

ЯЗЫКОВАЯ СТРУКТУРА МИКРОКОНЦЕПТА ГОРЫ В ЦИКЛЕ И.А. БУНИНА «ТЕНЬ ПТИЦЫ» (ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Ло Сычэнь

Аспирант, Московский Педагогический Государственный
Университет
liseseason@hotmail.com

LINGUISTIC STRUCTURE OF THE MICROCONCEPT MOUNTAINS IN I.A. BUNIN'S CYCLE *SHADOW OF THE BIRD* (LINGUOPOETICAL ASPECT)

Luo Sichen

Summary: The article, written in the course of linguistic poetics, observes the linguistic structure of the microconcept MOUNTAINS, which plays an important role in the formation of the artistic worldimage of I.A. Bunin's *Shadow of the bird*. The structure of the microconcept MOUNTAINS includes a conceptual layer, the semantics of which are wider than the complex of dictionary definitions due to the inclusion of a symbolic component. Along with it, the structure of the microconcept MOUNTAINS includes emotional and expressive layers, which correlate with the elements of two peripheries. The first periphery of the concept under consideration is created through syntagmatics, in other words, elements of the near context. The second periphery is formed by a system of tropes and stylistic devices. The analysis of the two peripheries made it possible to identify «penetrating», cyclic-forming semes, the most important of which are 'border', 'peak (holy, God)', 'dynamics', 'picturesqueness'.

Keywords: Ivan Alekseyevich Bunin, linguopoetic analysis, artistic worldimage, *Shadow of the bird*, microconcept MOUNTAINS.

Аннотация: В статье, написанной в русле лингвистической поэтики, рассматривается языковая структура микроконцепта ГОРЫ, играющего важную роль в формировании в художественной картины мира цикла И.А. Бунина «Тень птицы». Структура микроконцепта ГОРЫ включает в себя понятийный пласт, семантика которого шире комплекса словарных дефиниций за счет включения символической составляющей. Наряду с ним в структуру микроконцепта ГОРЫ входят эмоциональный и экспрессивный пласты, которые коррелирует с элементами двух периферий: первая периферия рассматриваемого концепта создается посредством синтагматики, то есть элементов ближнего контекста; вторая периферия формируется системой тропов и стилистических приемов. Анализ двух периферий позволил выявить «сквозные», циклообразующие семы, наиболее важными среди которых являются 'граница', 'вершина (святой, Бог)', 'динамика', 'живописность'.

Ключевые слова: И.А. Бунин, лингвопоэтический анализ, художественная картина мира, «Тень птицы», микроконцепт ГОРЫ.

ВВЕДЕНИЕ

Цикл путевых очерков «Тень Птицы» (1923 г.) И.А. Бунина, насыщенный яркими художественными образами и полный «интересных философских размышлений» [5, 154], демонстрирует особенности организации художественной картины мира, которая реконструируется при лингвопоэтическом анализе посредством исследования художественных концептов¹.

Концепт «Природа», являющийся одним из ключевых в творчестве И.А. Бунина, в этом цикле обнаруживает структурно-семантическое своеобразие за счет

связи с концептами «Религия», «История» и «Жизнь». В понимании Бунина он гораздо шире и глубже, чем толкование его имени в лингвистических словарях. Важную роль в языковой организации макроконцепта «Природа» играет микроконцепт ГОРЫ, который в русской поэтической картине мира занимает особое место за счет символической составляющей. Горы, занимая положение между небом и землей, олицетворяют в языке русской литературы связь человека с Богом. Место гор в художественной картине мира И.А. Бунина – между небом и морем, и это определяет специфику отбора языковых средств, используемых писателем для их изображения.

¹ Примечание: Художественный концепт – компонент концептуальной сферы художественных произведений, включающий ментальные признаки и явления, которые сохранены национально-исторической памятью, являются в сознании автора когнитивно значимыми для оформления текста и соответственно соединяют создание автора художественной картины мира (См. Е.А. Огнева «Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста»). Концептуальное поле не просто совокупность понятийно тесно связанных собою концептов, а «сложное ментальное образование, объединяющее несколько компонентов, позволяющих представить комплексное актуализированное содержание и структуру коммуникативной части концепта как отражение сознания носителей конкретного языка». Концептуальное поле «рассматривается как модель, позволяющая описать всё семантическое богатство конкретного концепта, представленного ключевым словом» (См. С.В. Шустова «Концептуальное поле в современной лингвистической парадигме»).

Материалом для наших наблюдений послужили существительные «гора», которая в 11 рассказах цикла «Тень Птицы» встречается 72 раза преимущественно в форме множественного числа, «холм(ы)» — 30 раз; прилагательное «горный» — 8 раз, «холмистый» — 3 раза. Все вместе, будучи употребленными в прямых значениях, они формируют понятийный пласт концептуального поля, возглавляемого именем *горы*.

Понятийная составляющая в цикле Бунина обогащается дополнительными смыслами, которые в словарных дефинициях лексем представлены факультативными (фонowymi) семемами: *'цвет', 'пространство', 'жизнь', 'религия'*. Средства создания понятийного пласта микроконцепта ГОРЫ многочисленны и разнообразны, что достигается с помощью художественных приемов, которые мы охарактеризуем с учетом места в структуре микроконцепта ГОРЫ посредством семного, лингвостилистического, лингвоконцептуального, синтагматического, полевого, когнитивного, статистического видов анализа и описательного, лексико-семантического, лексикографического методов. Лингвопоэтический подход в изучении языка художественных произведений дает возможность выявить особенности построения индивидуально-авторской художественной картины мира, а также и интерпретировать актуальные для нее концепты в смысловом, оценочно-эмоциональном и экспрессионном аспектах, так как «путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию — и только через нее» [9, 3].

Понятийный (ядерный) пласт микроконцепта горы

В составе словарных дефиниций имени поля и компонентов его ядра толковыми словарями не фиксируется ни цветовая семантика, ни динамика, ни символические значения: в «Словаре русского языка в 4-х томах» А.П. Евгеньевой лексема «гора» определяется как «значительная возвышенность, поднимающаяся над окружающей местностью или выделяющаяся среди других возвышенностей» [4]. Сходные объяснения обнаруживаются в других словарях, например, в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля — «общее название всякой земной возвышенности» [3]. В переносном значении лексема толкуется как «множество, большое количество чего-л. сложенного в кучу, нагроможденного, сваленного кучей» [4]. В свою очередь, холм — «Округлая возвышенность с пологими склонами» [7], «Небольшая отлогая гора, горка, возвышение, бугор» [8].

Изображение гор в цикле Бунина богаче, чем стандартные объяснения в словарях, поскольку они актуализируют фоновую семантику слова, раскрывающуюся в широком контексте: «ярко и нежно **зеленеют** на горе Стамбула **сады**, с горячим шумом отходят от места пакетоты, обдавая бегущую толпу теплым **белым** дымом...»

(«Тень Птицы») [2, 16], «на востоке, за Кедроном и горой **Елеонской**, — **Иудейская пустыня, долина Иордана** и стеной **нежно-фиолетового** дыма заступивший полнеба, ровный и высокий **хребет** от века таинственных **Моавитских гор**» («Иудея») [2, 51]. Как можно заметить, лексема «горы» функционирует в едином контексте с существительными «сады», «пакетоты», «дым», «восток», «пустыня», «долина», «дым». Последняя из единиц повторяется в приведенных примерах дважды. Кроме них в этом контексте фигурируют наречия «ярко», «нежно» и цветообозначения: зеленеть, белый, нежно-фиолетовый. Лексемы «сады», «зеленеть», «мост», «высокий», «таинственный» свидетельствует о том, что концепт ГОРЫ в понимании Бунина взаимодействует с концептом «Растения», лексемы «пакетбот», «дым», «белый» — с концептом «Море», «устойчивые выражения «Иудейская пустыня», «долина Иордана» — с концептом «Религия».

В других отрывках изображение гор также сопровождается цветообозначениями: «**Золотиста лазурь** над Кедроном и горой, **золотисто-песочного** цвета ястреба, реющие над нами, трепещущие своими острыми, в **черных** ободках крыльями» («Пустыня дьявола») [2, 69]. Золото и лазурь — нетипичные цветовые характеристики для гор, так обычно изображаются православные храмы или древнеегипетские изображения. В комплексе же с изображением ястреба, они актуализируют древнеегипетскую символику, первая фоновая семантика проступает вторым планом. В Древнем Египте золотой цвет символизировал бессмертие, лазурь и камень лазурит (ляпис-лазурь) — небо (небесный цвет), ястреб — священное царство. Черный цвет также частотен при изображении гор: «...дальние огоньки Тивериады, рассыпанные **под черной горюю**» («Геннисарет») [2, 91]. В иудейском учении Каббала черный цвет обозначает первоначальную мудрость. Таким образом, семантика прилагательного *черный* включает символическую составляющую.

В отличие от неба, которое изображается единым, горы множественны, что подчеркивается с помощью топонимических обозначений: «Скутарийская гора», «Малоазийские горы», «Иудейские горы», «Горы Испытания». Каждая из них является той точкой в пространстве, которая служит надежным ориентиром, поэтому в едином контексте с ними используются наречия «вдали», «вблизи», «слева», «справа», «восток»: «едва успели мы вскочить в холодный и пустой отель на каменистом холме вблизи их, как все смешалось в лютом ливне с градом» («Храм Солнца») [2, 85], «**налево** открылась долина Хамана, **за ней** — горы в сплошных темно-зеленых борах...» («Храм Солнца») [2, 81], «**на востоке**, за Кедроном и горой Елеонской» («Храм Солнца») [2, 81]. Лексема «восток», в прямом своем значении используемая для пространственной характеристики, в производном, написанном с прописной буквы, называет часть света и формирует в сознании читателя одноименный концепт,

важным элементом которого служат цветообозначения.

В пространственной организации мира горы занимают особое место еще и потому, что, являясь осью, которая соединяет небо с землей и морем: «**Солнце склонялось**; в мокрых зеленых садах, казавшихся еще свежее от шума **горной мутно-зеленой речки, в садовой глуши вокруг акрополя**, была тень» («Храм Солнца») [2, 86] и с морем: «**солнце было за горами**. Свет его гаснет здесь быстро, а как только он гаснет, **с гор** срывается недолгий, но сильный ветер. И **темнеющее озеро** уже шумело от крупной зыби. ... Ветер ударил в парус, крепко накренил его, — и мы понеслись в сумрак, на дальние огоньки **Тивериады**, рассыпанные **под черной горю**» («Геннисарет») [2, 91].

На горах, описываемых Буниным, часто располагаются погребения, которые подчеркивают связь природы с человеческой жизнью: «**за могилами халифов**, среди песков, уходящих до Красного моря, на самой окраине **холмов Иудейских**, есть оаз, где, по слову Осии, «тернии и волчцы выросли на жертвенниках Израиля», где с землей сровнялись следы города, более славного и древнего, чем самый Мемфис, — следы Она-Гелиополя, Бет-Шемеса, по-еврейски, — «Дома Солнца»» («Свет Зодиака») [2, 39]. Могилы — это и память, и следы города. Изображение могилы на фоне гор встречается в цикле 6 раз, следовательно, это изображение значимо для автора, который придает ему символический смысл. «Кругом зеленые холмистые побережья в цветущих садах и могильных кипарисовых рощах» («Тень Птицы») [2, 9], «волнами идут к горе, — на могилах Иерихона, кое-где покрытых колючей травкой, до черноты сожженной» («Пустыня дьявола») [2, 74], могилы на горах, где цветут зеленые (символ жизни) сады и рощи, а земля покрыта сожженной (символ смерти) травой, где волны плещут и идут к горе. Человеческая жизнь на земле заканчивается и хоронится в горе, в горе растения зелены и оживлены. Итак, в конце концов смерть человека становилась частью природы. Положение могилы «на **самой** окраине холмов» («Свет Зодиака») [2, 39] подчеркивает ограниченность человеческой жизни, в сравнении с вечной природой и незыблемыми горами.

Смерть в изображении И.А. Бунина всегда символична. Образ могилы в горах связан с концептами «история» и «религия». «Иудея — это горячее **Мертвое** море, Египет — **могила** в пустыне: он тоже свершил свой путь — от поклонения вечно возрождающемуся «сыну Солнца», Гору, до своего Алтаря Возврата — до Великой пирамиды» («Море богов») [2, 29], «горы, — край таинственной **могилы** Моисея, — были предо мною, а запад заступали черные обрывы гор Иудеи, возносивших в бледно-прозрачное небо заката свой высший гребень, место Искусшения» («Пустыня дьявола») [2, 74]. Мифологические и исторические имена и названия, как река, текут в бунинском тексте, для автора они элемент жизни, на что ука-

зывает выражение «были предо мною». Горы, символизирующие границу, смерть, служат писателю символом вечности, поскольку незыблемость гор, как и религиозная концепция мироустройства, убеждают автора в нескончаемости жизни.

Горы в понимании Бунина обладают мистикой: здесь ищут уединения и обретения истины монахи и отшельники: «В молчании, вдали от жизни всего мира, множатся, как соты ос, **крипты** в каменистых обрывах Иудейских и Аравийских гор» («Страна содомская») [2, 80]. Крипта — «1) Подземный покой в церкви. 2) подземная галерея; в первые века христианства служили убежищем для гонимых христиан, а также для погребения мертвых» [10]. Слово «крипта» связано не только с концептом СМЕРТЬ, но и с концептом ЖИЗНЬ — духовная жизнь «всего мира».

В горах особенное пространство, отличное от земного, близкое к небесному и в природном, и в духовном смысле. Бунин подчеркивает это с помощью окказиональных эпитетов, образованных путем сложения, например «изумительно-яркий». «Летний ветер, белые акации в цвету... Но по горе налево все еще был снег — на изумительно-ярком поле неба» («Храм Солнца») [2, 83]. В их состав входят и семантические окказионализмы, называющие цвет, его интенсивность, оттенки и производимое ими впечатление. «В открытое окно слева дует свежий степной ветер, за долиной видны холмы предгорий и без конца тянется горбатый вал Ливана — **диких тонов**, весь в продольных белых лентах» («Храм Солнца») [2, 81].

В тексте цикла слово «гора» часто заменяется лексемой «вершина», которое встречается в цикле 5 раз. «Больно смотреть из-под шлема на дорогу, но тянет взглянуть в блеск Моава, тянет найти ту **вершину**, с которой показал Господь Моисею всю радость земли обетованной» («Страна содомская») [2, 78—79]. Лексема «вершина» служит как гипонимом лексемы «гора», так и ее синонимом, своей внутренней формой актуализируя представления о высоте не только в физическом, но и религиозном понимании. «Вершина» (от «верх») выше поверхности земли, она сопоставима с небом, где по религиозным представлениям обитает Бог.

Все приведенные примеры свидетельствуют о расширении понятийного компонента художественного концепта ГОРЫ за счет символической составляющей, которая коррелирует с элементами первой и второй периферий.

Периферии микроконцепта горы

Первая периферия рассматриваемого концепта создается посредством синтагматики, то есть элементов

ближнего контекста. В цикле И.А. Бунина лексема «гора (-ы)» образует грамматические конструкции с прилагательными и глаголами, используемыми в прямых и производных номинативных значениях. Лексемы, которые входят в состав таких конструкций, повторяются.

1) Горы характеризуются не только рельефом, но и твердостью породы, с трудом подвергающейся внешнему воздействию, что передается с помощью относительных прилагательных. Эпитет «каменистый» использован в цикле 6 раз (ср. «**каменистые** горы»). Суффикс -ист- означает «содержащий то, что обозначено основой, в большом количестве». Эпитет с тем же суффиксом использован и в словосочетании «**глинистые** ковриги гор» («Иудея») [2, 53], где использована иная производящая основа – гли-. Лексемы, называющие виды пород, обладают фоновой семантикой «материал для создания первочеловека». Таким образом, автор создает в сознании читателя образ глубокой древности, эпоху сотворения мира.

2) Цветовая характеристика, как уже говорилось ранее, может создаваться прилагательными: «впереди и влево по его равнине таяли в светлой дымке **фиолетовые** силуэты Архипелага. А направо тянулись **зелено-сиреневые** горы» («Море богов») [2, 26]. «В небе таяло и легкое **мутно-фиолетовое** облако» («Пустыня дьявола») [2, 74]. Цвет гор — это цвет природы. В их описании преобладают желтые, золотистые, коричневые, черные, зеленые тона. Но наиболее часто писатель использует прилагательное «фиолетовый», обладающее фоновой семантикой 'тайна, мистика, загадка'. «Древние египтяне ассоциировали этот цвет с частицей души, которая осталась живой после смерти» [1].

Наряду с прилагательными для цветообозначения используются глаголы, придающие описанию динамизм: «Я ехал утром, и в жарком блеске утреннего солнца и золотисто-синего воздуха тонули горы и долины на востоке, горячо и ярко белело шоссе передо мною, весело **зеленели** посевы по красноватым перевалам вокруг, в садах миссий ворковали дикие голуби» («Иудея») [2, 52]. Цвет и свет в изображении Бунина приобретают динамику, которая передается с помощью глаголов **белеть, зеленеть, таять**, что оживляет создаваемую писателем пейзажную зарисовку.

3) Топонимы, которые имеют вид устойчивых сочетаний, образуются посредством добавления определений к лексеме «гора». Обычно такие наименования ассоциируются с какими-либо религиозными событиями, ср. «Иудейские горы»: «За могилами халифов, среди песков, уходящих до Красного моря, на самой окраине холмов Иудейских, есть оаз, где, по слову Осии, «тернии и волчцы выросли на жертвенниках Израиля», где с землей сровнялись следы города, более славного и древнего, чем самый Мемфис, — следы Она-Гелиополя,

Бет-Шемеса, по-еврейски, — «Дома Солнца» («Свет Зодиака») [2, 39]. Суть исторических событий передается посредством библеизмов: антропонимов (Осия), топонимов (Мемфис, Гелиополь, Бет-Шемес), цитат («Тернии и волчцы...», «Дом Солнца»), что формирует связь концепта ГОРЫ с концептом РЕЛИГИЯ.

Обычно эти названия имеют фоновую семантику, связанную с христианством или иудаизмом: «невступно через два часа от Иерусалима мы поднимались **на гору**, на вершине которой видны остатки хана или гостиницы **Благого Самаритянина**. Это место называлось издревле **Адомим**, или **Кровавое**, по причине частых разбоев, здесь происходивших... И глубокая тоска охватывает душу на этой горе, возле пустого хана, при гаснущем солнце» («Пустыня дьявола») [2, 72]. Как показывает пример, фоновая семантика содержит информацию не только о светлых, эпических, но и трагических событиях.

Таким образом, лексема «гора» фоновыми семами и переносными значениями указывает не только на природные, но и на социальные границы.

Вторая периферия микроконцепта ГОРЫ в цикле «Тень Птицы» оформляется с помощью разнообразных тропов и стилистических приемов.

1) Горы в изображении Бунина олицетворяются, приобретают голос: «Ваал из-за облачной высоты величаво кидал в мрачно **откликавшиеся** горы гул и грохот, от которых в страхе метались фиолетовые молнии...» («Храм Солнца») [2, 85]. Горам приписываются человеческие чувства и состояния: «и того же тона были и горы за пепельно-туманной долиной, за ее **меланхолическим** простором» («Пустыня дьявола») [2, 74]; «И вот нашел, наконец, я нечто смутно-желтевшее на каменистом **холме, одиноко стоящем** за морем крыш в долине, — нечто вроде небольшой дикой крепости» («Море богов») [2, 27]. Одиночество человека проецируется на картину гор, персонифицируя изображение

Основа гор- используется для создания окказионализмов, семантика которых опирается на метафорическую внутреннюю форму: «Паровик звонко, **погорному** крикнул» («Храм Солнца») [2, 81]. По-горному, то есть гулко, так, как раздаются звуки в горах. Искусственный механизм издает звуки, подобные природным, и таким образом изображается как часть окружающей его природы.

2) Детализация. Горы рисуются тщательно до деталей, как в примере «жесткие аспидные холмы», зрение писателя отмечает твердость их породы, узор и оттенки. Горный пейзаж нарисован с учетом перспективы: «улица, **ведущая в гору**, к Пере, полита, но политая и уже согревшаяся пыль только увеличивает духоту» («Тень

Птицы») [2, 22], «каждый вечер на закате солнца вылетай **из расселин горы**, где отныне будет твое жилище, дабы знал я час молитвы...» («Страна содомская») [2, 77], в комплексе с изображением улицы, залитой солнцем, горы видятся то ближе, то дальше. Так создается панорама: «медленно тянут лошади по мелу, хрустит щебень шоссе, кольцом **охватившего** холм и **поднимающегося** все в **гору**, — **со всех сторон** оглядываю я загорелый камень стен Акрополя и его желобчатых колонн» («Море богов») [2, 27].

3) Метафора. Метафора «горы — ковриги» описывает округлую форму и сглаженный рельеф, привнося в изображение, кроме этого, еще и цветовой эффект. Тактильные ощущения передает метафорический эпитет «жесткие»: «жесткие аспидные холмы» («Пустыня дьявола») [2, 74], который в комплексе с определением «аспидные», то есть черные, создает до мелочей продуманный визуальный эффект.

Бунин подчеркивает, что почва в горах лишена растительности, поэтому метафорический эпитет «голый» он использует 4 раза: «вот нашел, наконец, я нечто **смутно-желтевшее** на **каменистом** холме, одиноко стоящем за морем крыш в долине, — нечто вроде небольшой **дикой** крепости. И, взглянув на этот **голый** холм пелазгов, впервые в жизни всем существом своим ощутил я древность» («Море богов») [2, 27]. Как свидетельствует контекст, часто все перечисленные ранее эпитеты используются автором комплексно, усиливая образность друг друга.

Нетипичным средством создания экспрессивной составляющей концепта ГОРЬ является то, что в их изображении активно участвуют глаголы. Несмотря на неподвижность, их детали изображены в динамике: «запад **заступали черные обрывы** гор Иудеи» («Пустыня дьявола») [2, 74]; «Босфор вьется, **холмы впереди смыкаются** — кажется, что плывешь по зеркально-опаловым озерам» («Тень Птицы») [2, 9]. Метафоры и олицетворения разворачиваются посредством интертекстуального вкрапления, а именно аллюзии: они напоминают легенду об аргонавтах — древнегреческих героях, которые во время мореплавания на корабле «Арго», встретили Симплегадские скалы, уничтожающие корабли. Герои испытали трудности, но избегли опасности, а «толкучие горы» стали символом опасности.

Характеристика высоты гор осуществляется с помо-

щью лексем с корнем «верх-/ш-». Слово «вершина» встречается в цикле 5 раз, «высокий» — 4 раза, «высший» — 1 раз. Используется также перифраза «темя гор». Производное номинативное значение, образованное с помощью метонимического переноса и обозначающее самую высокую точку возвышенности, приобретает экспрессию вследствие сочетаемости: «опять разворачивается предо мною зыбкая синева Мраморного моря, блеск солнца, лилово-пепельные **силуэты горных вершин** и мертвенно-белое облако Малоазийского Олимпа...» («Тень Птицы») [2, 20], «бледным дымом спустилось и легло облако у **подножия горы Сорокадневной**, чернеющей среди звезд своей **вершиной**...» («Пустыня дьявола») [2, 75]. Вершины гор изображаются писателем с антропоцентрических позиций, они персонифицируются: как люди, обладают силуэтами; внутренняя форма слова «подножие», выступающего окказиональным антонимом лексики «вершина» указывает на то, что возвышенность сравнивается с человеком.

Метафора и олицетворение используются в качестве средства связи между концептуальными полями ГОРЬ и РЕЛИГИЯ: «Море заглушало голоса поющих и орган, — говорит один паломник. — **Над горою стоял непрерывающийся гул — глас Божий, потрясающий пустыню и приводящий в содрогание горы**...» («Шеол») [2, 65] Заметим, что здесь и море, и горы персонифицированы, и природный катаклизм описывается как «голос Божий». Метафора, построенная по модели «гул над горой—глас Божий» вызывает в сознании читателя ассоциацию с мифологическими представлениями о том, что природные катаклизмы происходят по воле Бога, рассерженного на людей. Горы, возвышаются над земной и морской поверхностью, и с их вершин тайное откровение доносится до людей. Именно по этой причине в горах можно почувствовать восторг предельного бытия, который передается с помощью синестезии: «на горе сей **пьют радость**, пьют вино!»².

Выводы

Структура микроконцепта ГОРЬ включает ядро и две периферии. Ядро представлено языковыми средствами, которые ассоциируются с словарными дефинициями концепта, но шире их, поскольку включают фоновую семантику, обладающую культурологическим и религиозным содержанием. Концентрация таких элементов реконструирует авторскую художе-

2 Примечание: В китайском языке «горы» обозначают не только природную реалию, но и имеют фоновое значение «несветское». Выражение «в горах», «подняться в горах», символизируют жизнь в монастыре, в отшельничестве, вне общества, а «спускаться от гор» подразумевает вступление в светскую жизнь. Так и в бунинском творчестве. «Поэзией зовет. Она в моем наследстве./Чем я богаче им, тем больше — я поэт», «Того, что пращур мой воспринял в древнем детстве:/ — Нет в мире разных душ и времени в нем нет!» («В горах») «В горах, от снега побелевших...Вот сплю в лачуге закопченной./А он сравнит меня с мадонной./ С лучом небесного огня./ Он назовет меня Миньоной/ И влюбит целый мир в меня». («Миньона») «Гул бури за горой и грохот отдаленных...Нырятся гробом челн... Господь смешался с нами/И мчит куда-то мир в восторге бредовом» («Сирокко»). Так же в поэзии и в прозе, в горах наследство человечества, целый мир, и божий голос.

ственную картину мира, придавая ей черты философии, мистики и духовности.

Первая периферия рассматриваемого концепта создается посредством синтагматики, т.е. элементов ближнего контекста, в том числе эпитетов и топонимов, которые детализируют образную составляющую концепта и обогащают его религиозным значением. Вторая периферия формируется системой тропов и стилистических

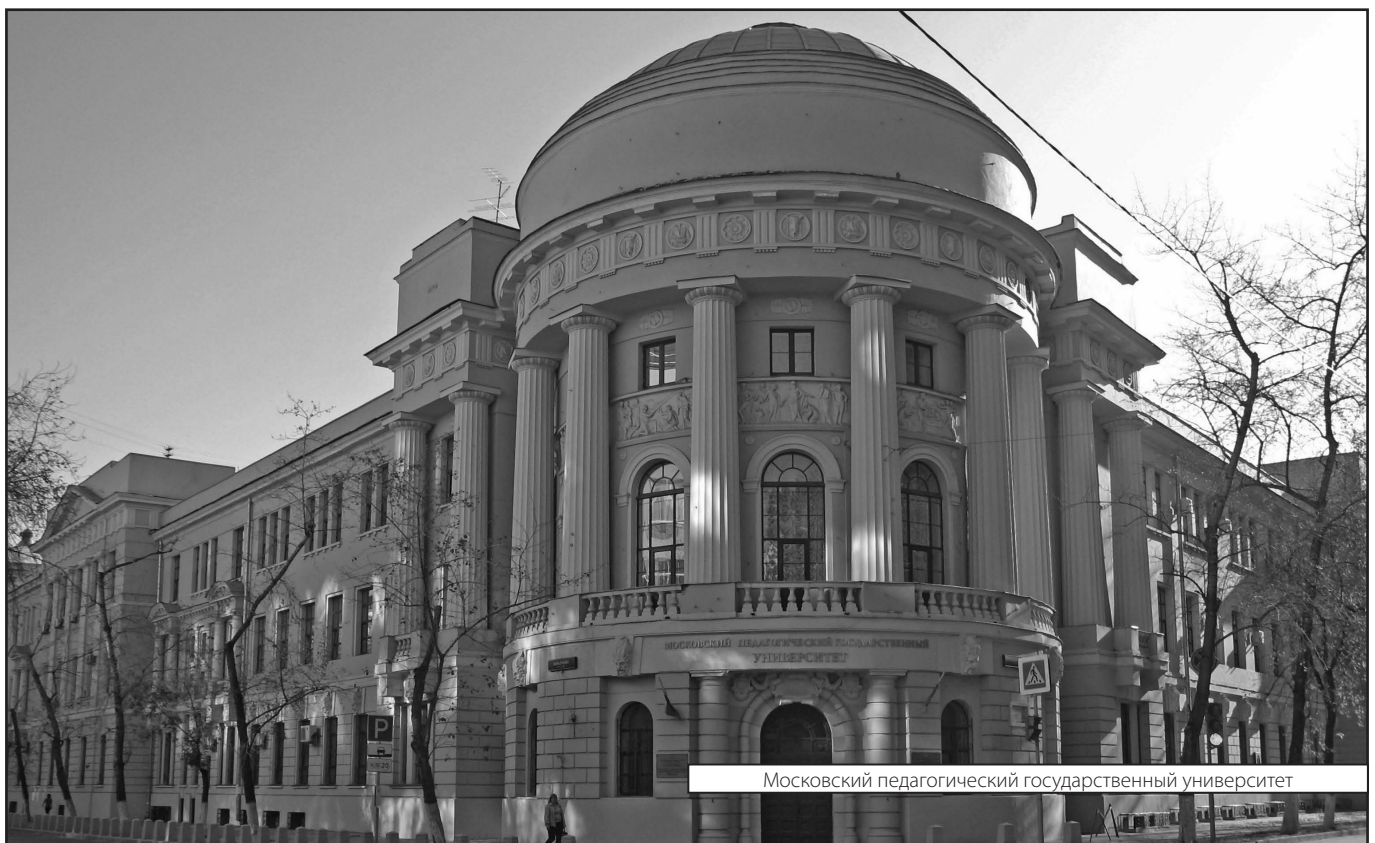
приемов, передающих эмоции и создающих экспрессию. Важная роль при этом отводится глаголам, придающим изображению динамику. Выбор используемых Буниным приемов определяет своеобразие его авторской манеры. В процессе анализа мы заметили «сквозные» семы, наиболее важными среди которых являются 'граница', 'вершина (святость, Бог)', 'динамика', 'живописность', которые на языковом уровне объединяют очерки, репрезентирующие концепт ГОРы в цикл.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ассоциация человека с фиолетовым цветом что значит. Режим доступа: <https://kupibaby.ru/znachenie/assotsiatsiya-cheloveka-s-fioletovym-tsvetom-cto-znachit.html>
2. Бунин И.А. Собрание сочинений в четырех томах. – Москва: «Правда», 1988. Том 2. – 590 с.
3. Даль В.И. Толковый словарь Даля. Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/225706>
4. Евгеньева А.П. Словарь русского языка в 4-х томах. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>
5. Мальцев Ю.В. Иван Бунин: 1870–1953. – Москва: Посев, 1994. – 432 с.
6. Огнева Е.А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста. – Москва: Эдитус, 2013. – 280 с.
7. Ожегов С.И. Шведова Н.Ю. Толковый словарь Ожегова. Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/261626>
8. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: В 4 т. Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1082278>
9. Ходасевич В.Ф. Книги и люди: «Божье древо» // Возрождение. 1931. №2158 (30 апреля).
10. Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/38726
11. Шустова С.В. Концептуальное поле в современной лингвистической парадигме // Евразийский гуманитарный журнал. – 2019. – №3. – С.17–26.

© Ло Сычэнь (liseseason@hotmail.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Московский педагогический государственный университет