью простого перечисления автор добывается такого эффекта, что в сознании читателя проходят огромные периоды времени – долгая история человеческой цивилизации. И здесь Улицкая опять опосредованно, в потоке размышлений выражает свое четкое отношение к советскому времени. Перечисленные определения в сознании активизируют идеализированные когнитивные конструкции, пробуждают картины героической истории древних народов. Определение *совхозная* вступает в антонимические отношения с ними и создает совершенно четкую негативную оценочность. Обратим внимание также на то, как перекликается анализируемый отрывок с другими фрагментами из романа. Достигается это точным подбором лингвистических средств, в частности, лексического материала, который создает определенные параллели-ассоциации: *без человеческой* – бесчеловечный, безрассудный, жестокий; *медленно вымирала* – смерть, убийство деревьев; *бездарность хозяев* – Сталин-хозяин. Так в процессе анализа разных фрагментов из романа обнаруживается нелинейная динамика текста, порождающая гипертекстуальность, гипернаррацию, соединяющую удаленные смыслы и формирующую единое лингвокогнитивное пространство.

Экспликации семантико-когнитивных моделей времени может способствовать также анализ синтаксического построения рассматриваемого предложения-высказывания. Повествование начинается с Георгия: он является формально-грамматическим центром

первой части предложения, однако его концептуально-семантическим центром является земля, что перекликается с именем Георгий, в переводе с древнегреческого означающим *возделывающий землю, земледелец*. Поэтому далее во второй части предложения грамматическим центром становится местоимение *она*, заменяющее собой лексему *земля*. В третьей части формальный центр предложения совпадает с когнитивно-семантическим и выражается лексемой *история*. В данном отрывке при помощи концептуальной метафоры персонификации *история не уходила, напоминала* актуализируется концепт *время*. Другой яркой метафорой персонификации является высказывание *земля тосковала*. Как видим, два важнейших концепта *земля* и *история* представлены как живые существа, наделенные человеческими свойствами: чувствовать – *тосковать*; физически изменяться – *вымирать, уходить*; ментально действовать – *напоминать*. Сделав небольшой в формально-грамматическом, но огромный в концептуально-содержательном плане круг, Улицкая в конце предложения-высказывания опять возвращается к первоначальной теме *природа – земля*. Последовательность повествования, создающая логико-грамматическую цепь, отступает на второй план, а на первый план выходит вертикальное прочтение, при котором истинный текст начинается с его умножения. Картина природы превращается в актуализацию концепта *время*: репрезентируется прошлое и настоящее как мировой истории, так и одной отдельно взятой страны, причем с интенциональной оценочной маркированностью.

В данном фрагменте обнаруживается также другой очень важный с концептуальной точки зрения момент. Хотя земля как хранитель памяти является концептуальным центром фрагмента, репрезентируется она через акт сознания человека, в данном случае Георгия. Субъектом действия, в виде ментального акта восприятия окружающего мира, является Георгий, отношение которого становится доминантой. Если до этого позиция автора, как правило, осознавалась через отношение Медеи, то теперь ее выразителем является Георгий. Земля хранит память, напоминает о прошлом, но проявляет отношение и реально действует человек. Недостаточно помнить: сохранение памяти не является самоцелью, необходимо восстановить историческую справедливость. В ранее анализируемом фрагменте из романа Медея писала, что, как ни умоляли дурней, те все равно срубили деревья. В те времена умолять дурней уже значило не молчать, подвергать себя опасности. Рассказать обо всем Равилу и согласиться провожать его и все

показывать тоже требовало мужества. Медея не боится никаких властей и вообще старается держаться подальше от них. Как-то Георгий сказал об этом Маше во время одного из тех разговоров, которые обычно велись вечером на кухне вполголоса (характерная особенность времени, деталь, которая многое говорит сведущему читателю) [5].

Улицкая в одном из интервью отметила, что и «память с совестью имеет какую-то своеобразную коннотацию» (Улицкая <https://www.youtube.com/watch?v=MUTmkeWmS7M>). Совесть, как правило, в сознании соотносится с правдой, следовательно, со справедливостью. Стать совестью поколения и осуществить миссию восстановления справедливости определено Медее как судьбой, *Божьей милостью*, так и добровольно взятым на себя обязательством следовать всеми и везде давно отмененному закону. Медея всячески старается установить порядок. Вспомним, как она умоляла дурней не рубить деревья и потом плакала от невозможности чем-то помочь, затем все рассказала Равилю, хотя ленту потом пришлось сжечь. Когда Равиль уходит из ее дома, он оставляет шапку как часть себя самого, и Медея надеется, что он вернется за ней, и вместе с ним переселенные когда-то татары. Оставленная шапка в контексте романа осмысливается как метафора будущего возвращения Равиля в родные края. Интересно, что сталинские времена прошли, а указы тех времен остались. Оказывается, ничего не изменилось, и татары все еще не могут открыто покупать себе дома, записывать их на свое имя. Чтобы установить справедливость, нужно повернуть время вспять, исправить ошибки прошлого. Только после смерти Медея устанавливает порядок. В конце романа по завещанию она оставляет дом татарину Равилю и его семье. Тем самым Медея восстанавливает историческую справедливость и реабилитирует поколение, вынужденное молчать.

## **4.2. Осмысление времени посредством фрейма *Время – Связь поколений***

### **4.2.1. Гены/кровное родство как актуализаторы связи поколений**

При когнитивном осмыслении концепта *время* в романе «Медея и ее дети» в качестве одного из основных фреймов выявляется фрейм *время – связь поколений*. Тема

связи поколений не раз поднималась Улицкой во время ее публичных выступлений и интервью. В творчестве Улицкой – генетика по образованию, не могла не отразиться проблема генетической связи между людьми, в известном смысле осуществляющей связь между поколениями.

Семья была столь благословенно велика, что являла бы собой прекрасный объект для генетика, интересующегося распределением наследственных признаков. Генетика не нашлось, зато сама Медея, со свойственным ей стремлением все привести к порядку, к системе, от чайных чашек на столе до облаков в небе, не однажды в своей жизни забавлялась, выстраивая своих братьев и сестер в шеренгу по усилению рыжести – разумеется, в воображении, поскольку она не помнила, чтобы вся семья собиралась вместе. Всегда кто-нибудь из старших братьев отсутствовал... Материнский медный оттенок проявлялся так или иначе у всех, но только сама Медея и младший из братьев, Димитрий, были радикально рыжими. У Александры, по-домашнему – Сандрочки, волосы были сложного цвета красного дерева, даже и с пламенем. (14-15)

С самого начала повествования стало понятно, что Медее отведена особая роль в романе: она является особым членом в большом семействе Синопли. У Медеи были рыжие волосы – ген, передающийся по материнской линии из поколения в поколение. При внимательном чтении можно установить, что рыжий цвет волос не является простым признаком внешности, а характерной особенностью семьи Синопли, призванной выделять ее среди других. Это первая функция гена рыжего цвета волос. Обратим внимание, что рыжий цвет отличается своими оттенками от одного члена семьи к другому: у Медеи он *радикальный*, а у ее младшей сестры Сандрочки рыжий цвет характеризуется как *сложный* и *с пламенем*. Именно эти характеристики, как нам представляется, выполняют смыслоконструирующую функцию в романе. Они помогают раскрыть и понять образы героев произведения, а иногда даже, как в данном случае, сопоставить их. Медея, действительно, обладала цельным, непротиворечивым характером, с четкими представлениями о добре и зле, о жизни и семье, о том, что хорошо и что плохо, и умела принимать радикальные, как оказалось в конце романа, решения. Сандра же была весьма противоречивой натурой, несколько легкомысленной и своевольно спонтанной, что находит выражение в атрибутивных лексемах *сложный* и *с пламенем* – неустойчивый,

постоянно меняющийся, способный обжечь, таящий в себе непреднамеренную опасность. В этом заключается вторая функция указания рыжего цвета волос.

Старый Харлампий по мере рождения внуков слабел, добрел и утратил к концу жизни вместе с богатством даже и самый образ властного, жестокого и талантливого купца. Но кровь его оказалась сильной, не растворялась в других потоках, и те из его потомков, которых не перемолотило кровожадное время, унаследовали от него и крепость натуры, и талант, а всем известная его жадность в мужской линии проявлялась большой энергией и страстью к строительству, а у женщин, как у Медеи, оборачивалась бережливостью, повышенным вниманием к вещи и изворотливой практичностью. (14)

Опосредованной когнитивной метафорой времени в этом фрагменте является концепт *кровь*. Отдельно, вне контекста, концепт *кровь* является концептуальной метонимией, имеющей системный характер и выражающей значение *уз родства, родственных, давних родовых связей* (Ожегов 1988) по принципу переноса части на целое. Другими словами, происходит замена одной сущности другой, то есть понятие *кровь* заменяет понятие *человек*, чем и осуществляется референциальная функция метонимии. Концепт *кровь* как когнитивная структура источника проецируется на когнитивную структуру цели концепта *человек* и в результате когнитивного отображения рождается когнитивная метонимия *человек – кровь*. Однако отметим, что метонимия не только осуществляет референцию, она также способствует пониманию. Выбор части определяет, на какой стороне целого фокусируется внимание. Переносное использование *крови* фокусирует внимание на тесных родственных связях между людьми, что и является эмпирическим основанием для адекватного понимания данной метонимии. Метонимия *человек – кровь* с эмпирическим основанием *родственные узы* носит системный характер. В словаре Ожегова даны следующие примеры переносного использования слова *кровь*: своя (родная) кровь (о ближней родне). Брат, сестра по крови. Голос (зов) крови (высок.). Узы крови (узы родства; *высок.*). Мы с тобой одной крови (Ожегов 1988).

В тексте Улицкой встречаем окказиональное использование концептуальной метонимии *кровь* с эмпирическим основанием *тесная родственная связь*. В данном контексте слово *кровь* выступает в роли синонима слова *ген*, сочетание которого со словом *сильный* является узуальным в русском языке. Заменяв слово *ген* словом *кровь*, Улицкая нарушает конвенциональную логику языка, тем самым создает эффект

неожиданности, особо присущий художественному дискурсу. Помимо стилистической, замена слова *ген* словом *кровь* преследует когнитивную цель. Концепт *кровь* благодаря эмпирическому основанию *родственные связи* → *связь между поколениями* осуществляет референцию на концепт *время*. Подтверждением сказанному может служить также контекстуально-метафорическое использование отрицательной формы глагола *не растворяться* в значении *сохраняться*, следовательно, передаваться последующим поколениям. Так в сознании реципиента выстраивается сложная когнитивная модель концепта *время*, который структурируется посредством фрейма *время – связь поколений*, который, в свою очередь, структурируется концептуальной метафорой *кровь*. На основе вышеизложенного можно сделать вывод о том, что в данном контексте *кровь* является опосредованной окказиональной концептуальной метафорой времени, осуществляющей связь между поколениями.

Другим обоснованием выбора слова *кровь* вместо слова *ген* может быть его контрастное использование в небольшом контексте – в пределах одного предложения. Словосочетание *кровожадное время* является результатом многоэтапного лингвокогнитивного процесса. В Словаре Ожегова дается следующее определение лексемы *кровожадный*: *жаждущий крови, убийств, жестокий*. Согласно толкованию, *кровожадным* в буквальном значении может быть животное, а в переносном значении, т.е. в значении *жестокий*, также человек. Метафора *человек – зверь/ животное* является одной из распространенных моделей когниции. Однако у Улицкой встречается двойная метафоризация слова *кровожадный*: оно выступает в необычной роли – атрибута времени. Персонифицируя время, наделяя его определением *кровожадный*, т.е. *жестокий*, Улицкая реферирует к историческому времени, к жестоким событиям, которые происходили в стране в XX веке. Таким образом, опосредованно, при помощи оценочно-когнитивной метафоры *кровожадный* в сознании реципиента активизируется фрейм *время – история*. В очередной раз Улицкая, прямо не повествуя о конкретных исторических событиях, при помощи явно выраженной оценочности создает определенные когнитивные модели времени и выражает свою позицию.

Тема крови/гена как связи родственных уз в романе получает развитие в отношениях Медеи и ее младшей сестры Сандрочки. После смерти родителей Медея, добровольно взявшая на себя обязательство вырастить младших братьев и сестер,

практически заменила им мать. Однако легкомысленный поступок Александры разорвал связь между сестрами – на целых четверть века. Так прерывается связь поколений, связь времен. Но сильная кровь Харлампия, которая не «растворилась» со временем, восстановила связь поколений.

Медя села за стол, обвела глазами незнакомый дом и одобрила его: здесь было хорошо.

Машина смерть, великое горе, принесла Александре Георгиевне и великую радость, и теперь она недоумевала, как может один человек вмещать в себя столь различное.

Медя же, сидя по левую от нее руку, никак не могла осознать, почему это получилось, что она не видела самого дорогого ей человека четверть века, – и ужасалась этому. Ни причин, ни объяснений как будто не было. (561)

Таким образом, постигается наивысшая мудрость жизни, приходит прощение, наступает катарсис. Разомкнувшееся из-за предательства сестры кольцо времени сомкнулось, восторжествовал вечный зов крови. Так ген не дает распасться связи поколений.

#### **4.2.2. Георгий и его семья как репрезентаторы связи поколений**

Самым значительным героем романа в плане преемственности поколений является Георгий, прямой наследник Медей, не только с генетической точки зрения, но и с точки зрения духовно-нравственной. Он, как и Медя, привязан к земле, чувствует ее, и земля для него является хранителем памяти. Георгия и Медю многое сближает, это родственные души [6].

В романе с самого начала повествования неоднократно подчеркивается желание Георгия вернуться в родные края [7], поэтому закономерным представляется его возвращение в Крым, на родную землю: только здесь у него появляется ощущение дома. Возвращая Георгия к истокам, Улицкая не дает распасться времени, через связь поколений сохраняет связь времен.

Связь Георгия с землей не раз проявлялась в романе. Не случайно, что и профессия его связана с землей, с ее историей. Георгий археолог, его тянет к земле, к природе он

любит ее живую, такой, какая она есть. Георгий бережно относится к природе и передает любовь к природе, родной земле молодому поколению [8]. Улицкая не случайно именно этого героя назвала Георгием: имя заключает в себе определенную семантику. А по ходу экспликации глубинных смыслов романа выявляется и когнитивная значимость этого имени.

Весьма существенно, что завещание дома татарину Равилю Юсупову Георгий, не зная истинной причины такого неожиданного решения Медеи, принял безоговорочно, как должное: ведь это была Медеина воля. Именно благодаря стараниям Георгия дом все-таки достался семье Юсуповых[9].

Этого Юсупова никто искать не стал, и Георгий перебрался тогда в Медеин дом с Норой, Танечкой и маленькими дочками. Работу нашел себе на биостанции.

Через несколько лет явился Равиль, точно так же, как когда-то к Медее, – поздним вечером ранней весны, и тогда Георгий достал из сундучка завещание и показал Равилю. Однако прошло еще несколько лет, прежде чем Равиль получил этот дом. Два года шел нелепый судебный процесс, чтобы переоформить дом, и произошло это в конце концов исключительно благодаря настойчивости Георгия, дошедшего до республиканской инстанции, чтобы Медеино завещание было признано действительным. С тех пор все поселковые считали его сумасшедшим. (570-571)

Не важно, что жители Поселка считали его сумасшедшим, а потом когда Равиль с братом помогли ему построить дом больше и лучше, стали думать, что он хитрый. Важно, что справедливость восстановлена. А люди все разные: большие и маленькие – «люди нашего царя». В данной дискурсивной ситуации лексическая единица *сумасшедший* в сознании вызывает определенные ассоциации и моментально выстраивается синонимический ряд: *блаженный, юродивый*, сюда же можно в контексте культурной парадигмы отнести и слово *мечтатель*. Выбор данной лексемы, на наш взгляд, интенционально мотивирован. Соседи называют Георгия не дураком, не глупцом, не болваном и тем более не дурнем (дискурсивно-концептуальное осмысление которого было выявлено выше), а именно сумасшедшим. Читателю, владеющему определенной историко-культурной информацией (заметим, не лингвистической), известно, кого на Руси испокон веков называли сумасшедшими, блаженными, юродивыми. Вспомним также хрестоматийный пример – Чацкого, которого в комедии А.С. Грибоедова за его

приверженность правде, справедливости все фамусовское общество единодушно провозгласило сумасшедшим, опасным мечтателем. Таким образом, в данном дискурсивном контексте *сумасшедший* вполне может быть осмыслен как поборник правды, сторонник справедливости, защитник незаслуженно обиженных.

Роль Медеи в установлении высшего закона передается Георгию по наследству. То, что у Медеи как хранителя памяти и порядка, есть продолжатель, правопреемник, является важным моментом в романе. Это означает, что связь поколений не прерывается, прошлое присутствует в настоящем.

В этом смысле в картине мира, созданной Улицкой в романе, важное место занимает концепт *дом/жилище/очаг*, который выступает метафорой времени. Когда семья Юсуповых возвращается на родину, Георгий строит себе новый дом. Новый, но с элементами старого, потому что новое основывается на старом, и тем оно сильно.

Летняя кухня очень похожа на Медеину, стоят те же медные кувшины, та же посуда, Нора научилась собирать местные травы, и так же, как в старые времена, со стен свисают пучки подсыхающих трав. (572)

Дом, как и земля, может выступать как хранитель времени. Дом Георгия несет в себе память прошлого, актуализаторами которого становятся выражения *те же медные кувшины* и *та же посуда*. В качестве маркеров художественного объективного времени выступают культурно-исторические реалии, в данном случае предметы быта, характерные для прошлого. Как неоднократно утверждала Улицкая, без прошлого нет настоящего, следовательно, и будущего.

Концептуально значимым является тот факт, что Георгий построил себе дом *«еще выше Медеиного»*, который в ментальном пространстве представляет собой интеграл, где в качестве исходных репрезентаций выступают дом Медеи и дом Георгия с организующим фреймом *высота*.

Последний раз мы с мужем были в Поселке летом девяносто пятого года. Медеи давно уже не было в живых. В ее доме жила татарская семья, и мы постеснялись зайти туда. Пошли к Георгию. Он построил свой дом еще выше Медеиного и пробил артезианскую скважину. (569)

В содержательно-информативном потоке фрагмента из романа выражение *еще выше Медеино* может затеряться. И только в свете знания того, что параметр высоты (в сознании возникает параллель с горой) является весьма важной когнитивно-метафорической составляющей в картине мира Улицкой, форма сравнительной степени прилагательного *выше* осмысливается как актуализатор времени, в частности, будущего времени. Языковая форма, в данном случае морфолого-грамматическая, в сознании вызывает определенную семантическую структуру. Степень наличия качества в анализируемом выражении растет благодаря усилительной частице *еще*, однако функция, отведенная лексической единице *еще*, на наш взгляд, этим не исчерпывается. Получается, что дом Медеи тоже был высокий, но как нам представляется, речь идет не просто о пространственно-физическом параметре. Интенция автора гораздо глубже: высокость дома Медеи содержит в себе когнитивно-метафорическую оценочность. А параметр высоты дома Георгия в метафорическом осмыслении фрейма *время – связь поколений* еще раз указывает на духовно-нравственную связь Георгия и Медеи и преемственность поколений.

Продолжение семейных традиций рода Синопли в романе связывается также с Норой – второй женой Георгия. Нора – художник, тонкая натура, она, как и Георгий, любит и чувствует природу [10].

*Белая мышка Нора*, как ее называет Улицкая, в романе занимает особое место. Маленькая и анемично-беленькая петербурженка, словно ребенок, внешне она совершенный антипод по-античному темной и мифологически статной Медеи, вечно в черном одеянии [11].

Употребление выражения *белая мышка* по отношению к людям в сознании человека, знакомого с культурой русского языка, ассоциируется с выражением *серая мышка*. Однако Нора никоим образом не ассоциируется с серой мышкой: она тихая, незаметная, но не серая. В этом противопоставлении Нора выигрывает и вызывает симпатии читателей. Определение *белая*, на наш взгляд, содержит в себе многослойную коннотацию. Во-первых, Нора белая, светлая внешне, во-вторых, она светлый человек, у Норы светлый внутренний мир, в-третьих, автор специально противопоставляет внешне антично-темную Медею и белую, светлую Нору. Медея и Нора как две стороны одной медали: одна направлена в прошлое, другая смотрит в будущее. Хотелось бы сказать:

светлое будущее, но эта фраза настолько девальвировалась в связи с ее употреблением по отношению к тому будущему, которое долгие годы строилось в стране, что может вызвать иронию. Однако то обстоятельство, что будущее в романе ассоциируется в сознании со светлой Норой, рождает надежду, которая так важна в мировидении Улицкой (вспомним рассказ «Путь осла»).

Скромная, несколько неуверенная в себе, Нора еще в свой первый приезд в Крым тихо и незаметно наблюдала за большим семейством, собравшимся в то лето у Медеи, и уже тогда открыла для себя много нового и интересного [12].

Нора замечает и перенимает традиции рода Синопли. Патриархальная традиция сажать детей отдельно от взрослых восходит к прошлым временам и является элементом уважительного воспитания по отношению к взрослым. В романе традиция как метафора сохранения прошлого, его обязательного присутствия в настоящем и залога будущего выступает в роли актуализатора концепта *время*. Однако в силу обыденности, постоянного присутствия в быту человека, обнаружить традицию достаточно сложно. В укладе жизни Медеи есть моменты архаичности, у нее в семье свои порядки и традиции. Медея бережлива, экономна. Это не только свойство ее натуры, генетическая особенность, идущая от деда, это еще и проявление свойственного прошлому мышления, это традиция, имеющая воспитательное значение. Посредством сохранения традиций осуществляется связь поколений.

Медея поставила на стол тарелку с кусочками жареной камбалы. Широка натуры забавным образом сочеталась у нее со скупостью: порции ее всегда были чуть меньше, чем хотелось бы, и она могла спокойно отказать ребенку в добавке, сказавши: «Вполне достаточно. Не наелся – возьми еще кусок хлеба».

Дети быстро привыкали к строгой уравниловке застолья, а те из племянников, кому уклад ее дома не нравился, сюда и не приезжали. (43-44)

Нора воспринимается как преемница Медеи, но не только: она рождает Георгию двух девочек и продолжает род.

Она (Нора – *Ш. Б.*) родила Георгию двух дочек. (569)

Фраза чрезвычайно лаконична и звучит как констатация факта. Но в ней есть авторская интенция: Нора родила девочек, притом двух, что усиливает значение факта и явления как такового. Доминантной в этой фразе становится идея женщины, матери, продолжательницы рода, хранительницы очага, семьи. Вспомним первые страницы

романа, где говорилось о греческом слове *трапеза* и заключенном в нем значении для всего романа.

Итак, семья Георгия – это будущее рода Синопли. Но в конце романа есть интересный фрагмент, заслуживающий внимания с точки зрения будущего большой семьи Синопли.

Я очень рада, что через мужа оказалась приобщена к этой семье и что мои дети несут в себе немного греческой крови, Медеиной крови. До сих пор в Поселок приезжают Медеины потомки – русские, литовские, грузинские, корейские. Мой муж мечтает, что в будущем году, если будут деньги, мы привезем сюда нашу маленькую внучку, родившуюся от нашей старшей невестки, черной американки родом с Гаити. (574-575)

Оказывается, что рассказчица-автор, причастная через своего мужа к семье Синопли, была очевидцем многих событий, связанных с ней. Это обстоятельство, вернее, этот авторский прием имеет интенционально-прагматическую функцию: создает впечатление достоверности всего изложенного, что имеет важное значение для воздействия на читателя и достижения поставленных целей в формировании определенного сознания, определенного видения картины мира и, конечно же, оценки и отношения. Обращаясь к основной, концептуальной функции этого фрагмента, отметим, что будущее рода Синопли не ограничивается рамками семьи Георгия, хотя есть осознание того, что именно она стержень и центр всего рода, вокруг которого, возможно, еще долго будут собираться потомки Медеи, дети Медеи. В этом последнем фрагменте романа присутствует важный момент: расширение географии, пространства, еще большее смещение по национальному и расовому признаку. Так Улицкая дает характеристику времени, современности, указывает на ее разнородность и разнохарактерность. Однако, с другой стороны, таким образом в сознании читателя автором весьма тонко и умело формируется картина единства мира (ср. с «Путь осла»). Примечательно, что герои мечтают привезти на родину, приобщить к истокам, к семье свою американскую внучку, родившуюся от черной невестки родом с Гаити. Возможно, так Улицкая указывает путь к будущему, в перспективе которого читателя убеждают последние строчки романа.

Это удивительно приятное чувство – принадлежать к семье Медеи, к такой большой семье, что всех ее членов даже не знаешь в лицо и они теряются в перспективе бывшего, не бывшего и будущего. (575)

Последняя фраза романа утверждает будущее семьи Синопли, основанное на связи поколений и преемственности традиций Медеи. В одном из интервью сама Улицкая роман «Медея и ее дети» назвала семейной сагой. В данном определении проявляется отношение Улицкой к семье, к семейной истории, а еще вернее, к истории семьи, к истории ее поколений. Повествование, вышедшее за пределы жанра семейной саги, в конце романа, казалось, вновь возвращается в русло семейной хроники, в которой на первый взгляд всего лишь прослеживается история одной семьи в продолжение какого-то времени. В центре поколений находится Медея, она точка отсчета времени в романе: время от нее идет в прошлое и в будущее. Практически весь роман – это история жизни Медеи и ее детей. Повествуя о Медее, Улицкая повествует о времени и, наоборот, повествуя о времени, она повествует о Медее.

#### **4.2.3. Материнство Медеи: биологическое и нравственное**

Медея – яркий и важный представитель семейства Синопли. Но возникает вопрос, почему Медее Улицкая отводит роль бездетной женщины. Ведь, казалось, кому же, как не ей – обладательнице сильного гена – передавать наследственность. В конце романа становится понятным, что ей отведена гораздо большая роль, чем осуществление передачи биологической наследственности. В связи с этим обратимся к фрагменту из открытой лекции Улицкой. Упомянув английского биолога-эволюциониста Ричарда Докинза, Улицкая говорит, что «полюбила его теорию», которая представлена в работе «Эгоистический ген».

Основная идея теории следующая:

«Он (Докинз – *Ш. Б.*) полагает, что эволюция происходит не на уровне особей, а на уровне генов. Ген хочет выжить, а не организм. Я похожа на деда. Мы хранилище генов. Генетика передает наследственность человека. Но есть еще одна идея – идея существования мемов. Это единица информации, это то, что передается из поколения в поколение с помощью речи, жестов, метафор. Вот, например, Шариков вытирает нос рукавом. А воспитанный человек вытирает нос платком. Это единицы культурной информации. Не надо здесь генетики. Мемами кодируются идеи, образы, символы, поведенческие стереотипы, даже жесты.

От нас ничего не зависит? Мем дает надежду. Чуть-чуть что-то зависит от той культурной информации, от того облака, которое вокруг каждого человека.

Микроистория – великая вещь. Начинайте со своей семьи» (Улицкая <https://www.youtube.com/watch?v=MUTmkeWmS7M>).

Это выступление многое объясняет. Признавая существенное значение гена, Улицкая вместе с тем утверждает, что есть нечто не менее важное, чем биологическая наследственность. Это мем, который практически идентифицируется с социо-культурной памятью. Бездетная Медея передает своим «детям» самое главное, в частности, это идея справедливости и порядка, которую от нее наследуют ее потомки.

Стремление Медеи все упорядочить не случайно, возможно это основная характеристика главной героини. Если лексему *порядок* рассматривать в широком смысле, она может выступать в роли синонима слова *справедливость*. У Медеи Улицкой было своеобразное понимание справедливости, как и у Медеи мифологической. Только эти два представления о справедливости коренным образом отличались. Медея мифологическая использовала свои колдовские сверхъестественные качества в личных целях, безжалостно и жестоко уничтожая на своем пути всех, кто ей мешал, не пожалела даже родного брата и собственных детей. Любовь к мужу ослепила ее и стала причиной смерти и страданий: ее любовь носила разрушительный характер. Медея мифологическая эгоистична, ненависть заставляет замолчать в ней зов крови, и она уничтожает свое потомство.

Героиня Улицкой совершенно другая. Естественно, противопоставление Медеи Улицкой мифологической Медее является краеугольным камнем всего повествования. Однако необходимо отметить, что данное противопоставление не такое поверхностное и однозначное. В противовес Медее мифологической героиня Улицкой, будучи бездетной, поддерживает потомство. Дети Медеи – это ее младшие братья и сестры, которых она вырастила как мать, и их многочисленные потомки.

Спустя много лет бездетная Медея собирала в своем доме в Крыму многочисленных племянников и внучатых племянников и вела над ними свое тихое ненаучное наблюдение. Считалось, что она всех их очень любит. Какова бывает любовь к детям у бездетных женщин, трудно сказать, но она испытывала к ним живой интерес, который к старости даже усиливался. (16)

И Медея, замкнутая и бездетная, хоть и привыкла к этой летней толчее, все-таки недоумевала, почему ее прожаренный солнцем и продутый морскими ветрами дом притягивает все это разноплеменное множество – из Литвы, из Грузии, из Сибири и Средней Азии. (91)

Немаловажным для понимания образа Медеи является высказывание: *Считалось, что она всех их очень любит*. Автор не говорит прямо, что Медея любила своих «детей», эту идею Улицкая передает через мнение других, предположительно, самих «детей». Героиня Улицкой в отличие от Медеи мифологической явно не выражает своих чувств, скорее всего, они живут внутри нее. Бездетность Медеи Улицкой – одна из самых сильных задумок автора, благодаря которой еще более ценной становится любовь бездетной женщины к своей большой родне. Родня отвечает ей тем же. Потомство тянется к Медее, очевидно, не из-за каких-то благ, удобств и тем более роскошеств. Медее самой не понятно, почему ее дом обладает такой притягательностью для всей родни.

Определения-характеристики *замкнутая* и *бездетная* применительно к Медее можно рассматривать в качестве контекстуальных синонимов. Подобное близкое соположение указанных определений по отношению к Медее в сознании приводит к отождествлению бездетности и замкнутости. В таком контексте лексическая единица *замкнутая* воспринимается как метафора бездетности. В определении *замкнутая*, на наш взгляд, есть также глубоко скрытые переживания Медеи по поводу бездетности, говоря словами Улицкой, *несостоявшегося материнства* [13].

Отсутствие биологического материнства у Медеи балансируется чувством порядка и справедливости по отношению ко всем, вне зависимости от кровных уз. Медея следует своему внутреннему мироощущению, у нее свое понимание мира и жизни. Дело в том, что она обычная женщина с необычной судьбой, у нее своя роль в жизни. Интересны в этом плане размышления Самони о Медее.

Исследуя теперь древнее еврейское законодательство, он приходил к мысли о глубочайшем беззаконии, в котором жили люди его страны и он сам среди них. Собственно, это был всеобщий закон беззакония, хуже Ханаанского, которому одновременно подчинялись и невинность, и дерзость, и ум, и глупость... И единственным человеком, как он теперь догадывался, действительно, живущим по какому-то своему закону, была его жена Медея. То тихое упрямство, с которым она растила детей, трудилась, молилась, соблюдала свои посты, оказалось не

особенностью ее странного характера, а добровольно взятым на себя обязательством, исполнением давно отмененного всеми и повсюду закона. (361)

И опять при повествовании о Медее транслируется идея о ее единственности. Отличалась она от других именно благодаря своему пониманию чувства долга и справедливости. Это был осознанный выбор, сделанный ею. Как было отмечено выше и как видно из приведенных отрывков, образ Медеи статичный, к ней стекается ее родня (дети) со всех уголков мира. Несмотря на то, что Медея принимает участие в судьбе своих «детей», всячески помогая им, она непосредственно не вмешивается в жизнь/судьбу своих «детей»: она тихий наблюдатель событий. Однако не только семейных, но и мировых. Она наблюдает время, в котором живет. Делает ли это обстоятельство ее пассивной? Однозначно, нет. У нее свой путь, свое понимание жизни и времени, и она остается верна самой себе. Ее миссия заключается в установлении порядка, справедливости, нарушенной временем, в котором она жила. Причем, она добровольно взяла на себя обязательство исполнения *давно отмененного всеми и повсюду закона*.

Обычно, читая роман, в первую очередь задумываются над противопоставлением *Медея мифологическая – Медея Улицкой*, которое достаточно эксплицитное. Однако в произведении есть гораздо более важное противопоставление, к которому автор ведет через весь роман и которое открывается читателю только в конце повествования, когда выясняется, что Медея завещала свой дом татарину Равилю Юсупову, семья которого была выселена с родной земли в сталинские времена, в августе тысяча девятьсот сорок седьмого года. Это именно тот случай, когда, как сказала как-то Улицкая, «маленький человек меняет большую историю» (Улицкая <https://www.youtube.com/watch?v=MUTmkeWmS7M>). В этом контексте в сознании возникает противопоставление Медея – Сталин. Как известно, советская идеологическая машина называла Сталина «Отцом народов». Воспеваемый и восхваляемый официальной пропагандой «Отец народов» в порыве «любви» к своим «детям» лишал их крова, родного дома, с корнем вырывал из земли и семьями, с малыми детьми отправлял на чужбину. Медея – простая, обычная женщина – через много лет вернула людей на родную землю, отнеслась к ним как мать, которая под родным кровом собирает своих детей [14]. В истории с Равилем она поворачивает время вспять и устанавливает историческую справедливость.

Единичный случай приобретает большую значимость в историческом и нравственном плане. Улицкая как-то сказала:

«Частная история – мощное оружие в борьбе против лжи. Поколенческая память – очень серьезная вещь. Каждый человек должен максимально сохранить то, что у него за спиной, для того чтобы передать его своим детям. Эта микроистория – чрезвычайно важная вещь. Чем полнее мы владеем памятью наших недалеких, стоящих за нашей спиной предков, тем сложнее нас будет оболванить, потому что, конечно, историй есть две: история есть государственная и история есть частная. И они далеко не всегда совпадают.

Это были поколения, которые жили для будущего, потому что завтра предполагался коммунизм. Никто не знал, что это, но знали, что что-то хорошее, и во имя этого хорошего мы должны сегодня платить высочайшей ценой, поэтому мы голодаем, поэтому наши дети недоедают, поэтому мы в холоде, голоде, в рвани, во вшах. Мы совершаем великую акцию во имя будущего. Это будущее не настанет никогда. Человечество жило и всегда живет так, что у каждого поколения есть свои трудности, есть свои проблемы, есть свои преодоления, есть свои подвиги, безусловно! Это сомнению никакому не подлежит. Но расставить это все на свои места чрезвычайно важно. Мое предложение очень скромное: начинайте со своей семьи. Это хорошая работа» (Улицкая <https://www.youtube.com/watch?v=MUTmkeWmS7M>).

В контексте реальной истории в сознании человека, владеющего историко-культурной информацией, возникает противопоставление *мать (Медея) – отец (Сталин)*. Таким образом, на основе определенных аллюзий развивается интертекстуальность. Описательное повествование перерастает в дискурс, который объединяет все три обязательных для него компонента: автора, текст, читателя. В свете такого противопоставления уже совершенно по-новому осмысливается название романа – «Медея и ее дети». Заметим, что в таком важном паратекстуальном элементе, как название художественного произведения, отражается не только творческий замысел, но, и конечный итог, к которому приходит автор в результате своих размышлений, который в то же время составляет субъективную сторону содержания, иначе говоря, отношение и оценку автора. С того момента, как выясняется, что Медея бездетная, заглавие романа вызывает некоторое недоумение. По ходу развития сюжета в качестве детей Медеи воспринимаются дети ее братьев и сестер, в которых течет та же кровь, что и у нее, то есть ее кровные, генетические потомки. В конце романа понятие *мать* расширяется и получает

новое осмысление: мать народов оказалась Медея. Оказывается, бездетность Медеи не просто удачная авторская задумка, создающая интригу в противопоставлении с заглавием, а концептуально важная составляющая в процессе осмысления романа. Таким образом, интертекстуальность на основе текста формирует дискурс как итог сложного процесса взаимодействия между субъектом, текстом и объектом, который в результате декодирования и деконструкции текста в некоторой степени превращается в субъект. Как видим, в этом процессе огромную роль играют фреймы концепта *время* автора и читателя, которые находят свое языковое выражение в тексте при помощи различных лингвокогнитивных средств.

В романе Улицкая создает свою мифологию, которая контрастирует не только с античным, но и с советским мифом. Героиня Улицкой, с одной стороны противопоставляется Медее мифологической, с другой стороны – «Отцу народов». Вместе с тем на основе интертекстуальных проявлений в сознании посредством действия характерного для деконструктивизма принципа тождеств и различий проводится параллель между двумя персонажами, противопоставленными Медее.

### **4.3. Осмысление времени посредством дихотомии фреймов**

#### ***Время – Земное и Время – Вечность: пространственные ориентиры***

##### **4.3.1. Медея как актуализатор времени: *земное и вечное***

Проблема вечного, божественного, сакрального, того, что «за временем» (Улицкая) всегда волновала человеческие умы. Тема эта получила своеобразную интерпретацию в романе «Медея и ее дети». Одной из важнейших составляющих концепта *время* в произведении является дихотомия фреймов *временное и вечное*. Для актуализации концепта *время*, в частности фреймов *временное* и *вечное* в тексте Улицкой часто используются пространственные термины, в результате чего рождаются концептуальные метафоры времени.

Для местных жителей Медея Мендес давно уже была частью пейзажа. Если не сидела она на своем табурете в белой раме регистратурного окна, то непременно

маячила ее темная фигура либо в восточных холмах, либо на каменистых склонах к западу от Поселка. (10)

В этом отрывке с помощью главной героини Медеи автор объективирует концепт *время*. В одном предложении выступают два разных образа: с одной стороны – Медея в белой раме словно застывшее время, с другой стороны – Медея, маячащая по склонам и холмам местности. Первый – статичный образ, словно зафиксированный фотографический кадр, контрастирует со вторым образом, в постоянном движении, символизирующим временное, человеческое, преходящее. Выбор автором глагола *маячить* представляется нам когнитивно мотивированным: в сознании он вызывает образ маятника часов, отсчитывающего время и символизирующего его течение. Медея превращается в хронометр времени. Она, словно маятник, в прямом и переносном смысле слова ходит (сравним: *часы ходят*) между западом и востоком. Посредством наложения разных ментальных структур в сознании возникает авторская метафора, притом с достаточно высокой степенью индивидуальности. С помощью ряда последовательно образующихся на основе параболического наложения разных ментальных пространств *Медея – маятник, Медея – часы, Медея – хронометр (измеритель времени)* организуется метафора *Медея – время*. Вместе с тем глагол *маячить* в тексте может осмысливаться как актуализатор суетности временного – земного существования. Важно и то, что Медея маячит/ходит туда и обратно именно между западом и востоком. Она как символ времени, истории, памяти осуществляет связь между западом и востоком.

Помимо этого, как нам представляется, запад и восток в этом контексте имеют и другое значение: запад – это метафора земного, преходящего, а восток – метафора трансцендентального, вечного, сакрального. Получается, что человек в своем земном существовании маячит/ходит между временным и вечным. Примечательно, что, говоря о востоке, Улицкая упоминает холмы, возвышенности, ведущие вверх, создающие впечатление восхождения, а говоря о западе, она упоминает склоны, что создает впечатление спуска вниз. Притом движение к западу ведет к Поселку – к человеческому жилью, к земному существованию. В этом фрагменте выявляется оценочное сакральное противопоставление *низ – верх*, основанное на ориентационных метафорах, мотивированных в сознании человека положением собственного тела в пространстве.

Как известно, противопоставление *низа* и *верха*, является важной составляющей когнитивной модели мира вообще и часто находит актуализацию в творчестве Л. Улицкой. Вспомним также, что и дом главной героини занимает высокое положение, что вовсе не случайно в свете когнитивного мироосмысления Улицкой, а также важно для репрезентации самой главной героини. Так пространственный ориентир расширяет смысловое пространство текста[15].

Сочетание и противопоставление *низа* и *верха* (в качестве *верха* в когнитивной парадигме Улицкой часто выступают горы), а также таких сторон света, как запад и восток, имеет существенное значение для мироосмысления Улицкой, в частности, в понимании концепта *время*, и в когнитивном процессе моделирования сознания читателя.

Как видим, в анализируемом фрагменте Медея рассматривается как часть пейзажа, иначе говоря, природы. Однако Улицкая не говорит, что Медея была частью природы. Выбор лексемы *пейзаж* представляется интересным с точки зрения ментальных процессов, которые входят в поле изучения когнитивной лингвистики. С одной стороны, значение слова *пейзаж* гораздо уже, чем слова *природа*. Пейзаж охватывает часть природы, тем самым Медея словно прикрепляется к какому-то определенному месту. Она часть данного места, Таврических берегов, своей родной земли. Более того, автор даже указывает на детали пейзажа, тем самым вписывает Медею в конкретную местность, конкретную часть мира, земли. С другой стороны, пейзаж в сознании человека ассоциируется с природой вообще, в глобальном смысле слова. В данном контексте имеет место концептуальная метонимия *Медея – природа*: главная героиня осмысливается в терминах природы, наблюдается переход части на целое. Концептуально-семантическое наполнение слова *природа* в сознании человека связано с понятием вечности. Синонимами слова *природа* являются *вселенная, мир, естество, натура* – понятия глобальные и монументальные, незыблемые и непреходящие, явно ассоциирующиеся с вечностью. В дихотомическом противопоставлении *природа – человек* природа воспринимается как вечное, а человек как временное, преходящее.

В свете сказанного сопоставим некоторые когнитивные модели, выявленные на базе текста: природа – это вечность, Медея – человек, она преходяща, однако в то же время Медея – это природа, что позволяет делать вывод о том, что Медея – это вечность. Как видим, идея вечности передается через метафору природы, а Медея является

олицетворением вечности. Она сочетает в себе временное, человеческое и вечное. Таким образом, на базе когнитивного анализа художественного дискурса выявляется метафора *Медея (главная героиня) – вечность*, что в свою очередь структурирует концепт *время* с его весьма насыщенной смысловой наполненностью и сложной организацией.

Концепт *время* актуализируется в романе также посредством связи Медеи с землей. Медея Улицкой словно мифологический персонаж: она ногами привязана к земле.

Своими подошвами она чувствовала благосклонность здешних мест. Ни на какие другие края не променяла бы она этой приходящей в упадок земли и выезжала из Крыма за всю свою жизнь дважды, в общей сложности на шесть недель. (12)

Вопреки стереотипному представлению привязанности к земле ногами, автор в данном отрывке выбирает лексику *подошва*, тем самым делая связь Медеи с землей более осязаемой, даже на физическом уровне. При слове *подошва* в данной ситуации ощущается прямой тактильный контакт с землей, что воздействует на читателя на перцептивном уровне. Этому способствует горизонтальное положение подошвы. От земли Медея получает свою силу, питается ею и питает других. В сознании возникает также определенная визуализация картины, что происходит благодаря правильно выбранному слову.

Актуализатором конкретного времени в данном контексте выступает выражение *приходящая в упадок земля*. Существует несколько вариантов интерпретации данного выражения: во-первых, имеется в виду, что земля/почва становится непригодной для возделывания в силу природных или каких-либо социальных обстоятельств, во-вторых, земля/страна разоряется в результате неправильной политики. Как видим, *земля* выступает в качестве метафоры времени. В силу вступает культурно-историческая грамотность, на основе которой можно делать подобные выводы. Но какой бы ни была эта земля, Медея ни за что не променяла бы ее на другие. За всю свою жизнь она лишь дважды покинула родную землю, родной дом: в первый раз, когда обнаружила письмо Сандры Самуилу и отправилась в Ташкент к брату и своей лучшей подруге Еленочке, второй раз, когда поехала в Москву к младшей сестре Сандрочке на похороны Маши. Как видим, Медея Улицкой прикреплена к земле: она статична. Только дважды в жизни

статика нарушается, она покидает свой дом, притом на короткий срок – в общей сложности всего на шесть недель. Она как бы олицетворяет центр земли: все герои романа приходят к ней. Притом приход их носит циклический характер, как ритуальное действие, которое имеет свойство повторяться с целью утверждения какой-либо идеи. Родственники приезжают к Медее – в центр, чтобы приобщиться к ней, к родной земле, к истокам, к семейным традициям, набраться живой энергии. Каждый год все это повторяется, начинается новый круг. Приезд к Медее приобретает в романе сакральное значение, как повторение ритуала для архетипного человека. Жизнь, история, время словно вращаются вокруг Медеи. Интересно, что место, где она жила, называется Пупом земли [16].

В анализируемом фрагменте переплетены три значения слова *земля*: *земля – мир, земной шар; земля – почва; земля – страна, родной дом, Крым*. Статичность и мифологичность образа Медеи можно рассматривать в качестве репрезентаторов первых двух значений слова *земля*, в то время как актуализация значения *родная земля/страна/родина* осуществляется через оценочность. Именно благодаря выражению *приходящая в упадок земля* становится возможной референция на историю страны, на конкретное историческое время. Опять Улицкая говорит об истории опосредованно: через личную историю главной героини. Само высказывание *приходящий в упадок* своим семантико-когнитивным наполнением тесно связано со временем, его прагматическое значение заключается в оценочном сравнении прошлого и настоящего.

Медее Улицкой, как и антагонистичные ей персонажи, запечатлевается в истории, но иным способом – посредством мифологизации пространства, притом еще при жизни.

Бухточки были сдвоенные, с тонкой каменистой перемычкой. Они довольно глубоко врезались в берег, и несколько крупных скал торчало в море прямо против них. И бухточки, и морские камни пережили множество имен, но в последние десятилетия их все чаще называли Медеиными. Сначала их так окрестила Медеина молодая родня, от них переняли это новое имя послевоенные переселенцы, а следом и другие незнакомые люди, если и слышавшие о существовании Медеи, то о другой, мифической. (146-147)

Оказывается, бухточки Крымского побережья, *пережив много имен*, теперь носят имя Медеи. Но бухточки были сдвоенные, в них увековечились две истории. Сдвоенность

бухточек, как нам представляется, содержит в себе некую интенцию автора. Заглавие романа как элемент паратекста, в котором при правильном прочтении и понимании романа должна содержаться воля автора, вводит читателя в заблуждение. Предполагается, что главный герой (вряд ли в заглавие будет вынесено имя неглавного, второстепенного персонажа) должен быть смоделирован по архетипному образцу: по образу и подобию мифологической Медеи, доминантой которой является месть мужу, осуществленная через убийство детей. Ознакомившись с заглавием романа, читатель ждет истории, схожей с мифологической. Однако по ходу развития действия, когда ожидания не оправдываются, происходит не только отход от античной истории, а противопоставление ей, которое в конце романа, особенно в свете его когнитивного осмысления, все более и более усиливается. Но в памяти всплывает сдвоенность, которая заставляет задуматься: не сошлись ли воедино обе эти истории – история зла и история добра. Лингвистический анализ определения *сдвоенные*, которое по своим морфолого-грамматическим категориям является причастием страдательного залога, в сознании пробуждает картину, полученную в результате воздействия субъекта на объект, поскольку в основе страдательных причастий всегда лежит переходный глагол. Это не просто две отдельные бухточки, это именно *сдвоенные* бухточки, словно чьей-то волей оказавшиеся рядом. Здесь есть интересная деталь: между ними была *тонкая каменистая перемычка*, которая как бы выполняет две функции. Во-первых, она словно связывает бухточки и создает связь между разными историями разных Медей, во-вторых, разделяет их, что не дает этим историям в сознании сойтись воедино. В результате в сознании возникают две параллельные, непересекающиеся линии-истории, хоть и связанные общностью имени героини, но радикально разные, не поддающиеся отождествлению. И хотя бухточки Медеина молодая родня назвала, естественно, в честь Медеи Синопли, оказывается, что переселенцы, а следом за ними другие незнакомые люди не слышали о ней и это название у них отождествляется с Медеей мифологической.

В связи с этим важное значение приобретает мысль Улицкой о поколенческой памяти. В этом контексте весь роман, рассказывающий о Медее реальной, настоящей, рассматривается как возможность рассказать о том поколении, не дать забыть о нем. Сама Улицкая роман «Медея и ее дети» в одном из своих телевизионных интервью назвала памятником поколению своих бабушек и дедушек. И теперь читатель знает, что берег

носит имя Медеи Синопли. Так Медея превращается в вечность, и так личностное время включается во время человечества, а время человечества соотносится со временем мира.

#### 4.3.2. Осмысление дихотомии *Временное* и *Вечное* через жизнь Медеи и смерть Самуила

Тема времени в романе не исчерпывается земным временем. Улицкая-биолог, человек естественной, материалистической профессии, в своем творчестве постоянно затрагивает тему вечности, того, что находится за смертью – за гранью земного.

Какое счастье тебе, Медея, даровано, такой живой привет получить от родителей. Ты не смущайся, не пытай себя вопросами, зачем, для чего... Все равно мы сами не догадаемся. Помнишь, ты читала мне свой любимый отрывок из Апостола, про тусклое стекло. Все разъяснится со временем, за временем. (68)

Последняя фраза, включающая слова *со временем*, *за временем* дает возможность двойной интерпретации. Если их рассматривать как перечисление, то можно сказать, что время делится на земное и трансцендентальное. Если же через запятую дается уточнение, то *со временем* и *за временем* приравниваются и в этом случае этого деления нет, и время как таковое едино. В этом контексте смерть воспринимается как продолжение жизни, как сама вечность и больше не вызывает страха. Знаменательно, что эта идея передается через восприятие смерти Самуилом, который является одной из самых значимых фигур романа, не менее значимой, чем фигура Медеи.

При сравнении двух персонажей романа – Медеи и Самуила – обнаруживается один очень тонкий и интересный момент. Если Медея свое предназначение понимает разумом, и справедливость, как говорит Улицкая, не свойство природы, а добровольно взятое на себя обязательство, то у Самуила чувство справедливости, правильного порядка жизни есть свойство природы, это его природа, которую он не смог преодолеть. Умная и тонкая Медея, конечно же, не могла этого не понимать. Ведь Медея не случайно выбрала его, как говорит Улицкая, *человека с мелкими, но заметными недостатками и большими,*

но глубоко скрытыми достоинствами. Медея поняла, что в слабости Самуила заключается его сила, и по достоинству оценила его.

Боже, боже, брат Филипп был расстрелян красными, брат Никифор повешен белыми, но оба они прежде того стали убийцами. А этот не смог – и печалится, что слаб... Поистине дух дышит, где хочет... (126)

Самуил всю жизнь стеснялся, как ему казалось, своей слабости, боялся, что кто-то узнает об этом. Он всю жизнь за шутками скрывал свой страх, и только смертельная болезнь освободила его от страха. Возможно, из всех героев романа именно Самуил прожил самую трагическую жизнь – жизнь в постоянном страхе: страхе, за то, что не смог стать убийцей; за то, что родился евреем: за то, что изменил Медее [17].

Смерть – это вечность, перед которой страх отступает, страх – это временное, земное. «За временем» его нет. *Смерть* в романе предстает как метафора времени. В данной дискурсивной ситуации смерть осмысливается как вечность. Не насильственная, не противоестественная, как самоубийство, не оборванная трагически, а ожидаемая смерть человека (как, например, в ситуации с Самуилом), к которой он мысленно готовится, не вызывает страха, а наоборот воспринимается как нечто естественное, как продолжение жизни, как переход в вечность.

Во время болезни, выходя во двор, Самуил ставил кресло так, чтоб лицом быть к востоку и видеть горы. Положение в пространстве – вовсе не случайная деталь не только в данной ситуации, но и в романе вообще. В связи с этим, прежде чем разобрать ситуацию с Самуилом, проанализируем следующий фрагмент из романа, связанный с Медеей.

Она (Медея – *Ш. Б.*) повернулась спиной к морю и, чуть подняв голову, смотрела на горы, ближние и дальние, и две мысли одновременно присутствовали в ней: что в юности она больше всего на свете любила море, а теперь смотреть на горы ей гораздо важнее. И еще: за ее спиной, среди этой родственной молодежи, происходит любовное томление, и весь воздух полон их взаимной тягой, тонким движением душ и тел... (160)

Весь отрывок имеет четкую симметричную семантико-когнитивную организацию. Построение авторской мысли напоминает сложное, но в то же время логически выверенное архитектурное строение. Лингвокогнитивные бинарные оппозиции

составляют каркас фрагмента, который, в свою очередь, основан на трех элементах концепта *время* – прошлое, настоящее, будущее. Как уже неоднократно отмечалось, человек часто воспринимает, познает и выражает окружающий себя внешний и находящийся внутри себя миры по модели собственного тела и его расположенности в пространстве. Для актуализации времени как одного из наиболее абстрактных концептов человек, безусловно, использует такие ориентационные метафоры, как *вперед – назад*, *верх – низ*, центром которых и является сам человек, его физическое присутствие. Обратим внимание на положение Медеи. Если исходить из идеи о том, что за спиной человека прошлое, а впереди него будущее, а сам он является точкой отсчета в настоящем, то в данном фрагменте представлено очень существенное изменение в сознании Медеи. Во всем фрагменте прямыми актуализаторами концепта *время* являются лексемы *юность* и *теперь*, репрезентирующие прошлое и настоящее в их бинарной оппозиции. Однако на когнитивно-дискурсивном уровне в роли актуализаторов времени выступают метафоры *море* и *горы*, выражающие значение соответственно прошлого и будущего, Оставив море позади себя, Медея оставила за спиной юность и направила взор в сторону гор – в вечность. И море, и горы соединяют землю с небом, однако если море имеет горизонтальное положение, то горы – вертикальное. Исходя из анализируемого фрагмента, море символизирует земную жизнь человека, которая также, безусловно, соприкасается с сакральным пространством, ведь море в горизонте соединят берег с небом (Улицкая его называет *относительной вечностью*) [18].

Назначение гор заключается в другом: они символизируют переход от земного существования к трансцендентальному. Своеобразную бинарную оппозицию составляют высказывания *больше всего на свете любила море* (в юности) и *смотреть на горы ей гораздо важней* (теперь). Море, относительную вечность, Медея оставила позади себя, теперь она вся направлена в сторону абсолютной вечности. В контексте выявленной оппозиции представляется возможным применение атрибута *абсолютный*. Проекция ментальных пространств *вечность* и *абсолют* в сознании рождает совершенно четкое понимание того, что имеет в виду автор: речь идет о божественном. Посредством соединения несколько удаленных друг от друга отрывков, и следовательно, заключенных в них смыслов в данной дискурсивной ситуации, становится ясно: то, что в прошлом, рассматривается не просто как земное, преходящее, а как относительная вечность. Таким

образом, ментальные пространства проецируются парциально. Есть некое отождествление между земным и вечным, иначе говоря, земное и вечное при своей оппозитивности тем не менее едины, не случайно автор отмечает, что *две мысли одновременно присутствовали в ней* (Медея – Ш.Б.): о вечности и о молодых, которые были за ее спиной. За спиной Медеи остались молодые, ее потомки, которые жили полноценной земной жизнью, как и должно было быть. Медея в своем сознании словно соединяет земное и вечное. Об этом свидетельствует когнитивный анализ метафорической системы рассматриваемого фрагмента, в котором выявляется концептуальное осмысление *концента времени*. Анализируемый фрагмент, по сути, рассказывает о важнейшем состоянии сознания Медеи, к которому она пришла и которое представляется естественным условием ее существования. Однако в данном фрагменте автор четко фиксирует это состояние, в связи с чем эта сцена воспринимается как окончательный поворот в сознании Медеи. Когда начался этот поворот в жизни Медеи, в какой период жизни, в связи с каким событием, автор не говорит. То, что автор конкретно не говорит об этом, как, например, в случае с Самуилом, свидетельствует о том, что этот поворот не произошел в одночасье, не был неожиданным. Медея как человек верующий, видимо, давно жила с мыслью о вечности. Вспомним хотя бы упоминание в письме Еленочки *о тусклом стекле* (Новый завет, Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла, Гл.13:12) или хотя бы то, как Медея старательно, никого не пропуская, каждый раз в церкви в поминальном листе писала имена всех своих предков. Понимание вечности в сознании Медеи связано с верой. В случае же с Самуилом поворот в сторону вечности в его сознании произошел перед смертью, вернее, непосредственно в связи с ее ожиданием.

В очередной раз в романе актуализируется когнитивно-метафорическая система оппозиционных пространственных ориентиров. Подтверждением этому является следующий фрагмент из романа, рассказывающий о последнем периоде жизни Самуила, где метафорой концепта *время*, в частности, земного и вечного опять выступают *низ – верх* (гора), *запад – восток*. Анализ текста по представленным в нем базовым пространственным ориентирам человека свидетельствует об их значимости в языковом сознании и в процессе выстраивания картины мира, которая не может обойтись без такой фундаментальной составляющей, как время.

Он (Самуил – *Ш. Б.*) обычно ставил кресло так, чтобы видны были столовые горы, сглаженные холмы в розово-серой дымке.

– Здешние горы похожи на Галилейские, – повторял он вслед за Александром Ашотовичем, которого никогда не видел, как и Галилейских гор. Знал только со слов Медеи. (348-349)

Но, словно в компенсацию за этот физический упадок, а может, Медеины травы так действовали, голова была ясная, мысли хоть и медлительные, но очень четкие. Он понимал, что времени жизни осталось мало, но, как ни удивительно, чувство вечной спешки и присущая ему суетливость совершенно оставили его. Теперь он мало спал, дни и ночи его были очень длинными, но он не тяготился этим: сознание его перестраивалось на иное время. Глядя в прошлое, он изумлялся мгновению прожитой жизни и долготе каждой минуты, которую он проводил в плетеном кресле, сидя спиной к закату, лицом к востоку, к темнеющему синелиловому небу, к холмам, делающимся в течение получаса из розовых хмуроголубыми.

Глядя в ту сторону, он совершил еще одно открытие: оказалось, что всю жизнь он прожил не только в спешке, но и в глубоком, от себя самого скрываемом страхе, вернее, во многих страхах, из которых самым острым был страх убийства. Вспоминая теперь то ужасное событие в Василищеве – расстрел, которым он должен был руководить и которого так и не увидел, позорно грохнувшись в нервный припадок, – он благодарил теперь Бога за неприличную для мужчины слабость, за нервно-дамское поведение, спасшее его от душегубства. (351-352)

Февраль тянулся бесконечно, и в нем, как нарочно, было еще и двадцать девятое число. Зато в десятых числах марта солнце, показавшись, уже не пропускало ни часа, и сразу все пошло зеленеть. По дороге с работы Медея, поднявшись на согретый солнцем холм, срывала несколько фиалок и асфodelей, укладывала их на блюдечке возле Самуила... Лицо его все продолжало меняться, и Медея находила его одухотворенным и прекрасным... На ближнем откосе тужились тамариски, веточки их напряглись лиловым цветом, который весь хранился еще внутри. Он смотрел в сторону столовых гор, а они смотрели на него – дружелюбно, как равные на равного.

– Господи, как хорошо... как красиво, – повторял он, и слезы текли сразу и от внутренних, и от наружных уголков глаз и терялись в отросшей клином бороде.

Медея сидела рядом с ним на скамеечке и не заметила той минуты, когда он перестал дышать, потому что слезы еще несколько минут текли из глаз... (363-364)

Как видим, в последние дни жизни Самуил целыми днями сидит во дворе лицом к востоку: он словно отходит от земного, того, что остается за спиной – на западе, и весь обращен вперед – к востоку, к небу, к вечности, к Богу. Сидя спиной к закату, лицом к востоку (как известно, в храмах алтарь находится на восточной стороне, точно так же, как

и главный вход, ведущий к нему), смотря в сторону гор, он переосмысливает жизнь, «перестраивается» на новое время.

Примечательно, что горы похожи на Галилейские, что с когнитивной точки зрения является важнейшим моментом, поскольку в сознании сразу происходит интеграция двух ментальных пространств. Ведь далеко не случайно, что Крымские горы ассоциируются с Галилейскими. В этом смысле Крым – особое место: здесь происходило крещение Руси. Упомянув Галилейские горы, Улицкая мысленно переносит читателя в Израиль, в Галилею. Согласно Новому Завету в Галилее, находящейся в северной части Израиля, Иисус провел большую часть своей жизни, совершал чудеса и проповедовал. Так автор незаметно подводит нас непосредственно к временам Христа и становления христианства – к правремени в его новом осмыслении Улицкой, о котором уже говорилось при анализе рассказа «Путь осла». И опять, как видим, все дороги ведут к Храму.

Самуил отходит от земного, когнитивной метафорой которого в данном отрывке выступают *спешка*, *суета*, которая сопровождала Самуила всю жизнь. В отличие от Самуила Медее не свойственна суетливость, она цельная, монументальная: она практически с юности осознала свое назначение и свою причастность к вечному. Так фрейм *земное*, *временное* концепта *время* актуализируется через *суету* и *спешку*, которым в тексте противопоставляется выражение *Господи, как хорошо...* Как известно, лексические единицы типа *хороший/хорошо*, *плохой/плохо* с оценочной маркированностью обладают большой семантической емкостью. Однако в данной дискурсивной ситуации, значение лексемы *хорошо*, выступающей в качестве контекстуального антонима *спешке* и *суете*, сужается и в противопоставлении приобретает конкретное значение душевного равновесия, в случае с Самуилом такого долгожданного и, в конце концов, обретенного покоя (ср. *покойник*), освобождения от страха, умиротворения (в душе создается, творится мир, не случайно в церкви во время литургии многократно повторяется выражение: мир вашей душе), которые приходят с осознанием вечности.

С когнитивной точки зрения весьма существенно, что время смертельной болезни Самуила, как и сама смерть, по воле автора совпадают с приходом весны, которая, в сознании обычно ассоциируется с пробуждением природы, всего живого – началом жизни. Соотнесение смерти и весны на первый взгляд кажется парадоксальным, поскольку в сознании существуют некоторые стереотипные представления, характерные

для той или иной культуры, общества или даже группы людей, посредством которых зачастую организуется картина мира для представителей данной духовно-культурной парадигмы. Соотнесение ментальных пространств *весна* и *начало жизни* вполне распространенное и обоснованное явление, поскольку у них есть общие элементы, в этом смысле *весна* может выступать в качестве конвенциональной концептуальной метафоры *начала жизни*. Улицкая же ломает стереотипное мышление и представляет понимание смерти как начала новой жизни или даже естественного продолжения прежнего состояния. Два ментальных пространства – весна (источник) и смерть (цель) – в сознании интегрируются и создают новое осмысление смерти. Через состояние природы транслируется отношение автора к смерти, которая воспринимается как нечто возвышенное и приравнивающее человека к вечности. В этом описании нет ничего трагического, и смерть приравнивается к началу чего-то нового. Человек становится равным вечности: горы (актуализатор фрейма *вечность* концепта *время* в концептуально-метафорической системе Улицкой, о чем не раз уже говорилось) смотрели на Самуила как равные на равного. Смотри на горы, Самуил произносит свои последние слова, которые обращены к Богу: он уходит умиротворенным и счастливым, он сливается с вечностью. Создается единая картина времени, земная жизнь человека осмысливается как путь в вечность, слияние с нею. И если бы не эти последние дни и особенно последняя сцена его ухода из жизни, то Самуила можно было бы считать самым трагическим персонажем романа: жить в каждодневно-ежесекундном страхе хуже смерти. Но в самом конце все его страхи предаются забвению.

Обратим внимание, что Медея на блюдечко рядом с Самуилом укладывает фиалки и асфодели. Как фиалки (по своей окраске – это цветы имени Самуил), так и асфодели, имеющие свою особую, значимую для анализируемого текста семантику, превращаются в актуализаторов концепта *время*. Об *асфодельном луге* в Аиде, *который Душам — призракам смертных уставших – обителью служит*, упоминается в «Одиссее» Гомера (Гомер 1953: Песнь 24). Согласно древнегреческой мифологии, асфодель был символом забвения прежней жизни.

Сначала автор говорит о фиалках и асфоделях, то есть предаются забвению все страхи Самуила, что, как нам представляется, возможно, таит в себе идею самопрощения. Затем меняется лицо Самуила, оно становится одухотворенным и прекрасным. Следует

обратить внимание на последовательность атрибутивных лексических единиц: происходит переосмысление, внутреннее очищение, катарсис. И только потом появляются тамариски, олицетворяющие прощение, Божью благодать. И если в конце двух первых предложений ставятся многозначительные многоточия, так характерные для стиля Улицкой, то третье предложение завершается точкой. Первые два процесса представляются как бесконечная внутренняя работа в самом человеке, а третий должен быть завершающим. Как известно, тамариск еще в древнейшие времена считался Мировым деревом и почитался шумерами в качестве священного растения, он также использовался в шумерской магии для изгнания зла и очищения. Однако когнитивная семантика тамариска в данном тексте этим не исчерпывается. Тамариск – это растение, дающее так называемую манну небесную, о которой говорится в Ветхом Завете.

В христианской культуре манна небесная олицетворяет собой Божью благодать. Именно это значение манны небесной, на наш взгляд, актуализируется в данной дискурсивной ситуации. Внутри веточек тамариска напрягающихся лиловым цветом, созревает манна небесная, или Божья благодать, которая еще хранится внутри, но которая должна сойти на Самуила. Итак, Самуил получает прощение, и Божья благодать открывает ему путь в вечность – это начало вечности. На наш взгляд, важное значение в данной ситуации имеют глаголы *тужиться* и *напрячься*, которые автор использует применительно к процессам, происходящим внутри тамарисков. Семантика обоих глаголов достаточно близка, их можно рассматривать как синонимы (каждый из них содержит общую стержневую сему «делать что-то, прилагая большие усилия»), при этом каждый из них в тексте подчеркивает значение другого. Употребление достаточно близких по значению глаголов практически можно рассматривать как прием, привлекающий внимание читателя и заставляющий задуматься. С помощью глагола *тужиться*, в данной когнитивной ситуации вызывающего в сознании ментальное пространство родов (ср. *тужиться при родах*, *родовые потуги*), происходит осознание описываемого процесса как преодоления, трудного перехода из одного состояния в другое. В результате потуг ветки наливаются, вернее, напрягаются лиловым цветом, из которого должна родиться манна небесная – Божья благодать.

В процессе анализа в очередной раз возникает вопрос, не является ли данное описание природы простым отражением того, что наблюдается весной в Крымских горах,

или все продумано, и в тексте Улицкой нет ничего случайного. Заметим, что рассматриваемый фрагмент из романа отличается высокой степенью семантико-когнитивной насыщенности: можно сказать, каждое слово, каждое выражение таит в себе глубинные смыслы, достойные внимания и важные для когнитивного осмысления сознания автора, его интенции. Тамариски выступают в качестве актуализаторов концепта *время*, вернее, фрейма *вечность*.

С точки зрения выявления интенции автора представляется необходимым понимание имени героя, выбор которого, на наш взгляд, не является случайным. Как известно, имя Самуил древнееврейского происхождения, этимологически восходит к Ветхому Завету и считается именем Бога. С иврита оно также переводится как *слушайте Бога (слышащий Бога)* или *Бог услышал (услышанный Богом)*. Как видим, семантика имени Самуил весьма интересная: она включает в себе, казалось бы, два диаметрально противоположных смысла. Однако наложение этих смыслов в сознании формирует восприятие значения имени Самуил как общения двух сторон, каждая из которых предстает в качестве и говорящего, и слушателя. Таким образом возникает ситуация диалога между Богом и Самуилом. Диалог этот в анализируемом отрывке происходит через окружающий человека физический мир (горы, небо, цветы, стороны света), который отождествляется с мировым разумом. На этом фоне фундаментально важное значение приобретает то обстоятельство, что имя Самуил еще означает и имя Бога. Этот отрывок из романа поражает глубиной философской мысли и открывает связь и единство всего сущего.

В одном из анализируемых фрагментов есть еще одно обстоятельство, подводящее читателя к этой мысли. Обратим внимание на то, что Самуил сам не видел Галилейских гор и об их сходстве с Крымскими знает со слов Ашота Александровича, которого тоже не видел, а знал он все это только со слов Медеи. Неизвестно также, видел ли сам Ашот Александрович Галилейские горы или знает о них от кого-то. Но это не существенно. Важно постоянное присутствие прошлого в настоящем. Важно то, что все это передается через слово, которое соединяет времена, поколения: Улицкая очень ценит так называемую поколенческую память, о которой она не раз говорила в своих интервью.

Как видим, в анализируемых фрагментах, связанных темой смерти Самуила, в сознании посредством разных ментальных операций – концептуальной метафоризации,

наложения друг на друга историй-нарративов, проецирования разных ментальных пространств – исторические пласты, времена, культуры, народы, нации сводятся воедино и, несмотря на различия, создается одна большая общая временная, пространственная и духовно-культурная парадигма единого человеческого сообщества, в котором все – *люди нашего царя*. Делается это тонко и осторожно, однако, с большой смелостью. Земное, человеческое существование в данном отрывке представляется как миг. Хотя выражение *мгновенность прожитой жизни* относится к Самуилу, в данном контексте оно, безусловно, приобретает обобщенное значение. *Долгота каждой минуты* перед смертью – это уже начало вечности, перед которой все земные, человеческие, временные разногласия теряют смысл. Идея бессмысленности этих разногласий, следовательно, важности вневременного, находится на самом глубинном уровне этого фрагмента. Однако важен сам факт ее существования, а возможность ее прочтения представляется реальной, поскольку роман рассчитан на разных читателей – и на тех, кого больше интересуют любовные треугольники (однако заметим, что эта тема в романе предстает как достаточно сложная и многоуровневая и даже, как говорит сама Улицкая, как разрешение одной и той же проблемы разными поколениями ([http://www.1tv.ru/video\\_archive/projects/pozner/p56220](http://www.1tv.ru/video_archive/projects/pozner/p56220)), и на тех, кого интересуют проблемы человеческого существования во времени и «за временем».

Так, смыслы разных фрагментов из романа, посвященных смерти Самуила, объединяются в сознании в одну общую картину единого времени: непрерывного и нескончаемого.

Это в очередной раз доказывает, что в тексте Улицкой нет ничего случайного. Анализируемый отрывок из романа представляется одним из самых сложных для концептуального осмысления. Попытка пойти от слова автора, от его текста к когниции, как нам представляется, позволила раскрыть некоторые глубинные смыслы произведения. Прделанный анализ подтверждает значение ориентационных метафор в когнитивно-образной парадигме Улицкой и выявляет новые метафоры, актуализирующие концепт *время* и создающие единую картину мира, которая не делится на *до* и *после*, на *в* и *за*.

В создании такой картины мира важнейшую роль играет высшая власть над человеком. И если Медея всю жизнь прожила с этой властью в душе, то Самуил приобрел ее в конце жизни.

Происходит возвращение на «путь осла», который ведет к Храму. И не важно, когда ступить на этот путь, важно, чтоб это произошло. Как в притче о работниках на виноградниках, которые пришли в разное время, но Хозяин заплатил им всем за работу одинаково – по одному динарию. Когда пришедшие первыми выразили свое недовольство, говоря, что их обижают, Хозяин сказал одному из них: «Друг! я не обижаю тебя, не за динарий ли ты договорился со мною? Возьми свое и пойди; я же хочу дать этому последнему *то же*, что и тебе... так будут последние первыми, и первые последними, ибо званых много, а мало избранных» (Евангелие от Матфея 20:13-16). В этом контексте становится понятным, почему автор так подробно представляет последние дни Самуила и его смерть. Наложение двух историй, которое М. Тернер называет параболой (Turner 1966), выявляет глубинные смыслы текста и ведет к когниции автора, которая, на наш взгляд, заключается в том, что никогда не поздно сделать свой выбор и ступить на Путь осла. Сделать это может каждый, и будет принят. Путь Медеи был предопределен практически с самого начала ее жизни, с юности, когда она осознала возложенную на нее Божьей милостью миссию. Медея с самого начала в романе представляется как некий идеал, безупречный образ, как праведница.

Иван Исаевич считает обеих сестер праведницами, но Сандрочка улыбается своей до старости не увядающей улыбкой и поправляет мужа:

– Праведница у нас была одна... (574)

Многоточие в конце фразы Сандрочки неоднозначно намекает на то, что речь идет о Медее. И еще, как нам представляется, через это многоточие автор транслирует в сознание читателя сожаление о происшедшем когда-то давно случае, что наводит на мысль об очищении, катарсисе, произошедшем в Сандрочке. Возвращаясь к мысли о праведности Медеи, заметим, что в Словаре синонимов русского языка З.Е. Александровой (1971) в качестве синонима лексической единицы *праведник (праведница)* приводится *святой (человек)*, а в качестве синонима слова *святой – благочестивый, угодный Богу*. Заметим, что даже в лице Медеи есть эта святость.

Медея сняла с головы по-деревенски накинутый пуховый платок, под ним была черная головная повязка, и Иван Исаевич изумился ее иконописному лицу. (560-561)

Данный пример показывает, что Медея угодна Богу, она всей своей жизнью заслужила Божью благодать, право на вечность. Может быть, поэтому автор практически не говорит о смерти главной героини: интерес представляет ее жизнь, а не смерть. Переход в вечность в ее случае как результат прожитой жизни представляется естественным и неизбежным. Смерть Самуила, человека, не отличающегося святостью и праведностью, в когнитивном осмыслении романа не менее важна, чем жизнь Медеи. Ступивших на Путь осла последними, вечность примет так же, как и тех, кто ступил первыми. Смерть Самуила является также завершением темы катарсиса, о котором говорилось на первых страницах романа. Последние месяцы, дни жизни Самуила – это очищение, которое откроет ему путь в вечность. Смерть и очищение связаны друг с другом. Очищение, катарсис приходит к человеку в связи с пониманием суетности и конечности земного существования, неизбежности смерти. В этом смысле катарсис выступает в качестве метафоры вечности, вернее, приобщения к ней. Пересмотр своего отношения к сестре, прощение как очищение в сознании Медеи тоже произошло в связи с потрясением, связанным со смертью Маши. В случае с Самуилом катарсис также произошел в связи с осознанием смерти, но связан больше с прощением самого себя. В результате наложения отдельных фрагментов самого романа (если можно так сказать, внутренней интертекстуальности) происходит осмысление катарсиса как прощения – других и себя, что не менее важно. В связи со сказанным, на наш взгляд, представляется возможным говорить о том, что фигура Самуила становится одной из центральных наряду с фигурой Медеи в осмыслении пути в вечность, Пути осла.

Попытка лингвокогнитивного осмысления романа Л. Улицкой «Медея и ее дети» позволяет сделать вывод о том, что концепт *время* имеет важное функциональное значение. В создании текста, как его содержательной, так и структурной стороны, концепт *время* играет роль организующего центра, вокруг которого собирается материал. Информационно-содержательное наполнение романа пронизано временем: прошлым, настоящим, будущим.

Особое значение Улицкая придает прошлому, истокам, без которых не может быть настоящего и будущего. В качестве структурирующих моделей концепта *время* выступают фреймы *история/прошлое*, *связь поколений*, *время земное и вечное*. Медея

олицетворяет собой связь времен: она несет в себе прошлое и передает его потомкам, не дает им забыть о нем. Прошлое постоянно присутствует в романе даже на бытовом уровне (что очень важно): в семейных традициях, в воспитании детей, в домашней утвари, в бережливости и экономности Медеи и т.д. От Медеи через Георгия и Нору прокладывается путь в будущее, олицетворением которого в романе являются их дочери.

Присутствие прошлого в романе не ограничивается семейной историей. Роман «Медея и ее дети», одновременно является глубоко историческим произведением. История страны, ее прошлое – это тот урок, который нельзя забывать, который надо брать в будущее. В романе история семьи, страны благодаря постоянному присутствию всех времен становится частью истории человечества вообще, частью человеческой цивилизации. Прошлое постоянно присутствует в настоящем, сосуществует с ним, образуя единое пространство времени. Именно время связывает текст воедино, организует его семантическое содержательное и языковое *формальное* пространство. Ощущение времени присутствует в романе на протяжении всего повествования. Архаичное и новое переплетаются и образуют единство прошлого и настоящего, которое является залогом будущего.

Во время чтения романа ощущается одновременное присутствие всех времен. В этом проявляется способность Улицкой к манипулированию временем, что, в сущности, заключает в себе четкое целеполагание. Благодаря как авторской интенции, так и мастерству автора время не разрывается и связь времен сохраняется. И это касается не только человеческого времени, а времени вообще, которое глубоко философски осмысливается в романе. Улицкая в сознании реципиента создает картину единого времени – временного и вечного, человеческого и Божественного.

Для достижения своих целей писатель мастерски использует огромные возможности языка. Лингвокогнитивный потенциал самой Улицкой практически неисчерпаем. Для репрезентации концепта *время* автор прибегает к различным лингвокогнитивным средствам, которые Улицкая очень точно применяет для актуализации концепта *время*.

Используя математический метаязык, можно сказать, что время – это  $X$ , неизвестное, которое в романе определяется через явления меньшего масштаба, через явления более конкретные и близкие человеку. В результате когнитивного анализа текста

было выявлено, что для объективации времени в романе используются такие понятия, как *язык, семья, мир-земля, природа, кровь-ген, память, традиция, воспитание, мем, материнство* и другие, которые в романе приобретают концептуально-метафорическую значимость.

Анализ романа еще раз свидетельствует о том, что тексты Улицкой настолько глубоки и неисчерпаемы, что дают повод задуматься над тем, насколько сам автор осознает всю глубину и масштабность своего текста, делается ли это на сознательном уровне или срабатывает бессознательное. Однако по мере более близкого знакомства с текстом приходит осознание того, что все, что сказано в нем, математически четко выверено.

Информативно-коммуникативная плотность текста особенно на имплицитном уровне, достигаемая тем, что для ее понимания автор весьма тонко и незаметно включает в сознание читателя массу ментальных процессов, о которых сам читатель и не подозревает, – одна из когнитивных особенностей романа «*Медея и ее дети*». В нем сказано гораздо больше, чем написано. О том, что сказано, можно написать намного больше по объему, чем сам текст, потому что каждая, на первый взгляд, незначительная деталь выполняет определенную функцию, заданную автором. Однако заметим, что в тексте Улицкой нет мелочей: есть концептуально значимые детали. Каждая из этих деталей, будь то правильно подобранная лексическая единица, не только обозначающая явление или предмет, но и модальность, или пунктуационный знак, тоже зачастую являющийся транслятором модальности, находится строго на своем месте. Посредством одной такой детали происходит обнаружение еще одного нового пласта в тексте Улицкой, в котором нет ничего лишнего, из которого нельзя ничего убрать.

В романе «*Медея и ее дети*» Людмила Улицкая создает текст с высоким интертекстуальным потенциалом. Он практически не может оставаться сложным синтаксическим образованием на линейном уровне, «сплетением, соединением, объединенной смысловой связью последовательностью знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность» (ЛЭС 1990: 507). Принцип интертекстуальности в самом широком смысле, проявляющийся на любом уровне, начиная с лексической единицы и кончая законченным объемным текстом, активно срабатывает в качестве приема, создающего так называемые модели текста в тексте, в

результате чего происходит стереоскопия – расширение и углубление языкового и смыслового пространства текста. Процесс генерации нового текста на основе повествования Улицкой – практически всегда процесс незавершенный, открытый, содержащий в себе новые и новые возможности в зависимости от того, насколько совпадают системы координат автора и читателя, создающего интертекст, и совпадают ли они вообще.

Роман «Медея и ее дети» – это не только опознанная, но и оцененная реальность. В нем содержится оценка, отношение и позиция вообще и в частности к рассматриваемой проблеме, к проблеме времени – прошлому, настоящему и будущему – в нашей жизни, в нашей действительности, а также к проблеме земного, временного и вечного, того, что «за временем». Данный роман – произведение глубоко философское, не только ставящее проблемы, но и пытающееся осмыслить их и дающее определенные ориентиры для их понимания, а возможно, и разрешения.

Гуманистическая направленность романа очевидна, в нем утверждаются вневременные, вечные ценности во временном человеческом существовании. Однако роман выходит за пределы временного человеческого существования и устанавливает связь временного и вечного, утверждает единство всего сущего в едином бесконечном времени.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящем исследовании был рассмотрен концепт *время* в художественном дискурсе Л. Улицкой. В результате когнитивного анализа были выявлены его смыслообразующая, конструирующая и прагматическая значимость в рассказе «Путь осла» и романе «Медея и ее дети». На основе изучения концепта *время* в свете когнитивной лингвистики было эксплицировано его конвенциональное и авторское осмысление. В обоих произведениях наблюдается соотносительность настоящего, прошлого и будущего истории человеческой цивилизации. В них происходит своеобразная синхронизация всех времен и оценка конкретного времени и вечности в контексте вневременных ценностей.

Время в анализируемом материале получает многоаспектное и многоуровневое выражение. Было продемонстрировано, что у Улицкой в пределах одного текста-дискурса сочетаются современная и архетипная модели времени.

Наличие архетипной модели времени обусловлено интертекстуальной связью с мифологическим и библейским нарративом, а также ритуализацией происходящего в обоих произведениях. В рассказе «Путь осла» ритуализация носит более видимый характер, благодаря непосредственной инсценировке Рождества, которая в дискурсе Улицкой рассматривается как повторение ритуала первотворения с целью утверждения в сознании определенных ценностей. Рассматривая время с позиций архетипной и современной моделей, Улицкая проявляет новое, авторское понимание Рождества как времени первотворения, возрождения определенной духовной парадигмы.

Время в анализируемых произведениях осмысливается Улицкой в непрерывности связи поколений, обеспечивающей непрерывность времени и общечеловеческих морально-нравственных ценностей, иначе говоря, в диалоге времен.

И в рассказе, и в романе понимание времени Улицкой не ограничивается земным существованием, оно переходит в другую ипостась будущего – в сакральное, в вечность, в которую ведет Путь осла, путь к Храму.

В обоих произведениях повествование, начинающееся как частный случай, частная история, постепенно расширяясь, перерастает в историю страны, историю человеческой

цивилизации, превращается в философское размышление о судьбах человечества и о мире как таковом вообще. Утверждается идея единства мира в едином времени, единства всего сущего, созданного «единым мастером» (Улицкая).

Имплицитно или эксплицитно транслируя свою интенциональность, автор оставляет место для диалога. Читатель имеет право на собственную интерпретацию, которая лежит в основе гипертекстуальности. Однако при внимательном чтении прослеживается целеполагание автора. Дискурс Улицкой содержит все обязательные компоненты – автора, текст и читателя.

Тексты Улицкой представляют собой органический сплав фактуального и вымысла, интеграл реальности и воображения, того, что есть, и того, что должно быть. Тексты Улицкой отличаются не только информативно-семантической плотностью, но и оценочной маркированностью. В осмысление времени Улицкая привносит свое авторское понимание, через которое осуществляется прагматическая функция концепта *время*, заключающаяся в интенции автора сформировать определенную модель сознания, основанную на знании истории, прошлого, как семьи, так и страны. Моделирование концепта *время* способствует обновлению и реорганизации когнитивных структур знаний читателей, которые могут повлиять на их жизненную позицию.

В анализируемых произведениях на основе когнитивного исследования языковых единиц разного уровня, начиная с лексических с их лексикографическими и контекстуальными значениями и кончая сложными синтаксическими целыми, которые подверглись как горизонтальному, так и вертикальному (гомологическому) анализу, выявившему внешние и внутренние интертекстуальные и гипертекстуальные особенности текстов, а также интегративный характер соединения удаленных смыслов, были выявлены фреймы концепта *время*, его различные модели, а также формы актуализации.

В романе «Медея и ее дети» в качестве фреймов, репрезентирующих концепт *время* и его различные когнитивно-прагматические отношения, реализуемые и формируемые в художественном дискурсе, выделяются фреймы *время – история*, *время – связь поколений*, а также дихотомия фреймов *время – земное* и *время – вечность*. В качестве концептуальных метафор концепта *время* выделяются *язык, имя, сцена, природа, дерево, море, горы, память, ген/кровь, мем, судьба, смерть, семья, дом, земля/почва, страна,*

*традиция, воспитание, конкретные герои, сам человек*, в котором аккумулируется и через которого транслируется время.

Выявленные в художественном дискурсе Улицкой метафорические актуализации концепта *время* носят как конвенциональный, так и субъективно-авторский характер, что позволяет оценивать их не только как проявление коллективного культурно-исторического сознания, но и индивидуальных особенностей когниции автора, его отношения и оценки. В ряду таких когнитивных проявлений в исследуемых произведениях можно отметить оппозиционные пространственные ориентиры верх – низ, восток – запад; оппозиции темный – светлый, жизнь – смерть; противопоставление чисел, а также греческой и римской дорог, объединенных в Путь осла.

В роли актуализаторов концепта *время* выступают также дихотомии когнитивно осмысливаемых образов: Медея Улицкой – Медея мифологическая, Медея – Сталин, Медея – Георгий, Медея – Нора, Медея – Самуил.

Благодаря когнитивному осмыслению концепта *время* в анализируемых произведениях выявляются также некоторые жанровые трансформации интегративного характера: рассказ «Путь осла», на наш взгляд, можно определить как рассказ-притчу, а роман «Медея и ее дети» как семейно-исторический роман.

Таким образом, когнитивный анализ позволяет эксплицировать стержневое значение концепта *время* для смысловой и структурно-формальной организации рассматриваемых текстов.

Выявленные фреймы, концептуальные метафоры и интегралы являются моделями познания, обусловлены историко-культурной традицией, выполняют функцию когнитивной репрезентации концепта *время* в анализируемом дискурсе. Указанные структуры знания и когнитивные модели времени имеют прагматическое назначение, служат средством моделирования сознания. Философия времени Улицкой, несущая на себе печать истории, культуры, формирует сознание единства мира, идею связи времен, преемственности поколений, а также идею вечности. Через когнитивное осмысление концепта *время* утверждаются общечеловеческие ценности, нравственно-философское начало человеческой жизни.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Августин А. Исповедь. Пер. М.Е. Сергеенко. Санкт-Петербург, Наука, 2013.
2. Алексеев П.В., Панин А.В. Философия. 3-е изд., перераб. и доп. М., ТК Велби, изд. Проспект, 2005.
3. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика (синонимические средства языка). // Избранные труды. Т. 1, 2-е издание, исправленное и дополненное. М., Школа «Языки русской культуры», 1995.
4. Аристотель Сочинения в четырех томах. Т. 4, Пер. с древнегреческого И.В. Брагинской, М.Л. Гаспарова, С.А. Шевелева, Г.А. Миллер. М., Мысль, 1983.
5. Арутюнова Н.Д. Время: модели и метафоры. // Логический анализ языка. Язык и время. Отв. ред.-ы Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. М., Индрик, 1997.
6. Арутюнова, Н.Д. Дискурс. // Лингвистический энциклопедический словарь. Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., Сов. Энциклопедия, 1990.
7. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья. // Теория метафоры. М., Прогресс, 1990.
8. Арутюнова Н.Д. Наивные размышления о наивной картине языка. // Язык о языке. М., Языки русской культуры, 2000.
9. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. 2-е издание, исправленное. М., Языки русской культуры, 1999.
10. Балашова Е.Ю. Концепты *любовь* и *ненависть* в русском и американском сознаниях. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Саратов, 2004, <http://31f.ru/dissertation/118-dissertaciya-koncepty-lyubov-i-nenavist-v-russkom-i-amerikanskom-yazykovyx-soznaniyah.html> .
11. Баранов А.Н. Когнитивная теория метафоры: почти двадцать пять лет спустя (Предисловие редактора). // Дж. Лакофф, М. Джонсон Метафоры, которыми мы живем. М., Едиториал УРСС, 2004.
12. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
13. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. // Собрание сочинений. Т.5, М., Русские словари, 1996, [http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh\\_genre.htm](http://philologos.narod.ru/bakhtin/bakh_genre.htm) .

14. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества, 1986.
15. Бахтин М. М. Собрание сочинений в 6-и томах. Т. 6, М., 2000.
16. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Пер. с франц. Ю.Н. Караулова, В.П. Мурат, И.В. Барышева, И.Н. Мельникова. М., Прогресс, 1974.
17. Блэк М. Метафора. // Теория метафоры. Пер. с англ. М. Дмитриевской. М., Прогресс, 1990.
18. Будаев Э.В. Становление когнитивной теории метафоры. // Лингвокультурология. Вып.1, Екатеринбург, 2007, <http://www.philology.ru/linguistics1/budaev-07.htm> .
19. Будагов А.А. Введение в науку о языке. Учебное пособие для студентов филологических факультетов. М., Учпедгиз, 1958г.
20. Бучило Н.Ф., Исаев И.А. История и философия науки. М., Проспект, 2011.
21. Бодрийяр Ж. Злой демон образов. <https://docviewer.yandex.com/?url=ya-disk-public%3A%2F%2F7Ln0W9rVApuBd7DK1LkHivbz9IMX4tUZzSAy0qg4kvs%3D&name=%D0%97%D0%BB%D0%BE%D0%B9%20%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BD%20%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2.doc&c=53deaeaf36c6> .
22. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Пер. с франц. С. Н. Зенкина. М., Добросвет, 2000.
23. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Пер с франц. О. Печенкиной. Тула, 2013.
24. Брюсов В. Новая эпоха во всемирной истории // Русская мысль. 1913. № 6. [http://dugward.ru/library/brusov/brusov\\_vsemir\\_istor.html](http://dugward.ru/library/brusov/brusov_vsemir_istor.html)
25. Вардазарян С.Р. Введение в науку о культуре. Ер., Гракан Айреник (Айастан), 2004.
26. Вежбицкая А. Русские культурные скрипты и их отражение в языке. // Русский язык в научном освещении. 2 (4), М., 2002, <http://www.philology.ru/linguistics2/wierzbicka-02.htm> .
27. Вежбицкая А. Семантика, культура и познание: общечеловеческие понятия в культуроспецифичных контекстах. // Thesis. Вуп. 3, М., 1993, <http://www.philology.ru/linguistics1/wierzbicka-93.htm> .

28. Вежбицкая А. Семантические универсалии и «примитивное мышление». // Язык. Культура. Познание. М., 1996, <http://www.philology.ru/linguistics1/wierzbicka-96.htm>
29. Вольф Е.М. Метафора и оценка. // Метафора в языке и тексте. Академия наук СССР, Институт языкознания. М., Наука, 1988.
30. Воркачев С.Г. Концепт как «зонтиковый термин». // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 24, М., 2003, <http://lincon.narod.ru/umbrella.htm> .
31. Воркачев С.Г. Концепт счастья в русском языковом сознании: опыт лингвокультурологического анализа. Краснодар, 2002.
32. Воркачев С.Г. «Куда ж нам плыть?» – лингвокультурная концептология: современное состояние, проблемы, вектор развития. // Язык, коммуникация и социальная среда. Вып. 8, Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2010.
33. Воркачев С.Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели. // Филологические науки. 2005<sub>1</sub>, N4, <http://lincon.narod.ru/articles.htm>
34. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. // Филологические науки. 2001, N1, <http://lincon.narod.ru/lingvocult.htm> .
35. Воркачев С.Г. Постулаты лингвоконцептологии. // Антология концептов. Т. 1, Волгоград, «Парадигма», 2005<sub>2</sub>.
36. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое. Метафора в языке и тексте. Академия наук СССР, Институт языкознания. М., Наука, 1988.
37. Гак В.Г. Пространство времени. // Логический анализ языка. Язык и время. Отв. ред.-ы Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. М., Индрик, 1997.
38. Герасимов В.И., Петров В.В. На пути к когнитивной модели языка. Вступительная статья. // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка, вып. XXIII, М., Прогресс, 1988.
39. Гомер. Одиссея. Перевод В.В. Вересаева. М., 1953.
40. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., Изд. Искусство, 1984.
41. Деконструкция.//Философская энциклопедия, <http://terme.ru/dictionary/183/word/dekonstrukcija> .

42. Делез Ж. Платон и симулякр. // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Пер. с франц. Е.А. Наймана. Томск, Водолей, 1998, <http://scicenter.online/filosofi/jil-delezplaton-simulyakr-53084.html> .
43. Деррида Ж. Шпоры: Стили Ницше. Пер. с франц. А.В. Гараджи. // Философские науки, № 2, 3, 1991, [http://ec-dejavu.ru/p/Publ\\_Derrida\\_Spur.html](http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Derrida_Spur.html) .
44. Женетт Ж. Фигуры, в 2-х томах. Пер. с франц. С. Зенкина, Е. Гречаной, Е. Гальцовой и др. Figures. М., изд.-во им. Сабашниковых, 1998.
45. Интервью с Жаком Деррида Эвелин Гроссман Рана истины или противоборство языков // Отечественные записки, 2005, N5, <http://www.strana-oz.ru/2004/5/rana-istiny-ili-protivoborstvo-yazykov> .
46. Карасик В.И. Аллегория как модус общения. // Дискурс, концепт, жанр: коллективная монография. Отв. ред. М.Ю. Олешков, Серия «Язык и дискурс», вып. 1, Нижний Тагил, НТГСПА, 2009.
47. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, Перемена, 2002.
48. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Базовые характеристики концептов в лингвокультурной концептологии. // Антология концептов. Т. 1, Волгоград, Парадигма, 2005.
49. Карасик В.И., Стернин И.А. Предисловие. // Антология концептов. Т. 1, Волгоград, Парадигма, 2005.
50. Кассирер Э. Сила метафоры. // Теория метафоры. Пер. с нем. Т.В. Топоровой. М., Прогресс, 1990.
51. Красных В.В. Этнопсихолингвистика и лингвокультурология М., ИТДГК Гнозис, 2002.
52. Кубрякова Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., Наука, 1988.
53. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М., МГУ, 1997.
54. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. Пер. с англ. И. Шатуновского. М., Языки славянской культуры, 2004.

55. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Пер. с англ. А. Баранова, А. Морозовой. М., Едиториал УРСС, 2004.
56. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. // Теория метафоры. Пер. с англ. Н. В. Перцова. М., Прогресс, 1990.
57. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950-1990-е годы. Т. 1, М., Академия, 2003.
58. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература 1950-1990-е годы. Т. 2, М., Академия, 2003.
59. Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М., Новое литературное обозрение, 2008.
60. Липовецкий М. ПМС (постмодернизм сегодня) // Знамя, 2002, № 5. <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html> .
61. Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т., 1997.
62. МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры. // Теория метафоры. Пер. с англ. А. Шмелева. М., Прогресс, 1990.
63. Минский М. Фреймы для представления знаний. Пер. с англ. Ф.М. Кулакова. М., Энергия, 1979.
64. Ожегов С. Словарь русского языка. М., Русский язык, 1988.
65. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры. // Теория метафоры. Пер. с испан. Н.Д. Арутюновой. М., Прогресс, 1990.
66. Пименова М.В. Методология концептуальных исследований. // Антология концептов. Т. 1, Волгоград, Парадигма, 2005.
67. Пименова М.В. Предисловие. // Введение в когнитивную лингвистику. Серия Концептуальные исследования. Вып. 4, отв. ред. М.В. Пименова, Кемерово, Комплекс «Графика», 2004.
68. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М., АСТ: Восток-Запад, 2010.
69. Попова З.Д., Стернин И.А. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку. // Антология концептов. Т. 1, Волгоград, Парадигма, 2005.

70. Попова З.Д., Стернин И.А. Семантико-когнитивный подход как направление когнитивной лингвистики. // *Vita in Lingua*. Краснодар, Атриум, 2007.
71. Пospelов Г.С. Предисловие к русскому изданию. // Минский М. Фреймы для представления знаний. М., Энергия, 1979.
72. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека. // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., Наука, 1988.
73. Пушкин А.С. Сочинения в 3-х томах. Т. 3, М., Художественная литература, 1986.
74. Радхакришнан С. Индийская философия. Т. 1, М., МИФ, 1993.
75. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1, Интрига и исторический рассказ. Пер. с франц. Т. Славко. М., СПб., Университетская книга, 1998.
76. Рудакова А.В. Когнитология и когнитивная лингвистика. Издание 2-е, Воронеж, Истоки, 2004.
77. Светонослова Т.А. Когнитивная лингвистика и лингвокультурология: черты и различия. // Филологические науки в МГИМО: сборник науч. трудов. № 27 (42) / МГИМО(У) МИД России, М., МГИМО-Университет, 2007, <http://www.mgimo.ru/files/30737/30737.pdf>.
78. Серебренников Б.А. Как происходит отражение картины мира в языке? // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., Наука, 1988<sub>1</sub>.
79. Серебренников Б.А. Предисловие. // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., Наука, 1988<sub>2</sub>.
80. Серебренников Б.А. Язык отражает действительность или выражает ее знаковым способом? // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., Наука, 1988<sub>3</sub>.
81. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., Флинта, Наука, 2007.
82. Словарь синонимов русского языка. Под ред. З. Е. Александровой, М., Советская энциклопедия, 1971.
83. Спасков А.Н., Баранов А.В. Структура исторического времени: неклассические представления и модели. // Философия как самопонимание культуры и посредник в диалоге культур. Материалы международной научной конференции. Минск, Белорусская думка, 2006.

84. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., Языки русской культуры, 1997.
85. Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., Языки славянских культур, 2007.
86. Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта. // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание./ И.А. Стернин, Воронеж, 2001.
87. Телия В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция. // Метафора в языке и тексте. Академия наук СССР, Институт языкознания. М., Наука, 1988<sub>2</sub>.
88. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., Наука, 1988<sub>3</sub>.
89. Телия В.Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц. // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. Академия наук СССР, Институт языкознания. М., Наука, 1991<sub>1</sub>.
90. Телия В.Н. Предисловие. // Метафора в языке и тексте. Академия наук СССР, Институт языкознания. М., Наука, 1988<sub>1</sub>.
91. Телия В.Н. Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и ее прагматическая ориентация. // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. Академия наук СССР, Институт языкознания. М., Наука, 1991<sub>2</sub>.
92. Тер-Минасова С. Язык и межкультурная коммуникация. 3-е изд., М., Издательство Московского университета, 2008.
93. Толстая С.М. Время как инструмент магии: компрессия и растягивание времени в славянской народной традиции. // Логический анализ языка. Язык и время. Отв. ред.-ы Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. М., Индрик, 1997.
94. Толстой Н.И. Времени магический круг (по представлениям славян). // Логический анализ языка. Язык и время. Отв. ред.-ы Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. М., Индрик, 1997.
95. Улицкая Л. Медя и ее дети. М., Эксмо, 2005.
96. Улицкая Л. Люди нашего царя. М., Эксмо. 2005

97. Уфимцева А.А. Роль лексики в познании человеком действительности и в формировании языковой картины мира. // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., Наука, 1988.
98. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания. Пер. с англ. Л. Н. Баранова. // Новое в зарубежной лингвистике. Когнитивные аспекты языка, вып. XXIII, М., Прогресс, 1988.
99. Философский словарь. Под ред. И.Т. Фролова, издание пятое, М., Политиздат, 1987.
100. фон Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. Пер. с немец. Г.В. Рамишвили. М., Прогресс, 1984.
101. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. Пер. с немец. В.В. Бибихина. М., Республика, 1993.
102. Шведова Н. Ю. Русский язык. Избранные работы. М., Языки славянской культуры, 2005.
103. Элиаде М. Аспекты мифа. Пер. с франц. В. Большакова. М., Академический проект, 2000.
104. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. Пер. с франц. Е. Морозовой, Мурашкинцевой. СПб., Алетейя, 1998.
105. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. М., Высшая школа, 2005.
106. Яворская Г.М. «Время» и «случай»: фрагмент семантического поля времени в славянских языках. // Логический анализ языка. Язык и время. Отв. ред.-ы Н.Д. Арутюнова, Т.Е. Янко. М., Индрик, 1997.
107. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М., Гнозис, 1994.
108. Яковлева Е.С. Языковая картина пространства, задаваемая наречиями с семантикой «далеко»/«близко». Некоторые пути и типы метафоризации слов в языке. М., Академия наук СССР, Институт языкознания, 1990.
109. Brown G., Yule G. Discourse Analysis. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
110. Chafe W. Discourse: An Overview // International Encyclopedia of Linguistics / Editor in Chief: W. Bright. Vol. 1, New York, Oxford, Oxford University Press, 1992.

111. Fauconnier G. Mappings in Thought and Language. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
112. Fauconnier G. Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
113. Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks // Cognitive Science. Vol. 22, N2, Kidlington, Oxford, 1998<sub>1</sub>.
114. Fauconnier G., Turner M. Principles of Conceptual Integration// Discourse and Cognition / Ed. by Koenig J.P. et al. Stanford (CA), Center for the study of language and information, 1998<sub>2</sub>.
115. Fauconnier G., Turner M. The Way We Think: Conceptual Blending and the mind's Hidden Complexities. New York, Basic Books, 2002.
116. Lakoff G. Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987.
117. Possamai D. Che cos'è il postmodernismo russo?: cinque percorsi interpretativi. Padova, Il poligrafo, 2000.
118. Possamai D. Quelques réflexions au sujet de la situation littéraire russe actuelle. Paris, 2006.
119. Turner M. Death Is the Mother of Beauty: Mind, Metaphors, and Criticism. Chicago, Univ. of Chicago press, 1987.
120. Turner M. Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science. Princeton, Princeton univ. press, 1991.
121. Turner M. The Literary Mind. N.Y., Oxford University Press, 1996.
122. van Dijk T.A. Cognitive Processing of Literature Discourse // Poetics Today. № 1, 1979.
123. Virtanen T. On the Definitions of Text and Discourse. // Folia Linguistica 24, № 3-4, 1990.
124. Wodak R. Critical Discourse Analysis. // Qualitative Research Practice. London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications, 2004.

## Сайты

1. Улицкая <http://www.pravda.ru/culture/literature/rusliterature/21-02-2008/256829-ulizkaya-0/>
2. Телепрограмма «Познер» Первого канала России, эфир от 24 декабря 2012 года [http://www.1tv.ru/video\\_archive/projects/pozner/p56220](http://www.1tv.ru/video_archive/projects/pozner/p56220) .
3. Цитирует Улицкую информагентство РИА-Новости <http://ria.ru/culture/20110209/332134299.html> .
4. Интервью с Л.Улицкой. Моими учителями были генетики: <http://www.ulickaya.ru/content/view/1283/> .
5. Интервью с Людмилой Улицкой. Личинки, дети личинок: [http://www.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a\\_3472805.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a_3472805.shtml) .
6. «Зеленый шатер» предупреждение ностальгирующим по СССР <http://www.newsru.com/cinema/09feb2011/ulitskaya.html>
7. Интервью с Л.Улицкой. Стала писателем, когда меня выгнали с работы: <http://www.ulickaya.ru/content/view/1282/>.
8. Интервью с Л.Улицкой <http://gordonua.com/publications/Ulickaya-Nas-poka-ne-sazhayut-my-dazhe-za-granicu-do-sih-por-ezdim-Nasha-strana-znala-hudshie-vremena-109394.html> .
9. «Людмила Улицкая: Ленты, кружева, черепахи...»: интервью с Л.Улицкой <http://vz.ru/culture/2006/6/14/37512.html> .
10. Улицкая Л. Правда и ложь о памяти. Открытая лекция. <https://www.youtube.com/watch?v=MUTmkeWmS7M> .
11. Улицкая Л. «Мои отношения с книгами строились по принципу любовного романа...» //Священный мусор. <http://online-books.net.ua/book/267/read/1/>.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Глава 3

1. Медея не верила в случайность, хотя жизнь ее была полна многозначительных встреч, странных совпадений и точно подогнанных неожиданностей. Однажды встреченный человек через многие годы возвращался, чтобы повернуть судьбу, нити тянулись, соединялись, делали петли и образовывали узор, который с годами делался все яснее. (17-18)

Медея не успела его поблагодарить, как рядом с ее плечом открылось окошечко, и, не успев даже удивиться, Медея спросила билет на Ташкент.

– Только плацкарта, – предупредила кассирша, – и две пересадки вам делать, в Саратове и в Сальске...

– Хорошо, – сказала Медея.

Толпа с криком и воем тут же ринулась к раскрывшемуся неожиданно окошку, заварилась яростная склока: одним хотелось сохранить прежний порядок очереди, другим, стоявшим в хвосте и оказавшимся теперь поближе к выдаче, вовсе этого не хотелось.

Через минуту, с трудом протиснувшись сквозь кипящую рукопашной во имя справедливости толпу, с билетом в руке, Медея взяла у Анатолия рюкзак. Он только развел руками:

– Ну, вам и повезло же!

Они вышли на перрон и уже не видели, что окошечко, выдав Медее билет, немедленно закрылось и толпа, разделившаяся теперь надвое, кипела возле обоих закрытых окошек, а нетерпеливые руки барабанили по глухой фанере.

Поезд Медеи подошел через двенадцать минут, хотя и с пятичасовым опозданием, и, уже отъехав от Ростова, она поняла, почему ромашковая тряпка показалась такой знакомой: это была ее собственная занавеска, подаренная Нине после пожара вместе со многими другими необходимыми вещами тридцать лет тому назад... Следовательно, тетушка в Старом Крыму, о которой шла речь, и была ее бывшая соседка Нина, а молодые мужчины – дети девочки, которую Медея лечила в ту ночь от ожога... Медея улыбнулась сама себе, успокоилась: устройство мира, несмотря на его возросшее многолюдство и суматошливость, оставалось все тем же самым, ей понятным, – происходили маленькие

чудеса, люди сходились и расходились, и все вместе образовывало красивый узор...(385-387)

Потеря кольца была незначительной во всех смыслах. Сандра легко теряла, вещи к ней не приставали, и она к ним не привязывалась. Но у Медеи находка этого потерянного тридцать лет тому назад кольца не выходила из головы. Может быть, потому, что она знала: кроме обычных причинно-следственных связей, между событиями существуют иные, которые связывают их иногда явно, иногда тайно, иногда и вовсе непостижимо. (162)

2. Двадцатого августа шестнадцатого года, в день ее шестнадцатилетия (11-12); первое десятилетие так весело начинавшегося века(12); одиннадцатым апреля семьдесят шестого года (19-20); в декабре восемнадцатого года (20); в конце октября пятьдесят первого года, ранним утром, в воскресенье (354); еще в девятьсот четвертом году, накануне погрома (355) и т. д.

3. Медея вдыхала запах его (брата – *III. Б.*) волос, тела и узнавала полузабытый запах отцовских рабочих фуфаяк, который мало кому показался бы приятным, но для Медеиной всеохраняющей памяти был драгоценным подарком. (413)

Взяв две четвертушки бумаги и написав на одной «Об упокоении», она стала вписывать в привычном порядке имена – о. Дионисий, о. Варфоломей, Харлампий, Антонида, Георгий, Магдалина... Другую, живую часть семьи, она выписывала на другой бумажке, под словами «О здравии...»

На этом самом месте, выписывая крупными идеальными буквами родные имена, она всегда переживала одно и то же состояние: как будто она плывет по реке, а впереди нее, разлетающимся треугольником, ее братья и сестры, их молодые и маленькие дети, а позади, таким же веером, но гораздо более длинным, исчезающим в легкой ряби воды, ее умершие родители, деды – словом, все предки, имена которых она знала, и те, чьи имена рассеялись в ушедшем времени. И ей нисколько не трудно было держать в себе всю эту

тму народа, живого и мертвого, и каждое имя она писала со вниманием, вызывая в памяти лицо, облик, если так можно выразиться, вкус этого человека... (420-421)

4. Уже миновав свое пятидесятилетие, она впервые, да и то добровольно, оторвалась от милой оседлой жизни и с изумлением наблюдала, какие несметные полчища людей передвигаются по большой бесхозной земле, заваленной большим железом и битыми камнями. Вдоль железнодорожных откосов, под тонкой весенней травой лежала восемь лет тому назад окончившаяся война – сгладившимися воронками с бурой водой, вросшими в землю развалинами и костями, которыми полна была земля от Ростова до Сальска, от Сальска до Сталинграда.

Медее казалось, что память о войне земля хранит глубже, чем все это множество людей, громко и единообразно переживающих недавнюю смерть Сталина. Всего несколько недель прошло, как он умер, и все попутчики, разговаривая между собой, постоянно поминали об этом. (388-389)

5. Первый ужин незаметно перешел во второй. Пили вино, закупленное Георгием. Георгий прожил в Москве пять лет, пока учился на геофаке, Москву не полюбил, но новостями столичными всегда интересовался и теперь пытался их выудить из родственниц. Но Никин рассказ все сбивался либо на нее самое, либо на семейные сплетни, а Машин – на политику. Впрочем, время было такое: с чего бы ни начинался разговор, кончался с понижением голоса и повышением накала страстей политикой. (91-92)

Что для нее власть? Она верующий человек, другая над ней власть. И не говори никогда, что она чего-то боится... (94)

6. В доме был давно заведен странный распорядок: ужинали обыкновенно между семью и восьмью, вместе с детьми, рано укладывали их спать, а к ночи снова собирались за поздней трапезой, столь не полезной для пищеварения и приятной для души. И теперь, в поздний час, переделав множество домашних дел, Медее и Георгий сидели в свете керосиновой лампы и радовались друг другу. У них было много общего: оба были

подвижны, легки на ногу, ценили приятные мелочи и не терпели вмешательства в их внутреннюю жизнь. (43)

7. Первым появился племянник Георгий с тринадцатилетним сыном Артемом. Сбросив рюкзак, Георгий стоял посреди двора, морщился от прямого сильного солнца и вдыхал сладкий, густой запах.

– Режь да ешь, – сказал он сыну, но тот не понял, о чем идет речь. Дом Медеи стоял в самой верхней части Поселка, но усадьба была ступенчатая, террасами, с колодцем в самом низу. (27)

«Бросить бы все к черту и купить здесь дом, – думал Георгий, спускаясь вниз к тетке, которая их все еще не заметила. – А Зойка как хочет. Взял бы Темку, Сашку...» (27-28)

Как хорошо бы он жил здесь, в Крыму, если бы решился плюнуть на потерянные десять лет, на несостоявшееся открытие, недописанную диссертацию, которая всасывала его в себя как злая тряпина, как только он к ней приближался, но зато, когда он уезжал из Академгородка, от этой трухлявой кучи бумаги, она почти переставала его занимать и сжималась в маленький темный комочек, про который он забывал... Построил бы дом здесь... (46-47)

Последние десять лет именно это приходило ему в голову в первые минуты в крымском доме Медеи... (28)

– Только здесь я чувствую себя дома, – как будто пожаловался он. (46)

8. Георгий, в прошлом геолог, шел легким и длинным профессиональным шагом... (34)

Год от года высыхали источники, вымирали виноградники, приходила в упадок земля, которую он исходил еще мальчиком, и только профили гор держали облик этого края, и Георгий любил их, как можно любить лицо матери или тело жены, – наизусть, с закрытыми глазами, навсегда. (38)

Привал всегда делали коротким, чтобы не размориться, не разлентиться, а только собрать силы перед последним броском. Георгий, вовсе не ставя перед собой никаких педагогических задач, из года в год давал всем детям своей родни ни с чем не сравнимые уроки жизни на земле. От него перенимали мальчики и девочки язычески точное и тонкое обращение с водой, с огнем, с деревом. Вот и сейчас Артем, не лучший из его учеников, присел, не снимая рюкзака, а Катя поила младших взятой из дому кипяченой водой. Каждому по маленькому стаканчику. (136-137)

9. Много лет спустя оно (письмо – *Ш.Б.*) попало в руки племянника Георгия и объяснило ему загадку совершенно неожиданного завещания, найденного им в той же пачке бумаг и помеченного одиннадцатым апреля семьдесят шестого года. Письмо было следующее:

«... о том, как выселяли здешних татар, в два часа, не дав и собраться, и как Шура Городовикова, партийная начальница, сама их выселяла, помогала вещи складывать и плакала в три ручья, а на другой день ее разбил удар – и она уже перестала быть начальницей, а лет десять еще ковыляла по своей усадьбе с кривым лицом и невнятной речью. В наших местах и при немцах, хотя у нас не немцы, а румыны стояли, ничего такого не было. Хотя, я знаю, евреев брали, но не в наших местах.

... А мальчик мой татарский, Равиль, улыбается спокойно: «Спасибо, Медея Георгиевна, вы необыкновенно мужественный человек, редко такие встречаются. Жаль, что вы мне не покажете завтра ни долину, ни восточные холмы. Но я сюда приеду еще, времена переменятся, я уверен».

... Да, шапку он свою забыл. Ну, я думаю, и хорошо. Может, повернется еще вспять, вернутся татары и отдам я ему шапку-то? Право, это было бы по справедливости. Ну, как Бог рассудит. А пишу я тебе так спешно вот по какой причине: хотя я никогда в жизни ни в какие политические истории не попадала, Самоня был по этой части специалист, но, представь себе, вдруг в конце жизни, во времена послаблений, к старухе придерутся? Чтоб ты знала, где меня искать». (19-26)

10. Нора замороженно смотрела в ту сторону, где сходились балка, горюшка, завивалась какая-то длинная складка земли и там, в паху, стоял дом с черепичной крышей и звенел

промытыми окнами навстречу трем стройным фигурам – черной, белой и красной... Она любовалась устройством пейзажа и думала с благородной грустью: «Написать бы такое... Нет, не справиться мне...»

Была она художница, кончила училище не совсем блестяще, однако кое-что у нее получалось: акварельные летучие цветы – флоксы, сирени, легкие полевые букеты. Вот и теперь, приехав только что сюда на отдых, она приглядывалась к глициниям и предвкушала, как поставит одни кисти, совсем без листьев, в стеклянную банку, на розовую скатерть и, когда дочка будет днем спать, сядет рисовать на заднем дворике... Однако этот изгиб пространства, его сокровенный поворот волновал ее, побуждал к работе, которая самой же и казалась не по плечу. (29-30)

11. Овдовела она давно, но больше не выходила замуж, храня верность образу вдовы в черных одеждах, который ей очень пришелся.

Первые десять лет она носила все исключительно черное, впоследствии смягчилась до легкого белого крапа или мелкого горошка, все по черному. Черная шаль не по-русски и не по-деревенски обвивала ее голову и была завязана двумя длинными узлами, один из которых лежал на правом виске. Длинный конец шали мелкими античными складками свешивался на плечи и прикрывал морщинистую шею.

Глаза ее были ясно-коричневыми и сухими, темная кожа лица тоже была в сухих мелких складочках. (8-9)

12. ... Всего несколько дней прошло с тех пор, как она познакомилась со всеми этими людьми, все они ей нравились, были притягательны, но непонятны, и к детям относились как-то иначе, чем она к своей дочери.

«Они слишком суровы с детьми», – думала она утром.

«Они дают им слишком много свободы», – делала она вывод днем.

«Они ужасно им потакают», – казалось ей вечером.

Одновременно восхищаясь, завидуя и порицая, она еще не догадалась, что все дело в том, что детям у них отводилась определенная часть жизни, но не вся жизнь.(151)

«Господи, какие же нормальные человеческие отношения, никто ничего друг от друга не требует, даже дети», – вздохнула она.(154)

В этот же день, немного позднее, она (Нора – *Ш. Б.*)еще раз восхитилась ее талантом, на этот раз кулинарным. На костре, в кривом от старости котелке, Ника сварила суп из холостяцких пакетиков, в который чего только не бросила: крошки и кусочки хлеба, сметенные после завтрака со стола и завернутые в полотняную тряпочку, рубленые вычистки вчерашнего щавеля и даже твердые листики богородичной травы, сорванные по дороге к бухте.

Это была Медеина, а вернее, Матильдина школа кулинарии, рассчитанной на большую семью и малый достаток. Медея и по сей день ничего не выбрасывала, даже из картофельных очисток делала хрустящее печенье с солью и травами – лучшую, как уверял Георгий, закуску к пиву.

Ничего этого Нора не знала. Она черпала деревянной ложкой из общего котла, подложив под ложку, как это делала Медея, кусок хлеба, ела густой пахучий суп с давно забытым детским чувством голода и поглядывала в сторону, где за отдельным каменным столом сидели малыши. Это была еще одна семейная традиция – кормить детей за отдельным столом. (155-156)

13. Через два дня Алексей Кириллович с новой семьей отбыл в Москву. Медея могла бы и не ехать, но за эти дни так прикипела сердцем к племяннику, которого уже и крестила, сделавшись его крестной матерью, что взяла отпуск и поехала с ними, чтобы помочь Сандре устроиться на новом месте.

В этот месяц, первый месяц жизни Сережи, она со всей полнотой пережила свое несостоявшееся материнство.

Иногда ей казалось, что грудь ее наливается молоком. В Феодосию она вернулась с чувством глубокой внутренней пустоты и потери. «Молодость прошла», – догадалась Медея. (186)

«Стоит как скала посреди моря», – с нежностью подумала о ней Леночка и вдруг полила слезы о Медеиной судьбе, о горечи ее одиночества, о проклятии бездетности, о преступлении обмана и измены... Но Медея ни о чем таком не думала. (423)

14. А мальчик мой татарский, Равиль, улыбается спокойно: «Спасибо, Медея Георгиевна, вы необыкновенно мужественный человек, редко такие встречаются. Жаль, что вы мне не покажете завтра ни долину, ни восточные холмы. Но я сюда приеду еще, времена переменятся, я уверен». (25)

15. Дом Медеи стоял в самой верхней части Поселка, но усадьба была ступенчатая, террасами, с колодцем в самом низу.(27)

16. Медея и Самуил попали сюда осенью тридцать первого года. Сидя здесь, на поросшей каперсами и серой полынью поляне, оба они ощутили, что находятся в центре Земли, что плавное движение гор, ритмические вздохи моря, протекание облаков, быстрых, полупрозрачных и более плотных, замедленных, и обширное внятное течение теплого воздуха от гор, направленное вполукруговую, – все рождает совершенный покой.

– Пуп земли,– только и сказал тогда пораженный Самуил. (132)

17. Его (Самуила – *Ш.Б.*) хохмы, шуточки, постоянное желание вызвать улыбку у окружающих было связано с интуитивным знанием: смех убивает страх. Оказалось, что смертельная болезнь тоже может освобождать от страха жизни. (353)

18. Все спустились к морю, бросили вещи и разом замолчали. Это была всегдашняя минута почтительного молчания перед лицом относительной вечности, которая мягко плескалась у самых ног. (147)