

## МЕТАФОРИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» В КИНОТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ КИНОФИЛЬМОВ Э. РЯЗАНОВА)

Ли Янь

Аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет (СПб)  
feizaidemami@yandex.ru

### METAPHORICAL REPRESENTATION OF THE CONCEPT "LOVE" IN KINOTEXT (BY THE EXAMPLE OF FILMS OF E. RYAZANOV)

Li Yan

*Summary.* The article deals with the language implementations of the metaphorical concept "love" in the texts of films by E. Ryazanov. This study is attempt to distinguish and analyze the metaphorical projections that form the images of love: conceptual metaphors with the semantic component "heart"; "Love is a living being"; "Love is an object"; "Love is a container"; "Love is an element"; "Love is madness"; "Love is a game"; "Love is a battle, struggle"; "Love is rivalry, competition"; "Love is a hunt"; "Love is slavery, captivity"; "Love is a country"; "Marriage is not for love is a prison". The specificity of functioning of metaphors representing the concept of "love" in the kinotext is revealed through the identification and description of the cognitive structure of the distinguished metaphoric models. It reflects the national and cultural singularity of the use of metaphors in expressing feelings of love, it demonstrates the interrelation between the study of the linguistic picture of the world and the study of conceptual metaphor as one of the ways of its creation.

*Keywords:* concept; love; conceptual metaphor; kinotext; linguistic view of the world.

*Аннотация.* Статья посвящена языковым реализациям метафорического концепта «любовь» в текстах кинофильмов Э. Рязанова. В данном исследовании предпринята попытка выделить и проанализировать метафорические проекции, формирующие образы любви: концептуальные метафоры со смысловым компонентом «сердце»; «любовь — живое существо»; «любовь — предмет»; «любовь —местилище»; «любовь — стихия»; «любовь — сумасшествие»; «любовь — игра»; «любовь — сражение, борьба»; «любовь — соперничество, соревнование»; «любовь — охота»; «любовь — рабство, плен»; «любовь — страна»; «брак не по любви — тюрьма». Раскрыта специфика функционирования в кинотексте метафор, репрезентирующих понятие «любовь», посредством выявления и описания когнитивной структуры выделяемых метафорических моделей. Отражено национально-культурное своеобразие употребления метафор в сфере выражения чувств любви, и продемонстрирована взаимосвязь между исследованием языковой картины мира и изучением концептуальной метафоры как одного из способов её создания.

*Ключевые слова:* концепт; любовь; концептуальная метафора; кинотекст; языковая картина мира.

**В** современной лингвистике проблема описания языковых средств объективации определённого концепта представляет большой интерес для исследователей. Концептуальные исследования характерны как для лингвокультурологии, так и для когнитивной лингвистики. В рамках лингвокультурологии концепт рассматривается как «культурно-ментально-языковое» образование, своего рода сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека [14, с. 40]. В когнитивной науке концепт связывается с «тем аспектом лингвистики, который обращен к проблеме значения как ментальной сущности, к роли слова в процессах категоризации действительности, речемыслительной деятельности» [8, с. 11].

В каждой культуре концептуальную картину мира всегда составляют ключевые концепты, которые значимы как для отдельного языкового индивида, так и для всеобщего лингвокультурного сообщества [9, с. 51]. Среди них концепт «любовь» предстаёт универсальным и многогранным явлением, без которого сложно пред-

ставить ландшафт русской ментальности. С точки зрения русского менталитета, любовь есть глубокое и противоречивое чувство, сопровождаемое различными эмоциями. Не подлежит сомнению то, что любовь как важнейшее человеческое чувство всегда является излюбленной темой не только авторов литературных произведений, но и кинорежиссёров всех времён. Концепт «любовь» занимает ведущее место в концептосфере кинопроизведений Э. Рязанова.

Смысловые слои концепта, формирующие фрагменты картины мира, могут быть выявлены через анализ языковых средств его репрезентации [11, с. 16]. Одним из важнейших способов вербальной реализации концепта является метафора, суть которой заключается в восприятии сущности одного вида в терминологии сущности другого вида [6, с. 27]. Посредством её осуществляется осмысление более абстрактной сферы в терминах более конкретной [15, с. 245]. Одним из центральных объектов изучения в когнитивной теории метафоры служат концептуальные метафоры [1, с. 13], фор-

мирующие ракурсы видения окружающего мира, способы его познания, структурирования и объяснения [2, с. 20]. Ощутимый рост примеров употребления концептуальных метафор наблюдается в текстах различных типов, в том числе и в креолизованном тексте, фактура которого состоит из двух негомогенных частей: вербальной и невербальной [13, с. 180–181]. В качестве ведущего типа креолизованного текста выступает кинотекст [4, с. 48], который традиционно трактуется как «информационное сообщение, изложенное средствами кинематографа» [3, с. 67]. Произведение киноискусства, как отмечают многие исследователи, представляет собой особую знаковую систему и рассматривается как определенный тип текста [7, с. 78]. Анализ механизма вербализации концептов способом метафорического переноса в текстах фильмов до сих пор не проводился российскими лингвистами.

Любовь — понятие необычайно ёмкое и многозначное. В данной статье мы ставим целью рассмотреть метафорическое моделирование образа любви как чувства, основанного на половом влечении, в кинофильмах Э. Рязанова и выделяем следующие метафорические проекции, выражающие чувства любви: концептуальные метафоры со смысловым компонентом «сердце»; «любовь — живое существо»; «любовь — предмет»; «любовь — вместилище»; «любовь — стихия»; «любовь — сумасшествие»; «любовь — игра»; «любовь — сражение, борьба»; «любовь — соперничество, соревнование»; «любовь — охота»; «любовь — рабство, плен»; «любовь — страна»; «брак не по любви — тюрьма». Средством выявления и описания когнитивной структуры выделяемых метафорических моделей раскрывается специфика функционирования в кинотексте метафор, репрезентирующих понятие «любовь», выявляется национально-культурное своеобразие употребления метафор в сфере выражения любовных чувств, также демонстрируется взаимосвязь между исследованием языковой картины мира и изучением концептуальной метафоры как одного из способов её создания.

В кинопроизведениях Э. Рязанова сердце способно, как всякий человек, обладать чувством любви, страдания и др. Персонализация концепта «сердце» обусловлена тем, что любовь как 'чувство горячей сердечной склонности' в русской языковой картине мира осмысливается прежде всего с действием сердца, его состоянием [5, с. 145]. Лексемы «сердце» и «душа», метафоризирующиеся при выражении отношения к любви, чаще всего оказываются взаимозаменяемыми. Сердце/душа может даже испытывать боль от любви: «Душа ни по ком до сих пор не страдала, но ты повстречалась мне» («Девушка без адреса», 1957); «В какие годы сердце горше плачет? Увы, конечно, на исходе дней» («Старые клячи», 2000). Первый пример взят из песни, которую спел герой Павел

Гусаров, когда ему долгое время не удалось найти в Москве любимую девушку. В данном контексте значение глагола «страдать» приравнивается к значению глагола «любить», герой до сих пор ни по ком не страдал, значит он никогда раньше не был влюблён. Отсюда мы видим, что в русском менталитете настоящая любовь чаще всего сопровождается страданием, любовь без мучений представляется несерьёзной и нереальной. Кроме того, сердце как человек может проявлять психическую усталость: «Усталое сердце давно без огня, всё в прошлом, Арнольд, у меня!» («Девушка без адреса», 1957).

Сердце предстаёт в фигуре непослушного, упрямого человека, который всё делает по-своему, игнорируя все приказы и команды: «Неудобно, люди же ведь кругом смотрят, Клава! Сердцу ведь не прикажешь» («Девушка без адреса», 1957). Данное устойчивое словосочетание «Сердцу не прикажешь» передаёт следующие смыслы: «невозможно заставить человека полюбить или разлюбить кого-либо», «чувства от сердца главенствуют над разумом». Таким образом, один из признаков любви — неподконтрольность.

Помимо очеловечивания, сердце может фигурировать как конкретный предмет. В кинотексте приобретение чьей-либо любви ассоциируется с похищением сердца, следовательно, полюбить значит потерять, утратить сердце. Образ сердца как украденного предмета объективируется в выражении «Куда мне похищать сердца прекрасных фей» («Гусарская баллада», 1962). Героиня Шурочка, переодетая корнетом, притворилась своим несуществующим двоюродным братом перед поручиком Ржевским, за которого просватали. Опирируя данным выражением, она подчёркивает отсутствие намерения добиться любви своей кузины, то есть себя самой. Сердце также уподобляется твёрдому объекту, целостность которого нарушена. Оно наделено признаком расщепившегося, расколовшегося предмета — наличием щели на поверхности. Это репрезентировано высказыванием «Вам, наверно, всем видна в бедном сердце трещина» («Девушка без адреса», 1957). Заметим, что здесь присутствует по контексту ещё одна метафорическая аналогия «трещина — это любовная боль, рана». Персонаж фильма, потерпевший неудачу в любви, осмысливает глубокую рану любви как разлом на поверхности какого-либо предмета. В его представлении сердце, наполненное любовью, подобно целостному объекту, а сердце, переживающее несчастье в любви, подобно предмету с трещиной.

Сердце ещё обладает пространственным измерением. В русском языке для концептуализации внутреннего мира человека характерна локализация чувств в сердце. Концептуализация сердца в виде метафоры контейнера обусловлена его трактовкой как 'символа средоточия чувств, переживаний человека' [10, с. 208]. Понятие

«сердце» в смысле места локализации чувства зачастую метафорически переосмысливается и интерпретируется как вместилище любви или любимого человека. Метафорическая аналогия «сердце — это вместилище» вербализуется в песенных словах: «А если сдуру стрела амура порой в моё сердечко попадет» («Андерсен. Жизнь без любви», 2006); «Назначь мне свиданье. У нас на земле. В твоём потаённом сердечном тепле» («Старые клячи», 2000). Словосочетание «попасть в чьё-либо сердечко» соотносится с состоянием влюблённости. Мы видим, что любовь — это существо, необъяснимое и не подвластное воле человека, её приход ощущается влюбленным как нечто неожиданное и неосознанное. Бывает часто, что влюбленный проявляет психологическую неготовность к приходу любви. Концепт «сердце» также может ассоциироваться с жилым помещением, в котором человек чувствует себя тёплым.

Таким образом, при вербализации любовных переживаний метафоризованное слово «сердце» может восприниматься как человек, материального объекта и вместилища и выступает в этих метафорических предложениях в качестве субъекта, объекта воздействия, пространства.

Когнитивные признаки, структурирующие концепт «любовь», репрезентированы, прежде всего, посредством метафоризации лексемы «любовь». Метафорическое переосмысление эмоциональной лексемы «любовь» в тексте кинопроизведений Э. Рязанова осуществляется следующими метафорическими моделями: «любовь — живое существо (человек, животное)»; «любовь — предмет»; «любовь — вместилище»; «любовь — стихия (огонь, воздух)»; «любовь — сумасшествие»; «любовь — игра»; «любовь — сражение, борьба»; «любовь — соперничество, соревнование»; «любовь — охота»; «любовь — рабство, плен»; «любовь — страна».

В киноязыке любовь концептуализируется в виде антропоморфной метафоры в следующих фразах: «Надеюсь, я только, друзья на любовь, она мне дорогу подскажет» («Девушка без адреса», 1957); «Любовь спешит ко мне навстречу. Мне не до сна, в душе весна» («Дайте жалобную книгу», 1965). В первом примере говорящий — герой фильма «Девушка без адреса» Паша Гусаров долгое время не мог найти любимую девушку, адреса которой он не знает, но был твёрдо уверен в том, что рано или поздно её найдет, хотя его друзья были уверены в обратном. Таким образом, в сознании персонажа любовь фигурирует в качестве надёжного проводника. Во втором примере любовь, встреченная человеком в молодости, образно осознаётся как человек, совершающий стремительное целенаправленное движение. Более того, любовь, как человек, может находиться в мрачном настроении: «Поглядишь хандра все любит.

А любовь, всегда хандрит» («О бедном гусаре замолвите слово», 1980). Любовь также вступает в негативное взаимодействие с человеком, она фигурирует в качестве субъекта действия обмана: «Любовь — загадка, как она дурачит, не хватит жизни разобраться в ней» («Старые клячи», 2000). Как объект воздействия она может даже стать жертвой убийства «Ах, что он делает, любовь мою губя» («Старые клячи», 2000).

Метафорическое структурирование слова «любовь» осуществляется также посредством зооморфной метафоры. Любовь может иметь часть тела, свойственную летающему животному: «Я так летаю на крыльях любви» («Небеса обетованные», 1991).

Для русской языковой картины мира свойственна устойчивая метафорическая связь «любовь — это материальный объект». Когнитивный признак предметности любви выражен онтологическими метафорами. Представление о любви как о некоей ценности, нуждающейся в охране, заложено в основу реплик типа «Что может быть прелестнее, когда любовь храня» («Жестокый романс», 1984); «О вы, хранящие любовь. Неведомые силы! Пусть невредим вернётся вновь. Ко мне мой кто-то милый» («Служебный роман», 1977). Безусловно, что существуют в мире разнообразные виды и возможные формы любви. Героиня фильма «Служебный роман» — начальница лет под сорок ожидает уже не страстной и романтической любви, а именно скромной, но искренней, надёжной любви, основанной на взаимопонимании и взаимоуважении. Ей нужен мужчина, способный сохранять любовь к ней на протяжении всей жизни. Словосочетание «хранить любовь» в метафорическом смысле интерпретируется как «проявлять и беречь любовь к кому-либо долгое время».

Восприятие любви как богатства находит отражение и в примере «О, сколько здесь женщин красивых бежало, армейцам любовь отдавая без сдачи, без слез, без истерик, без писем, без жалоб» («О бедном гусаре замолвите слово», 1980). В понимании персонажей фильмов Э. Рязанова любовь можно не только сохранять для себя, но и отдавать другому полностью. Не желая мелочиться в любви, любящий человек не скрывает от любимого свою симпатию, а откровенно показывает всё сердце. Кроме того, мы можем нести любовь как некую вещь и пройти с ней некое расстояние: «Любовь пронёс я через все разлуки» («Девушка без адреса», 1957). Существует в мире такая крепкая любовь, которая не подвергается влиянию долгого расставания влюблённых. Иногда человек не замечает любви: «Он не имеет права пройти мимо любви» («Тихие омуты», 2000).

Мы иногда воспринимаем любовь как некое вместилище с внутренней частью и внешней поверхностью.

Это проиллюстрировано выражением «Усы запускал и закручивал лихо. Пускаясь в любовную неразбериху» («О бедном гусаре замолвите слово», 1980). В любви как вместилище может быть беспорядок, который в контексте примера подразумевает тоску, мучение в любви.

Отметим, что в киноязыке одним из устойчивых способов метафоризации любви является уподобление любви стихиям. Рискованная, опасная, но неодолимая, необоримая черта, прослеживаемая в любовной страсти, в рассмотренных фильмах чаще всего соотносится с метафорическим тождеством «любовь — огонь». Например, «Я словно бабочка к огню, стремилась так неодолимо в любовь, в волшебную страну...» («Жестокый романс», 1984); «Усталое сердце давно без огня, всё в прошлом, Арнольд, у меня!» («Девушка без адреса», 1957); «— Прошу вас не играть с огнём, — А я не боюсь обжечься» («Зигзаг удачи», 1968). Любовная страсть, душевный пыл не только доставляют влюблённому удовольствие, но и таят в себе опасность и разрушительную силу. Человек, испытывающий страстное чувство, подобен смелой бабочке, подлетающей к огню, от безумия он не думает о возможных потерях, страданиях, и даже смерти. А человек, потерпевший неудачу в любви, сравнивается с человеком, получившим ожог. Здесь метафорический перенос основан на температурном ощущении. Мы видим, что в русском сознании любовь носит жертвенный характер. Любовная страсть, возникающая и быстро исчезающая, подобна быстро угасающему огню: «Любовь у вас вспыхнет, но недолго продлится» («Предсказание», 1993). В отличие от страсти, настоящая прочная любовь рассматривается как вечно горящий огонь, который даёт тепло: «Две звезды горят над нами, и не погаснет пламя любви моей» («Карнавальная ночь 2, или 50 лет спустя», 2007); «На закате туманного дня, та любовь согревает меня!» («Карнавальная ночь 2, или 50 лет спустя», 2007).

Стихийные признаки соотносятся с ещё одной концептуальной метафорой «любовь — воздух»: «Мне трудно дышать без твоей любви. Вспомни меня, Оглянись, позови!» («Старые клячи», 2000). Любящий не представляет свою жизнь без любимого, считая, что именно этот человек (любимый) предназначен ему судьбою. При отсутствии ответной любви влюблённого охватывает сильный страх одиночества и его ничто не радует. Вместе с тем, возлюбленный/возлюбленная может сам/сама превратиться в воздух: «Числа я не знаю, но с этого дня, ты светом и воздухом стал для меня» («Старые клячи», 2000).

Смысловой элемент концепта «любовь» — наличие риска вербализируется также при помощи метафорической модели «любовь — игра», которая представлена целым рядом выражений: «Расстаться, Арнольд, насту-

пила пора. Любовь, любовь — роковая игра!» («Девушка без адреса», 1957); «Вам, усачам, в любви и карты в руки!» («Гусарская баллада», 1962); «Нет, в игру я эту не играю больше, ни правды не хочу, ни лжи» («Гусарская баллада», 1962). В фильмах Э. Рязанова непредвиденность любви ассоциируется с риском в карточной игре. Риск ведёт либо к беде, либо к счастью. Случай, когда человеку удалось добиться любви, уподобляется случаю, когда в игре у него на руках хорошие карты. А случай, когда человек несчастлив в любви, переосмысливается как случай, когда ему выпала плохая карта.

Состояние влюблённого часто напоминает состояние нездорового человека. Те, кто глубоко погружён в любовь, могут проявлять симптомы, как в случае заболевания. Наиболее распространенной вариацией концептуальной парадигмы «любовь — болезнь» является метафора «любовь — сумасшествие». Аналогия между любовью и безумием прослеживается в контексте «Прощай, любить не обязуйся. С ума схожу, иль восхожу к высокой степени безумства» («Жестокый романс», 1984). Влюблённый настолько очарован объектом своего обожания, что готов ради него на любые поступки, порой он, как психически нездоровый человек, теряет разум и не контролирует себя.

В кинотексте одним из наиболее выраженных метафорических переносов, формирующих образность концепта «любовь», является концептуальная метафора «любовь — сражение, борьба». При этом существительное «любовь» понимается и описывается с помощью военной лексики. Ситуации в любовных отношениях — подчинение в любви, измена, страдание от утраченной любви коррелируют с ситуациями, которые бывают на войне — капитуляция, побег, гибель. Примерами служат такого рода предложения: «И потом, зачем я вам сдался? У меня дети. У меня их двое — мальчик и...» («Служебный роман», 1977); «— А от меня ты тоже убежишь? — Нет, от тебя не убежишь» («Ирония судьбы или с легким паром», 1975); «Вася, я погибаю» («Жестокый романс», 1984). В последнем примере обнаруживается тесная связь концептов «любовь» и «смерть», героиня двухсерийного фильма «Жестокый романс» Лариса огорчена тем, что её любимый человек скрывает от неё своё обручение. Обман в любви приравнивается Ларисой к убийству, а разочарование в любви — к смерти.

Можно сказать, что путь к сердцу возлюбленного/возлюбленной в языковой картине мира русского народа осознаётся как нелёгкий, требующий приложения усилий, борьбы. Возможность агрессивной реализации чувства любви отражается в метафорическом высказывании «Я люблю тебя и буду за тебя бороться» («Зигзаг удачи», 1968). Стремление добиться любви сопротивляющегося чувству человека воспринимается как осада кре-

пости. Соответственно, человек, поддавшийся чувству после долгого сопротивления, — это взятая крепость после долгой осады: «Держался, держался и рухнул» («Ирония судьбы или с легким паром»). Крепость же в русской культуре — это 'укреплённый пункт, подготовленный к круговой обороне и длительной борьбе в условиях осады' [5, с. 652]. Это хорошо защищённое от нападения снаружи сооружение напоминает человека, который не хочет или не может быть влюбленным в кого-либо.

Многие считают любовь потерей свободы. Концептуальная метафора «любовь — потеря свободы» чаще всего предстаёт в своих разновидностях «любовь — рабство», «любовь — плен». Аналогия между любовью и рабством, пленом в исследуемых фильмах подкрепляется следующими контекстами: «Клинусь, я всё бы отдала на свете за кого-то!» («Служебный роман», 1977); «Рабом был вашей красоты, не правда ль. Прошлой осенью» («Гусарская баллада», 1962); «Родная моя! Желанная! Я вам раб навеки!» («О бедном гусаре замолвите слово», 1980); «И потом, зачем я вам сдался? У меня дети. У меня их двое — мальчик и...» («Служебный роман», 1977). Здесь имеет место подчинённость не физическая, как происходит на войне, а духовная. Любящий человек предстаёт как пленник или раб, так как сталкиваясь с чувством любви, он как бы теряет способность к независимому мышлению. Его воля подвластна любимому им человеку. Употребляя глаголы-репрезентанты — «отдать», «сдаться», содержащие семантический признак «принужденность», «недобровольность», влюблённый как будто оказался в положении против своей воли, а на самом деле довольно охотно принимает распоряжения любимого.

Героиня фильма «Служебный роман» Калугина была несчастна в предыдущей любви: подруга отобрала у неё жениха. В разговоре с Новосельцевым она сравнивает эту подругу с соперником, противником в соревновании. Метафорическая проекция «любовь — соперничество, соревнование» репрезентирована в таких высказываниях, как «Я ликвидировала всех подруг. Я их... я их уничтожила» («Служебный роман», 1977); «Я проиграла в ней жестоко» («Служебный роман», 1977).

Концептуальная аналогия «любовь — охота» объективируется в реплике типа «Кто был охотник, кто добыча?» («Жестокий романс», 1984). Охотник ассоциируется с тем, кто стремится достичь своей цели в любовных отношениях, а добыча с тем, кто пассивно принимает всё, что с ним происходит. В таком случае любовь уже не отражает желания обоих людей, в ней один человек целеустремлён, не учитывает чувства другого и, таким образом, другому человеку легко стать жертвой любви. Пострадавший от такой целеустремлённой любви человек похож на добычу во время охоты.

Ещё одна концептуальная метафора с компонентом «любовь» — это метафора «любовь — страна». Концептуализация любви как страны осуществляется в тексте песни из фильма «Жестокий романс», где любовь воспринимается как страна волшебная, прекрасная, обманная, неверная и весенняя: «Я, словно бабочка к огню, стремилась так неодолимо в любовь, волшебную страну, где назовут меня любимой, где бесподобен день любой, где не страшилась я б ненастья. Прекрасная страна — любовь, страна — любовь, ведь только в ней бывает счастье. Пришли иные времена, Тебя то нет, то лжешь, не морщась. Я поняла: любовь — страна, где каждый человек — притворщик. Моя беда, а не вина. Что я наивности обречён. Любовь — обманная страна, и каждый житель в ней обманщик. Зачем я плачу пред тобой и улыбаюсь так некстати. Неверная страна — любовь. Там каждый человек — предатель. Но снова прорастет трава. Сквозь все преграды и напасти. Любовь — весенняя страна. Ведь только в ней бывает счастье» («Жестокий романс», 1984). Эта песня исполняется после неожиданного ухода возлюбленного Ларисы — владельца судоходной компании Паратова. Как в словах песни, так и в понимании Ларисы любовь подобна стране, где происходят сложные взаимоотношения — в ней возможно испытываются не только счастье и надежда, но и страдание от обмана и предания. Любовь может придать человеку новую жизненную силу и смелость, сделать жизнь интересной, своеобразной и насыщенной, но может принести в жизнь беду и боль.

В фильме Э. Рязанова «Жестокий романс» Паратов, несмотря на то, что он обручен, завязывает роман с Ларисой. В своё оправдание он сравнивает брак не по любви с тюрьмой, из которой невозможно вырваться, а обручальное кольцо — с цепями: «Вы допускаете, что человек, скованный по рукам и ногам цепями, может так поддаться чувству, что забудет обо всём на свете, о жизни, которая гнетет его, забудет о цепях, которые его сковывают? Потом наступает прозрение и рассудок говорит, что эти цепи разорвать невозможно» («Жестокий романс», 1984); «Я обручен, Лариса. Вот эти цепи, которые сковывают меня на всю жизнь» («Жестокий романс», 1984). Вступление в брак не по любви, на взгляд Паратова, похоже на пожизненное заключение в тюрьму, а обручальное кольцо — это кандалы, которые сковывают его по рукам и ногам. Связь между женитьбой не по любви и лишением свободы воплощается и в реплике фильма «Гусарская баллада»: «Да если б я хотел — сто раз являлся случай жениться... Но берег свободу я свою!».

Нетрудно обнаруживаем, что объединение песни, тип текста которой принадлежит поэтическому, и кинотекста является отличительной чертой кинематографического произведения Э. Рязанова. Песня в фильме комментирует сюжет и продвигает его развитие. Это

и подтверждает Н. П. Пинежанинова, полагая, что поэтический текст является частью сюжетного развертывания фильма [12, с. 79]. Он задаёт смысловую проекцию для понимания и интерпретации отдельных фрагментов кинотекста. Понимая глубину поэтического текста в фильме, мы должны по возможности соотносить его со смыслом сюжетного развития [12, с. 77].

В целом можно заключить, что в кинофильмах Э. Рязанова концепт «любовь» раскрывается посредством ряда когнитивных моделей, формирующих парадигму образов, основанных на сходстве с понятием «любовь» по ряду признаков. Среди выделяемых моделей наиболее распространёнными являются метафорические аналогии «любовь — стихия» и «любовь — сражение, борьба». Мы видим, что в кинотексте актуализируются стихийные признаки любви и агрессивный аспект в любовных отношениях. Чувство любви может вступить

в позитивное и негативное взаимодействие с человеком, таким образом, концепт «любовь» связывается как с лексемами «счастье», «надежда», «тепло», так и с лексемами «боль», «рана», «горечь», «риск», «смерть» и др.

Метафорические выражения, реализующие концепт «любовь», наблюдаются больше в песенных словах, чем в репликах персонажей фильмов. Метафоры, представленные в песнях из фильмов, обладают стилистической окраской, свойственной метафорам, употребляемым в поэтическом контексте. Песня в фильме служит продуктивным вспомогательным средством передачи и интерпретации мыслей и эмоций персонажей. Изучение метафорической репрезентации культурного феномена «любовь» в кинотексте позволяет выявить некоторые культурные информации, закодированные в языковых воплощениях данного концепта и способствует более полному представлению русской языковой картины мира.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов А. Н. Когнитивная теория метафоры: почти двадцать лет спустя // Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. М.: УРСС, 2004. С. 7–21.
2. Будаев Э. В. Становление когнитивной теории метафоры // Лингвокультурология. Вып. 1. Екатеринбург, 2007. С. 16–32.
3. Бугаева Л. Д. Кинотекст: прояснение значения // Мир русского слова. 2011. № 4. С. 67–73.
4. Ворошилова М. Б. Политический креолизованный текст: ключи к прочтению. Моногр. Екатеринбург: УрГПУ, 2013. 194 с.
5. Кузнецов С. А. Современный толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 2004. 960 с.
6. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.
7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн: Ээсти раамат, 1973. 140 с.
8. Лысенко М. А. Концепт счастье и его метафорическое преломление: магистерская диссертация. Екатеринбург, 2016. 179 с.
9. Маслова В. А. Лингвокультурология: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Академия, 2004. 208 с.
10. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., дополненное. М.: Азбуковник, 1999. 944 с.
11. Пименова М. В. Методология концептуальных исследований // Антология концептов. Т. 1. Волгоград, 2005. С. 15–20.
12. Пинежанинова Н. П. И всё приобретает новый внезапный смысл... (Интеграция поэтических текстов Арсения Тарковского в фильмы Андрея Тарковского) // Мир русского слова. 2011. № 3. С. 75–79.
13. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М.: Наука, 1990. С. 180–186.
14. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.
15. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor // Metaphor and thought. Ed. by Ortony A. Cambridge, 1993, vol. 2, P. 202–251.

© Ли Янь ( feizaidemami@yandex.ru ).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»