

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ ИМЕНИ
ПАТРИСА ЛУМУМБЫ»**

Факультет филологический
Кафедра иностранных языков

«Допустить к защите»

Заведующая кафедрой
иностраных языков
Ю.Н. Эбзеева

«_____» _____ 2023 г.

Выпускная квалификационная работа бакалавра

Направление / Специальность **45.03.02 ЛИНГВИСТИКА**

ТЕМА: Концептуальные метафоры в творчестве Юй Хуа

Выполнила студентка: Чиркова Наталья Николаевна

Группа: ФЛБ-43

Студ. билет № 1032191669

Научный руководитель:
к.ф.н., доц., доц. каф. ин. яз.
Коровина Светлана Геннадьевна

(подпись)

Автор _____
(подпись)

г. Москва
2023 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	8
1.1. Метафора как когнитивный инструмент концептуализации знания	8
1.1.1 Понятие концепта и концептуальной метафоры	8
1.1.2. Подходы к анализу концептуальной метафоры	17
1.2. Концептуальная метафора как элемент идиостиля писателя	22
1.2.1. Понятие идиостиля	22
1.2.2. Роль концептуальной метафоры в художественном тексте	25
Выводы по главе 1	32
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ РАЗРЯДОВ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ МЕТАФОР В ТВОРЧЕСТВЕ ЮЙ ХУА	34
2.1. Концептуальные метафоры «СМЕРТЬ», «ЖИЗНЬ», «СУДЬБА»	34
2.2. Концептуальные метафоры «ПАМЯТЬ», «ПРОШЛОЕ», «ВРЕМЯ»	54
Выводы по главе 2	63
МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ	68
СЛОВАРИ, СПРАВОЧНИКИ	75
ПРИЛОЖЕНИЯ	76

ВВЕДЕНИЕ

Метафора является одним из наиболее распространенных способов обогащения языка, который вызывает научный интерес специалистов различных областей, в том числе философов, литературоведов, психологов, лингвистов. Долгое время в качестве объекта изучения рассматривалась метафора как образное средство, основанное на употреблении слов в переносном значении, призванное украсить художественный текст и обеспечить успех его воздействия на получателя. Однако в последние десятилетия появилось множество исследований, которые показали, что метафоры глубоко укоренились практически во всех сферах жизни человека. Впоследствии это привело к переосмыслению роли данного феномена в языковых и мыслительных процессах. В значительной степени такому повороту способствовало формирование когнитивной лингвистической парадигмы.

В когнитивистике метафора понимается как фундаментальный познавательный механизм, языковые репрезентации которого отражают ментальные структуры в сознании человека и позволяют изучать процессы восприятия, категоризации, оценки и осмысления действительности.

Значительная часть современных исследований в рамках когнитивного подхода направлена на изучение функционирования метафорических моделей в различных типах дискурса (в частности, в политическом, экономическом и научном дискурсе), а также на изучение конвенциональных метафорических выражений. Однако в данный момент наблюдается некоторое повышение интереса исследователей также и к авторским метафорам в художественных текстах. На наш взгляд, изучение концептуальных метафор, концептосферы во взаимосвязи с дискурсом как генератором смысла в художественных произведениях позволяет прояснить мировоззрения авторов, изучить ключевые концепты произведений.

Актуальность исследования заключается в необходимости практического системного изучения речетворческой деятельности Юй Хуа с точки зрения функционирования в ней когнитивных метафор, а также обусловлена возрастающим интересом к изучению когнитивных механизмов в различных областях гуманитарного знания, к исследованию метафор как явлений языка и мышления в лингвистике. Кроме того, антропоцентрический характер современной науки о языке создает востребованность исследований концептологической направленности и необходимость изучения скрытых смыслов, стоящих за языковым знаком в художественном тексте.

Выбор автора обусловлен тем, что в произведениях Юй Хуа используется большое количество метафор, которые отражают как общекультурное, так и личное восприятие действительности. Метафора, задействованная в построении художественной картины мира писателя, характеризуется оригинальностью, экспрессивностью и выразительностью, демонстрирует различные способы функционирования в тексте.

Цель исследования – проанализировать использование концептуальных метафор в художественных произведениях Юй Хуа.

Цель работы определяет постановку и решение следующих **задач**:

- 1) рассмотреть понятие концепта и концептуальной метафоры;
- 2) изучить существующие подходы к анализу концептуальной метафоры;
- 3) исследовать понятие идиостиля;
- 4) определить роль концептуальных метафор в художественном тексте;
- 5) выявить основные разряды концептуальных метафор в произведениях Юй Хуа;
- 6) провести фреймо-слотовый анализ выделенных концептуальных метафор.

Объектом исследования является художественный дискурс Юй Хуа.

Предмет исследования – концептуальные метафоры в литературных произведениях Юй Хуа.

Материалом исследования послужили рассказы «Происшествие третьего апреля» («四月三日事件», 1987), «Ошибка на берегу» («河边的错误», 1987), «1986 год» («一九八六年», 1987), «От судьбы не уйдешь» («难逃劫数», 1988), «В своем роде реальность» («现实一种», 1988), «Мирские дела словно дым» («世事如烟», 1988), «Прошлое и наказания» («往事与刑罚», 1989), «Кровавые цветы сливы» («鲜血梅花», 1989), «Посвящается девушке по имени Ян Лю» («此文献给少女杨柳», 1989), «Летний тайфун» («夏季台风», 1991), «Победа женщины» («女人的胜利», 1996); романы «Крики в морозящий дождь» («在细雨中呼喊», 1991), «Жить» («活着», 1993), «Как Сюй Саньгуань кровь продавал» («许三观卖血记», 1995) «Братья» («兄弟», 2005), «Седьмой день» («第七天», 2013), «Вэньчэн» («文城», 2021). Количество выделенных методом сплошной выборки метафор составило 291 единицу.

Теоретическую базу исследования составили труды, посвященные изучению понятия «концепт» (С.А. Аскольдов-Алексеев, В.И. Карасик, И.А. Стернин, И.С. Шулятиков, В.А. Маслова, Ю.С. Степанов), исследования в области метафоры (Дж. Лакофф, М. Джонсон, М. Тернер, А. Ортони, Н.Д. Арутюнова, А.П. Чудинов, А.Н. Баранов, Э.В. Будаев, О.И. Калинин, С.В. Киселева, Е.О. Опарина, Е.А. Огнева), разработки в области изучения понятия «идиостиль» (Е.Р. Корниенко, Т.А. Чернышева, А.В. Болотнов, В.А. Пищальникова).

Научная новизна работы заключается в отсутствии в современной науке исследований, посвященных изучению концептуальных метафор в произведениях Юй Хуа.

Теоретическая значимость заключается в том, что в данном исследовании раскрываются общие положения концептуальной метафоры, предоставляется материал для последующих теоретических обобщений, для

дальнейшей разработки таких теоретических проблем, как особенности метафорического моделирования в художественном дискурсе, взаимодействие языка и мышления, роль метафоры в литературном произведении.

Практическая значимость исследования. Полученные результаты могут быть использованы на практических и лекционных занятиях по стилистике, литературоведению, лингвопоэтике, практическому курсу иностранного языка, а также при создании лингвостилистического словаря и учебного пособия по стилистике.

В качестве основных **методов исследования** были использованы: описательный метод, реализованный с помощью ряда более частных приемов и методик исследования (наблюдение, сопоставление, интерпретация, обобщение), метод контекстуального анализа (для исследования ассоциативно-образных связей и их роли в речемыслительном механизме формирования метафоры), элементы компонентного анализа (для выявления минимальных смысловых элементов, проецируемых соответствующей концептуальной метафоры), метод фреймо-слотового анализа метафор, метод сплошной и репрезентативной выборки.

Апробация исследования. Основные положения и результаты исследования были изложены в докладе на III Всероссийской научно-практической конференции молодых учёных-востоковедов с международным участием «Восточный калейдоскоп» (М.: РУДН, 6 декабря 2022 года) и опубликованы в сборнике (РИНЦ):

Чиркова Н.Н. Основные концептуальные метафоры в романе Юй Хуа «Седьмой день»// Восточный калейдоскоп: материалы докладов и сообщений III Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых-востоковедов с международным участием. Москва, РУДН, 6 декабря 2022 г. – М.: РУДН, 2023. – С.592-597.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, определяются цель и задачи исследования, формулируется объект и предмет исследования, дается описание материала и теоретической базы исследования, раскрывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, указывается список использованных методов исследования.

В **первой главе** рассматривается понятие концепта и концептуальной метафоры, основные подходы к анализу когнитивной метафоры, исследуется понятие идиостиля, роль концептуальных метафор в художественном тексте.

Вторая глава посвящена фреймо-слотовому анализу когнитивных метафор, выделенных в произведениях Юй Хуа.

В **заключении** подводятся итоги исследования, приводятся основные выводы по работе.

Список литературы содержит перечень источников, использованных в ходе исследования.

В конце работы представлен список **приложений**, содержащий иллюстративный материал к исследованию.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Метафора как когнитивный инструмент концептуализации знания

1.1.1 Понятие концепта и концептуальной метафоры

Исследование метафоры имеет довольно длительную историю – данный феномен привлекает внимание ученых еще с античности и до сих пор активно изучается не только в лингвистике, но также и в психологии, философии, литературоведении и других науках. Сам термин «метафора» и, соответственно, его первая трактовка были предложены Аристотелем, который обозначил ее как способ переосмысления значения слова на основании сходства: «Метафора - перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии» [Аристотель, 2022: 330]. Целью подобных переносов являлось устранение лексических пробелов (номинативная функция), украшение и лаконизация речи (изобразительная функция), оказание воздействия на слушателя (персуазивная функция) [Ребезова, 2020: 35]. Впоследствии метафора долгое время рассматривалась исключительно в качестве языкового явления, средства украшения речи и реализации поэтической функции языка. Однако возникновение во второй половине XX века новой науки – когнитивистики (также известной как когнитология или когнитивизм), а также последовавшие вслед за этим смена научной парадигмы и формирование когнитивного направления в лингвистике положили начало развитию совершенно иного взгляда на исследование метафоры.

Становление когнитивной науки пришлось на 50-е года прошлого века, ознаменовавшиеся стремительным развитием теории информации, что привело к развитию исследований в области точных наук и формированию ряда дисциплин, основной целью которых стал анализ процессов получения, переработки и сохранения информации. Однако многоаспектность подобного объекта исследования и его соотнесенность с различными областями научного

знания обусловили необходимость объединить некоторый ряд научных дисциплин для совместного изучения процессов, связанных с приобретением, обработкой, хранением, использованием, организацией и накоплением структур знания, а также с формированием этих структур в человеческом мозге. В результате когнитивистика стала интегративной, междисциплинарной наукой, которая традиционно включает в себя психологию, компьютерные науки и искусственный интеллект, нейронауки, антропологию, философию и лингвистику.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что когнитология представляет собой науку о «системах репрезентации знаний и обработке информации, поступающей человеку по различным каналам» [Кубрякова, 1994: 34]. Так, по определению В.А. Масловой, когнитивная наука — это «направление в науке, объектом изучения которого является человеческий разум, мышление и те ментальные процессы и состояния, которые с ним связаны», «наука о знании и познании, о восприятии мира в процессе человеческой деятельности» [Маслова, 2004: 6]. Человек с позиции когнитивистики определяется как «система переработки информации», а поведение человека можно описать как «получение, переработка, хранение и воспроизведение информации для рационального ее использования» [Киселева, 2012: 33].

Когнитивная лингвистика в этом плане изучает вопросы взаимосвязи языка и познавательной деятельности человека — в частности, «проблемы соотношения языка и сознания, роль языка в концептуализации и категоризации мира, в познавательных процессах обобщения человеческого опыта» [Калинин, Гурулева, 2019: 132]. В совокупности с мышлением, памятью и сознанием, язык образует «комплексную информационно-когнитивную систему», организующую условия, необходимые для полноценной познавательной и речемыслительной деятельности человека [Хучбарова, 2023: 416]. Язык в данной системе играет ключевую роль,

поскольку именно в нем закреплены результаты познавательной деятельности человека и он является важным средством закрепления, хранения, обработки и передачи знания, формирования концептуальной картины мира.

Одним из ключевых терминов и центральных категорий в когнитивной лингвистике является «концепт». Это понятие вошло в научный обиход исследователей-когнитивистов еще в 90-х годах, но до сих пор не имеет однозначного толкования, что можно объяснить его междисциплинарным значением. В существующем в современной отечественной науке многообразии трактовок термина «концепт» обычно различают два основных (но не взаимоисключающих) подхода к интерпретации данного понятия – лингвокультурологический и лингвокогнитивный. В качестве критерия выделения этих подходов В.И. Карасик называет «вектор по отношению к индивиду», поскольку «лингвокогнитивный концепт – это направление от индивидуального сознания к культуре, а лингвокультурный концепт – это направление от культуры к индивидуальному сознанию» [Карасик, 2002: 97].

Представители лингвокультурологического подхода (В.И. Карасик, Ю.С. Степанов, С.Г. Воркачев, А. Вежбицкая, В.А. Маслова) рассматривают концепт как «базовую единицу культуры» [Карасик, 2004: 132], семантическое образование, посредством которого культура воплощается в сознании человека [Ю.С. Степанов, 1997: 10], т.е. указывают на одновременное обращение концепта к языку, сознанию и культуре. В.И. Карасик также выделяет трехкомпонентную структуру концепта, которая включает в себя понятийную (обозначение концепта в языке), образно-перцептивную (чувственное восприятие предметов и событий, отраженных в памяти человека) и ценностную (значимость концепта в языковой системе) составляющие [Карасик, 2002: 129].

Когнитивная лингвистика рассматривает концепт как ментальное образование, единицу мышления, т.е. предполагает его обращение к сферам языка и сознания. Представители данного подхода (Е.С. Кубрякова, З.Д.

Попова, И.А. Стернин) подчеркивают связь концепта с познавательной деятельностью человека. В «Кратком словаре когнитивных терминов», концепт определяется как «термин, служащий объяснению единиц ментальных и психологических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека» [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996: 90]. И.А. Стернин представляет модель концепта в терминах ядра (базовый слой) и периферии (интерпретационный слой) и отмечает, что в ядро входит наиболее яркий образ, который носит индивидуальный чувственный характер и кодирует концепт для мыслительных операций, а периферию составляют наиболее абстрактные признаки [Стернин, 2001: 61].

Концепт играет важную роль в упорядочении знаний при их когнитивной обработке, структурировании мира в языке, которое осуществляется посредством концептуализации и категоризации и носит интерпретирующий характер [Болдырев, 2020: 25]. Образование концептов в сознании человека происходит в ходе концептуализации – одного из «основных процессов познавательной деятельности человека, который четко осмысливает информацию, поступающую извне, и формирует концептуальные структуры, системы и концепты» [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996: 93]. Основывается данный процесс на взаимодействии исходной сферы источника с познаваемой сферой, что в результате приводит к перемещению накопленных знаний в новую понятийную область. Исходя из данного определения, можно сделать вывод, что когнитивная метафора также представляет собой одну из форм концептуализации.

Категоризация подразумевает осмысление объектов и явлений действительности в рамках категорий – обобщенных понятий, в результате чего «бесконечное разнообразие ощущений человека и объективное многообразие форм материи и форм ее движения сводится в определенные

рубрики», т.е. классифицируется и объединяется в классы, разряды, группировки, множества, категории [Краткий словарь когнитивных терминов, 1996: 42]. Э.В. Будаев отмечает, что ключевую роль в когнитивной лингвистике играет именно вопрос категоризации действительности, и важное место в этой проблеме отводится метафоре как проявлению «аналоговых возможностей человеческого разума» [Будаев, 2007: 20].

Таким образом, в современной лингвистике сформировался когнитивный подход к изучению метафоры, с позиций которого данное явление рассматривается как основная ментальная операция, способ познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения окружающей действительности. В рамках этого подхода также выделяются различные теории и концепции – в частности, теория концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, теория концептуальной интеграции (теория блендинга) Ж. Фоконье и М. Тернера, теория контекстуальной метафорической интерпретации Д. Ритчи, гипотеза первичных метафор Дж. Грейди и другие. Данная работа базируется на принципах теории концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, поскольку она является фундаментальной и наиболее влиятельной в современном подходе к исследованию метафоры.

Значимость этой теории для развития лингвистических исследований в области метафоры трудно переоценить, так как именно благодаря ее появлению фокус исследований метафорических выражений был перенесен с языка на мышление, что «ознаменовало собой когнитивный поворот» в метафорологии [Новицкая, 2019: 77]. Н.Д. Арутюнова отмечает: «Центр тяжести в изучении метафоры переместился: в область изучения практической речи и в те сферы, которые обращены к мышлению, познанию и сознанию, к концептуальным системам и, наконец, к моделированию искусственного интеллекта. В метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и

процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа» [Арутюнова, 1990: 5-6].

Основные принципы теории концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона были описаны в работе «Metaphors We Live By» («Метафоры, которыми мы живем»), опубликованной в 1980 году. В ней американские лингвисты разграничили метафору от концептуальной метафоры, указав, что последняя по своей природе абстрактна, понятийна [Ortony, 1994: 244], т.е. «локус концептуальной метафоры находится в мысли, а не в языке» [Акимцева, 2015: 21]. Авторы постулировали, что метафора пронизывает всю повседневную жизнь человека, сфера ее использования не ограничивается лишь языковым аспектом и процессы мышления сами по себе оказываются довольно метафоричны: «Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична» [Лакофф, 2023: 25]. Следовательно, понимание и переживание явлений одного рода в терминах явлений другого рода является основным свойством мышления и метафору можно назвать ментальным явлением, главным механизмом, с помощью которого человек постигает абстрактные понятия и представляет абстрактные рассуждения.

Авторы данной теории описали метафору как взаимодействие двух концептуальных областей: сферы-источника (source domain) и сферы-мишени (target domain), между которыми имеются некоторые соответствия (correspondences), благодаря которым область цели может структурироваться по подобию области источника, что и находится в основе метафоризации. Область источника предстает в виде более конкретного знания, основывается непосредственно на опыте взаимодействия человека с действительностью, а область цели описывает менее ясное, абстрактное знание. Устойчивые соответствия между исходной и целевой областью, закрепленные в языковой и культурной традиции общества, были названы «концептуальными» или «когнитивными» метафорами.

Кроме того, в соответствии с характером и методом концептуализации явлений и предметов объективной реальности Дж. Лакофф и М. Джонсон выделяют следующие три вида концептуальных метафор: структурная (область источника используется для осмысления области цели, например: «спор – это война»), онтологическая (абстрактные понятия категоризируются путем персонификации или локализации в пространстве, например: «инфляция надоедает») и ориентационная (отражают опыт пространственного ориентирования человека в более абстрактных репрезентациях, например: «упал духом»).

В отечественной лингвистике вопросами взаимодействия метафоры и сознания человека занимались А.Н. Баранов, Е.О. Опарина, Э.В. Будаев, А.П. Чудинов и другие. В.А. Маслова описывает алгоритм формирования концептуальной метафоры. Она отмечает, что до метафоризации у человека есть лишь приблизительный образ некоторого понятия, который позволяет примерно установить его границы и определяет выбор языкового средства путем задания смысловых параметров. В дальнейшем с помощью метафоры мыслительные сущности, которые не подлежат непосредственному наблюдению, соотносятся с конкретно наблюдаемыми мыслительными сущностями, тем самым более абстрактные сущности репрезентируются через более конкретные и включаются в уже существующую в языковой общности концептуальную систему [Маслова, 2012: 87-96].

В качестве отличительной особенности концептуальной метафоры многие исследователи называют буквальность. Так, Е.О. Опарина отмечает, что концептуальная метафора «стремится освободиться от образности» [Опарина, 1988: 67]. Эту же особенность подчеркивает и О.Н. Лагута, которая считает, что образование концептуальной метафоры является точкой, где образность исчезает [Лагута, 2003: 106].

Д.С. Лихачев в своих трудах развивал идею о том, что концептуальная метафора не существует сама по себе, она обязательно включается в систему,

которая получила название «концептосфера». Одно конкретное метафорическое выражение представляет собой фрагмент индивидуальной концептосферы человека, а набор индивидуальных метафор образует концептуальную метафору, отражающую концептосферу всего общества в целом и его культурные доминанты. Впоследствии эта идея нашла продолжение в работах А.П. Чудинова, который полагал, что «каждая конкретная метафора отражает мировосприятие одного человека», в целом образуя метафорическую картину мира общества в национальном сознании [Чудинов, 2003: 248]. Занимаясь исследованием когнитивной метафоры, он также выделил следующие ее функции: 1) когнитивная (интерпретационная) – обработка информации (дешифровка, объяснение, интерпретация, анализ и последующее установление смысла сообщения); 2) номинативная – осуществляется, если у метафоризированного события отсутствует вербальная номинация или если говорящий не соглашается с универсальным наименованием реалии; 3) коммуникативная – передача новой информации в более доступной форме; 4) прагматическая – создание у адресата нужного говорящему эмоционального состояния и мировосприятия; 5) изобразительная – усиление эмоциональной насыщенности сообщения; 6) инструментальная – самостоятельное осмысление информации, которая не была раскрыта метафорой; формирование собственной картины мира; 7) гипотетическая – осознание возможности развития ситуации и формулирование возможного исхода; 8) моделирующая – формирование, схематизация настоящей картины мира и выявление связи ее составляющих; 9) эвфемистическая – дает возможность скрыть неприятные, оскорбительные мнения, делая их более мелодичными; 10) популяризаторская – передача сложной информации в более доступной форме [Чудинов, 2001: 47].

Относительно прагматической функции метафоры О.И. Калинин отмечает, что воздействующая способность метафоры связана с содержанием метафоры [Калинин, 2020: 89], зависит от ее конвенциональности или

креативности. Конвенциональные метафоры снижают сложность воспринимаемого сообщения, коррелируют с уже знакомыми человеку концептуальными структурами. Новые метафоры улучшают эмоциональное восприятие речевого сообщения, повышают ее эмоциональную привлекательность [Калинин, 2022: 478]. Для выявления метафорического речевого воздействия в дискурсе исследователем также был разработан метод количественного анализа метафоричности дискурса.

В китайской лингвистике исследование концептуальных метафор также получило широкое распространение. Чэн Кайвэнь, анализируя процесс развития исследований в данном направлении, указывает, что первые работы, посвященные рассмотрению когнитивной метафоры, появились в 1997 году, пик популярности их изучения пришелся на 2011-2012 годы, в данный момент наблюдается спад интереса лингвистов к данной теме [Чэн, 2019: 63].

В целом анализ существующих работ по теме концептуальной метафоры показывает, что внимание китайских лингвистов в большей степени привлекает прикладное исследование когнитивной метафоры, так как теоретических работ, посвященных данной теме, не так много.

В частности, можно выделить работы Чжао Гуйина и Ван Инпэна, которые полагают, что отражение свойств сферы-источника в сферу-мишень является односторонним, частичным, и обратного отображения не существует [Чжао, 2012: 274]. В дальнейшем этот подход поддерживают Чжан Чжэн и Ян Чэнху, которые вводят понятие «彰» («явный») для части исходной области, сопоставленной с сферой-мишенью, и понятие «障» («скрытый») для не сопоставленной части [Чжан, 2013: 45].

С точки зрения классификации метафор, китайские лингвисты, помимо общепринятого деления на конвенциональные (死隱喻) и авторские (新奇隱喻), выделяют слуховые, вкусовые, обонятельные, визуальные, тактильные и синестезические метафоры. В соответствии со сферой использования также

различают научные, поэтические, сложные и многомодальные метафоры [Чэн, 2019: 65]

Подводя итог анализу подходов к пониманию термина «концептуальная метафора», ее свойств и функций, сформулируем рабочее определение данного понятия: концептуальная метафора – это когнитивный механизм, основанный на взаимодействии двух структур знаний – «источника» и «цели» – и способствующий познанию, структурированию и объяснению окружающей действительности. В основе концептуальной метафоры лежат концепты, сформировавшиеся в сознании человека и содержащие его представления об окружающем мире и свойствах самого себя.

1.1.2. Подходы к анализу концептуальной метафоры

Как мы выяснили ранее, когнитивная метафора представляет собой взаимодействие двух концептуальных областей: сферы-источника и сферы-мишени. Бинарная связь, существующая между этими двумя структурами в сознании носителей языка, обозначается понятием метафорической модели.

В соответствии с классической теорией Дж. Лакоффа и М. Джонсона, метафора как концептуальный механизм позволяет двум разным концептам проецироваться друг на друга. В данном случае модель когнитивной метафоры можно выразить в виде формулы $A = B$, где A – это источник, а B – цель. В качестве примеров могут служить метафорические модели, представленные формулами «политика – это театр», «жизнь – это текст» и другими.

Кроме того, в современной лингвистике концептуальная метафора также часто исследуется в рамках теории сравнения, подразумевающей рассмотрение одной концептуальной области в ее сравнении с другой, или в рамках субституциональной теории (теории замещения), согласно которой метафоризация основывается на замещении наиболее подходящего слова другим, содержащим в себе ассоциирующийся признак [Луговской, Пономаренко, 2023: 292].

В работах А.Н. Баранова разрабатывается дескрипторная теория метафоры, предназначенная для «формализованного описания большого корпуса использования метафор, то есть осуществления исследования метафорики дискурса в целом, а не осуществления анализа отдельно-изолированных примеров» [Баранов, 2023: 5]. Исследователь рассматривает метафору как совокупность сигнификативных (для области отправления, т.е. сферы-источника) и денотативных (для области прибытия, т.е. сферы-мишени) дескрипторов, которые описывает как «нормированные подмножества лексем» [Баранов, 2003: 79]. Сигнификативные дескрипторы включают слова и словосочетания, обозначающие понятие и феномены из различных семантических полей. В состав денотативных дескрипторов входят слова, обозначающие объекты социально-политической сферы общественной жизни и не обладающие способностью к полисемии, омонимии и словоизменению [Макашова, 2022: 1124]. Сигнификативные дескрипторы, объединяясь в тематически связанные поля, создают метафорические модели (М-модели), которые обладают определенным денотативным разнообразием и дискурсивным потенциалом. По словам А.Н. Баранова, каждая М-модель описывается «иерархически упорядоченными деревьями сигнификативных дескрипторов» [Баранов, 2023: 12]. Соответственно, чем больше различных понятий представляют сигнификативные дескрипторы модели в некотором дискурсе, тем выше ее «когнитивная нагруженность». Денотативная стабильность той или иной метафорической модели определяется количеством относящихся к ней концептуальных метафор [там же: 13].

Анализ существующих работ по изучению когнитивных метафор в художественном дискурсе показал, что наиболее распространенным подходом в данном направлении является фреймо-слотовый метод исследования метафор, основанный на теории метафорического моделирования А.П. Чудинова. В нашей работе использование данного подхода также

представляется наиболее оправданным для представления структуры художественного концепта.

Методика А.П. Чудинова, представленная в монографии «Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации», направлена на описание метафорической модели в соответствии с ее традиционным пониманием в когнитивной лингвистике. В рамках данного подхода предполагается, что в процесс метафоризации основывается на процедуре обработки структур знаний – фреймов и сценариев, в которых реализуется обобщенный опыт взаимодействия человека с окружающей действительностью.

По определению А.П. Чудинова, метафорическая модель - это взаимодействие двух понятийных областей в сознании человека. Схематически это можно изобразить в виде формулы «X – это Y»(в данном случае X – это система фреймов (слотов, концептов) сферы-источника, на основе которой происходит моделирование Y – понятийной системы сферы-мишени). Как отмечает автор, такое моделирование в процессе коммуникации позволяет воздействовать на эмоционально-волевую сферу [Чудинов, 2007: 131].

Термин «фрейм» в 1974 году ввел в научный обиход Марвин Минский, американский ученый в области искусственного интеллекта, определивший фрейм как минимально необходимую структурную информацию [Минский, 1978: 73]. Нидерландский лингвист Тен ван Дейк дает описание фрейма как единицы знаний, структура которой построена вокруг конкретного понятия и содержит связанные с ним данные. Автор считает, что фрейм – это основа знаний для представления определенной стереотипной ситуации, структурирующая наше понимание мира [Дейк, 2000: 9]. В понимании А.П. Чудинова, фрейм – это фрагмент наивной языковой картины мира, который структурирует соответствующую концептуальную область. Фрейм состоит из слотов – элементов ситуации, конкретизирующих некоторый аспект фрейма.

Слот, в свою очередь, состоит из концептов – представлений о смыслах, которые человек использует в процессе мышления, отражающих опыт и знания, полученные им при познании мира. Концепт представляет собой единица сознания [Чудинов, 2003: 132-133].

А.П. Чудинов выделяет следующие признаки метафоры, необходимые для описания метафорической модели:

1. исходная понятийная область – сфера, включающая в себя первичные, т.е. неметафорические смыслы охватываемых моделью единиц;

2. новая понятийная область – сфера, включающая метафорические смыслы соответствующих единиц;

3. типовые сценарии, которые отражают последовательности ситуаций, наиболее свойственные исходной области;

4. фреймы, относящиеся к данной модели (каждый фрейм структурирует соответствующую понятийную область);

5. типовые слоты каждого фрейма;

6. компонент, который связывает первичные и метафорические смыслы соответствующих единиц и дающий основания для метафорического использования концептов;

7. дискурсивная характеристика модели (типичные для метафор концептуальные векторы, ведущие эмотивные характеристики, прагматический потенциал модели, ее взаимосвязи с экстралингвистическими факторами, взглядами и интенциями субъектов коммуникации);

8. продуктивность модели – ее способность к развертыванию на основе актуализации новых концептов, слотов, фреймов: частотность модели и ее доминантность [Чудинов, 2001: 45-46].

Опираясь на понятия фрейма и слота, А.П. Чудинов создает метод фреймо-слотового анализа, основанный на системе узлов значения и отношений между ними, которую, по мнению когнитивистов, составляет внутренняя структура многозначного слова. Между данными узлами значения

выстроены отношения различной степени близости и различной природы [Чудинов, 2001: 47].

Другой отечественный лингвист Э.В. Будаев на основе анализа работ по исследованию концептуальной метафоры выделяет следующий ряд методик:

1. методика исследования метафор, объединяемых сферой-источником метафорической экспансии;
2. методика исследования метафор, объединяемых сферой-мишенью метафорической экспансии;
3. методика исследования метафор в дискурсе адресанта;
4. методика моделирования базовых когнитивных структур категоризации политического мира на основе анализа метафор [Будаев, 2007: 30-31].

Каждая методика представлена в двух вариантах – сопоставительные исследования и исследования на материале одного языка [Будаев, 2007: 30-32].

Также существует метод лексикографического исследования когнитивной метафоры, в рамках которого проводится анализ данных из различных словарей – толковых, этимологических, синонимических, фразеологических и прочих с последующим объяснением значений составляющих метафоры, их имен и ближайших обозначений [Карасик, 2002: 89-116].

Метод ассоциативного анализа предполагает определение ассоциативной составляющей концепта. Метод построения гипотезы заключается в выявлении главной идеи анализируемой метафорической единицы и последующей проверке выдвинутой гипотезы на основе лексического материала. Метод построения концептосферы предполагает изучение вербальных единиц с точки зрения их ментальной сущности. В когнитивных исследованиях перечисленные методы часто дополняют друг друга.

1.2. Концептуальная метафора как элемент идиостиля писателя

1.2.1. Понятие идиостиля

Изучение авторского текста с позиции когнитивной лингвистики в последнее время обретает все большую популярность. Как отмечает Ю.В. Иванова, «в настоящее время методы когнитивной лингвистики, занимающейся исследованием сознания представителей культуры посредством анализа языковых знаний, являются тем инструментом, который способен помочь исследователю проникнуть в скрытый смысл произведения» [Иванова, 2023: 385]. В частности, пристальное внимание исследователей привлекает анализ идиостиля писателя на основе концептов, что позволяет описать индивидуальную картину мира автора, актуализировать своеобразие его личности.

Говоря об индивидуальности в речи, необходимо разграничить понятия «идиолект» и «идиостиль». В некоторых исследованиях данные термины используются в качестве синонимов: идиолект приравнивается к идиостилю и определяется как ментально-контекстная область, формируемая под воздействием общекультурных и общезыковых факторов. «Стилистический энциклопедический словарь русского языка» рассматривает идиолект как «объединение языковых и стилистических особенностей, присущих устной или письменной речи автора порожденного текста» [Стилистический энциклопедический словарь русского языка, 2011: 95]. Несмотря на очевидную семантическую близость данных понятий, тем не менее, существуют веские основания для их различения.

Прежде всего, разграничивая термины «идиостиль» и «идиолект», стоит отметить, что идиолект - один из этапов формирования идиостиля, т.е. понятие идиостиля логически шире и включает в себя первое [Медведкова, 2016: 125].

Авторы словаря общелингвистических терминов «Эффективное речевое общение» указывают, что и на идиостиль, и идиолект оказывает влияние вся экстралингвистическая основа текста, но идиостиль является неким

посредником между автором и текстом, он отражает индивидуальный стиль языковой личности, своеобразие и уникальность речевой деятельности автора, проявляется на лингвокогнитивном уровне. Идиолект, в отличие от идиостиля, выступает как объединение структурно-языковых характеристик речи, он не соотносится с личностью автора, его мировосприятием и мышлением [Сковородников, 2014: 176].

Е.В. Корниенко соотносит понятие идиолекта с языковой личностью, аргументируя это тем, что идиолект возникает в процессе образования и развития языковой личности, он первичен, это речевое средство отображения языковой картины мира. Термин «идиостиль» исследователь соотносит с понятием коммуникативной личности, так как последний проявляется именно в создании индивидуального стиля с помощью уникального речевого поведения автора [Корниенко, 2019: 270].

В лингвистике термин «идиостиль» рассматривается под разными углами. В наиболее обобщенном виде индивидуальный стиль можно представить как «индивидуальную манеру говорения и письма, характеризующуюся уникальным отбором языковых и речевых средств с конкретной целью вербальной презентации и коммуникации» [Корниенко, 2019: 266]. В.В. Виноградов ограничивает использование данного понятие рамками литературной сферы и определяет его как стиль писателя, как систему «индивидуально-эстетического использования, свойственного данному периоду развития художественной литературы, средств словесного выражения» [Виноградов, 1959: 85]. Однако реальность показывает, что понятие идиостиля невозможно отнести исключительно к художественному творчеству, поскольку в качестве объектов исследования в данном направлении также используются индивидуальные стили журналистов, политических деятелей, дипломатов и других медийных личностей.

В современной лингвистике данный термин чаще всего трактуется в рамках системно-текстового аспекта, который рассматривает идиостиль как

«совокупность языковых средств, характеризующаяся доминантностью и реализованная внутри институционального дискурса в корпусе текстов, принадлежащих одному автору» [Чернышева, 2007: 8], «совокупность содержательных, формальных лингвистических и стилистических характеристик, которые присущи работам одного автора и выделяют его произведения на фоне аналогичных трудов других ученых или писателей» [Шевченко, 2022: 2].

А.В. Болотнов описывает идиостиль как сложное вербальное явление, которое включает в себя культурно-речевой, коммуникативный, когнитивный стили [Болотнов, 2016: 23].

Многоаспектность и неоднозначность понятия «идиостиль» подчеркивается в статьях Е.Р. Корниенко, которая выделяет следующие дефиниции идиостиля:

- 1) Система индивидуальных особенностей автора – языковой, речевой, коммуникативной личности;
- 2) Способ отражения внутреннего мира личности автора как носителя конкретного языка в конкретный исторический период;
- 3) Вербально эксплицированный фрагмент аксиологической картины мира, концептосферы;
- 4) Корпус лексических единиц с актуализированными личностными смыслами в рамках произведения;
- 5) Комплекс языковых средств для решения авторских задач, включающий систему индивидуальных средств выразительности – тропов и стилистических фигур;
- 6) Набор речевых стратегий и тактик (манипулятивных, этикетных, жанровых и др.) [Корниенко, 2019: 137].

По причине многомерности понятия идиостиля, данное явление изучают с точки зрения различных подходов: семантико-стилистического,

лингвопоэтического, системно-структурного, коммуникативного, когнитивного.

В рамках когнитивного подхода под идиостилем понимается «авторский личностный смысл» [Пищальникова, 1992: 20], «система логико-семантических способов репрезентации доминантных личностных смыслов в концептуальной системе автора, объективированная в эстетической деятельности и предполагающая индивидуальную трансформацию языковых выражений» [Воскобойников, 2015: 62].

Инструментами для анализа и создания модели идиостиля при когнитивном подходе служат когнитивные и семантические категории, с помощью которых описываются языковое сознание и семантическая структура текста как его отражение (концепты, сценарии, фреймы, ассоциативно-смысловые поля и т.д.) [Корниенко, 2019: 138].

Таким образом, в данной работе мы придерживаемся когнитивного подхода к понятию идиостиля и рассматриваем его как систему средств выражения, которая соотносит внутренний мир писателя с созданной им художественной действительностью.

1.2.2. Роль концептуальной метафоры в художественном тексте

Речевая деятельность человека включает в себя и создаваемые им художественные произведения. В качестве инструмента анализа в исследованиях в данном направлении также используется концепт, а точнее, такая его разновидность, как художественный концепт. Этот термин был введен в научный обиход еще в 20-х годах прошлого века С.А. Аскольдовым, который разделил понятия «концепт знания» (познавательный концепт) и «художественный концепт», указывая, что в основе первого лежит принцип информативности, а в основе второго – образность. Описывая художественный концепт, философ отмечал: «В каждом художественном концепте заключена как бы задача найти по части целое. Пусть это целое никогда вполне не развертывается. Но самое важное, что вы имеете ключ к его

раскрытию, потенциально им обладаете, т.е. и здесь, как и в познании, потенциальному принадлежит определенное значение и ценность» [Аскольдов, 1997: 275].

Понятие художественного концепта рассматривается в комплексе лингвокультурных, лингвострановедческих, культурных, психологических и других аспектов и пока не получило точного и однозначного определения. Так, по мнению О.Е. Беспаловой, художественный концепт – это «единица сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [Беспалова, 2002: 42].

Л.В. Миллер определяет художественный концепт как «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве интенциональной составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества», как «универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании художественных смыслов» [Миллер, 2004: 42].

По определению Е.А. Огневой, художественный концепт – это «компонент концептосферы художественного текста автора, включающий те ментальные признаки и явления, которые сохранены исторической памятью народа и являются в сознании автора когнитивно-прагматически значимыми для развития сюжета» [Огнева, 2013: 8].

Многие ученые акцентируют внимание на том, что художественный концепт отражает личное, чувственное восприятие действительности и дает возможность выделять языковую картину мира автора, однако это лишь одна сторона данного понятия, так как концепт также содержит представления народа о мире, культурные традиции, морально-нравственные устои общества. В данном исследовании мы придерживаемся точки зрения, что художественный концепт - это вербализованный в тексте результат

индивидуально-авторского восприятия образа мира, базирующийся на этнокультурных представлениях, поскольку, как отмечает Т.И. Васильева, индивидуально-авторская составляющая в структуре концептосферы возникает в результате трансформации национальных представлений через призму индивидуального сознания [Васильева, 2015: 38]. И.В. Варфоломеева также указывает на тот факт, что художественные концепты «конструируются» автором текста с учетом ценностных характеристик, особых смыслов, связанных с определенными концептами в национально-культурной картине мира или ментальных картинах отдельных (специальных) видов деятельности, характеризующих соответствующее общество [Варфоломеева, 2018: 20].

В когнитивной лингвистике способность к художественному и поэтическому творчеству рассматривается как часть когнитивной деятельности человека. Соответственно, художественный и поэтический тексты могут служить доступом к изучению концептуальных структур, задействованных в творческом процессе [Маслова, 2014: 196]. Когнитивисты признают, что текст является «вербализированной концептуальной картиной мира автора, особенности которой прямо пропорциональны особенностям языковой личности» [Эпштейн, 2016: 177]. З.Б. Хожиева отмечает, что с точки зрения когнитивной лингвистики художественный текст затрагивает многие проблемы, среди которых следует выделить «когнитивные принципы, распределение информации в художественном тексте, проблему выдвижения, концептуально-значимые информации, рассмотрение когнитивных оснований стилистических приемов» [Хожиева, 2019: 40-41]. Также автор обращает внимание на тот факт, что проблема когнитивной метафоры и ее функционирование в художественном тексте в этом плане представляет наибольший интерес.

Совокупность художественных концептов в литературном произведении образует определенную концептосферу, с которой, в свою

очередь, тесно связано когнитивная метафора. Анализируя роль концептуальных метафорических моделей в создании художественного пространства, П.В. Семенова приходит к выводу, что «ассоциативные связи, доминирующие при возникновении когнитивной метафоры, обеспечивают континуальность концептосферы всего текста, так как метафора связывает концепты в единое ассоциативно-смысловое поле художественного текста, порождающее художественное пространство всего произведения» [Семенова, 2017: 108]. Кроме того, исследователь называет метафору «кодом» раскрытия механизма порождения смысла текста, который обуславливается когнитивным стилем автора [там же: 109].

Новая действительность, которая создается в литературном произведении, отображает индивидуальную картину мира автора, его восприятие реальности. Очень часто читатель оказывается не способен погрузиться в речемыслительные процессы писателя и в полной мере понять их, но тем не менее получает возможность судить о них по метафорическим моделям, используемым в тексте. Они способствуют проникновению в концептосферу автора, позволяют лучше понять его мировосприятие и поведение, поскольку в их основе, как отмечает Н.А. Тютюнькова, лежат исторические события, социальные, экономические, политические и культурные явления, а также факты биографии писателя, чье творческое сознание трансформирует привычные представления о действительности. Именно в представлении индивидуальной авторской картины мира кроется один из вариантов концептуализации [Тютюнькова, 2014].

И.Р. Гальперин указывает, что когнитивная метафора в художественном тексте соотносится с концептуальной информацией текста, которая «сообщает читателю индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами содержательно-фактуальной информации, понимание их причинно-следственных связей, их значимости в социальной, экономической, политической, культурной жизни народа,

включая отношения между отдельными индивидуумами, их сложного психологического и эстетико-познавательного взаимодействия. Такая информация извлекается из всего произведения и представляет собой творческое переосмысление указанных отношений, фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном им воображаемом мире» [Гальперин, 2006: 28].

Одной из первых работ о концептуальной метафоре в литературе является совместная книга Дж. Лакоффа и М. Тернера «The Contemporary Theory of Metaphor» («Современная теория метафоры»). В ней авторы утверждают, что функции концептуальной метафоры в художественных текстах расширяются, она предоставляет более глубинные знания, и если в языке когнитивные метафоры демонстрируют конвенциональную роль, то в художественном дискурсе они несут авторское послание. Впоследствии эта точка зрения получила широкое распространение, появилось много исследований, подтверждающих данную идею. Так, Г.Т. Мирзоева, рассуждая о метафоре в науке и в языке художественной литературы, отмечает, что в научном дискурсе метафора порождается когнитивной способностью людей анализировать свойства объектов, осмыслять их, дифференцировать и унифицировать, она выделяет главное и служит для экономии языкового оформления. В свою очередь, в языке художественной литературы метафора становится и предметом индивидуальной, то есть авторской, интерпретации, «позволяющей интуитивно воспринимать “вещный” мир с его материальными объектами» [Мирзоева, 2018: 32].

А.О. Вороничева, изучая когнитивные метафоры в прозе А.С. Грина, приходит к выводу, что подобные метафорические модели «отражают уникальное индивидуально-авторское языковое мышление и бывают, по ряду причин, довольно сложны для интерпретации» [Вороничева, 2014: 25]. Кроме того, автор в ходе исследования делает наблюдение, что некоторые типы когнитивных метафор, выделенных Лакоффом и Джонсоном — в частности,

структурный и онтологический типы — могут накладываться друг на друга, объединяясь в один структурно-онтологический тип метафоры.

М. Кодирова, исследуя особенности авторских когнитивных метафор, резюмирует: «Концептуальные метафоры в художественном тексте в основном используются для передачи скрытых описаний и конкретной информации» [Qodirova, 2022: 559]. Концептуальные структуры в литературных произведениях могут дать дополнительные сведения для понимания авторского послания, поскольку они отражают индивидуальный стиль письма автора, его манеру понимания реальности и особенности авторского мышления [там же: 560].

Об индивидуальном характере метафоры пишет и Н.И. Маругина: «В художественном дискурсе концептуальные метафоры демонстрируют свою всепроникающую природу, порождая взаимосвязанные ключевые текстовые метафоры и метафорические выражения, которые воспринимаются как художественные и индивидуальные. Концептуальные метафоры, с одной стороны, указывают на конвенциональную роль, которую они играют в языке, с другой стороны, они передают авторское послание в художественном дискурсе» [Marugina, 2014: 112]. Еще одно важное наблюдение автор делает, анализируя использование концептуальных метафор в работах М. Булгакова. Она отмечает, что некоторые метафоры являются особенно значимыми для индивидуального авторского сознания, они определяют формирование других культурных концептуальных метафор в художественных контекстах. Такие метафоры получают дальнейшую семантическую реализацию в художественном дискурсе путем моделирования ключевых текстовых метафор и художественных метафорических выражений, через которые может быть воспринято поведение главных героев в дискурсе [там же: 115].

О.В. Эпштейн называет концептуальную метафору «смыслообразующим стержнем», непосредственно связанным с поэтическим видением мира. Именно с помощью метафоры автор художественного текста

раскрывает сущность предмета и указывает на связь между концептами, которые, казалось бы, не имеют ничего общего [Эпштейн, 2016: 178].

По мнению А.И. Трубкиной, рассматривающей роль метафоры «человек – природа» в произведениях И.С. Тургенева, часто «когнитивно-семантический потенциал метафоры в художественном тексте шире, чем семантическое пространство художественного текста» [Трубкина, 2020: 67], следовательно, метафора вполне может создать самостоятельный художественный образ и сформировать идейно-тематический ракурс целостного эстетического высказывания.

Проанализировав данные наблюдения, мы можем обозначить следующие функции концептуальной метафоры в художественном тексте:

- 1) Раскрывает механизмы порождения смысла текста;
- 2) Отражает индивидуально-авторское мышление и мировосприятие;
- 3) Несет авторское послание;
- 4) Определяет значимые для данного произведения концепты;
- 5) Передает скрытые описания, завуалированные смыслы;
- 6) Позволяет читателю погрузиться в речемыслительные процессы писателя, понять его поведение.

Обобщая, эти функции можно свести к двум основным: когнитивные метафоры в художественных текстах отражают авторскую трансформацию языковой картины мира и служат для передачи новых знаний читателям-реципиентам. Кроме того, стоит отметить, что концептуальная метафора, безусловно, также обладает значительным выразительным потенциалом, что способствует реализации творческих замыслов авторов, проявлению их таланта. Метафорически выраженное мнение оказывает значительное влияние на читателя и не только доставляет эстетическое удовольствие, но и определяет способы, с помощью которых человек постигает реальность.

Выводы по главе 1

В первой главе данной работы представлено теоретическое обоснование проведенного исследования на основе метода анализа и синтеза научной литературы. В частности, мы рассмотрели историю формирования когнитивного направления лингвистических исследований, изучили понятие концепта как центральной категории когнитивной лингвистики, различные подходы к интерпретации данного термина, ознакомились с моделями представления концепта, изложили основные принципы теории концептуальной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, проанализировали научные достижения отечественных и зарубежных лингвистов в области исследования когнитивных метафор, перечислили функции, реализуемые концептуальными метафорическими моделями. Мы пришли к выводу, что когнитивная теория метафоры основывается на изучении механизмов, лежащих в основе представления, хранения, обработки и передачи информации, а также процессов категоризации и концептуализации. Появление данной теории положило начало исследованию метафоры с точки зрения взаимосвязи между языком, мышлением и культурой. Концептуальные метафоры рассматриваются как устойчивые соответствия двух областей знаний (исходной и целевой), закрепленные в языковой и культурной традиции общества.

Когнитивный анализ метафоры предполагает понимание метафоры как инструмента познания мира, как когнитивного механизма, с помощью которого в восприятии человека соотносятся понятия, поэтому в рамках данного исследования он представляется наиболее уместным. Метафора представляет собой не просто изобразительно-выразительное средство, но и ментальную операцию, которая позволяет концептуализировать и соотносить различные сферы мышления.

Затем мы рассмотрели различные подходы к анализу концептуальной метафоры и, в частности, методику фреймо-слотового анализа А.П. Чудинова,

которая основывается на представлении процессов метафоризации как процедур обработки структур знаний – фреймов и сценариев, в которых реализуется обобщенный опыт взаимодействия человека с окружающей действительностью.

Кроме того, мы изучили роль концептуальных метафор в рамках художественного текста и выяснили, что в данном аспекте метафора является важным языковым средством передачи индивидуального мировосприятия автора, основным механизмом художественного познания, одним из инструментов, создающих художественную картину мира и отражающих языковую картину мира писателя, изучение которой становится ключом к пониманию мировидения автора и верному толкованию литературного произведения. Благодаря когнитивной метафоре сложные понятия и сущности, не доступные непосредственному наблюдению или не знакомые читателю, становятся воспринимаемыми в силу их соотнесенности с реальными объектами или опытом читателя.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ РАЗРЯДОВ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ МЕТАФОР В ТВОРЧЕСТВЕ ЮЙ ХУА

В данной главе рассматриваются основные типы метафор, встречающиеся в художественных текстах Юй Хуа. Методом сплошной выборки мы выделили на материале исследования случаи употребления метафорических средств. Далее при помощи модели когнитивного моделирования мы сгруппировали выделенные метафорические единицы, реконструировав фреймо-слотовую структуру концептов. Фреймо-слотовая структура всех концептов проиллюстрирована примерами из романов и рассказов. Ключевыми и наиболее частотными оказались такие концептуальные метафоры, как «смерть», «жизнь», «судьба», «память», «прошлое», «насилие» и другие.

2.1. Концептуальные метафоры «СМЕРТЬ», «ЖИЗНЬ», «СУДЬБА»

Юй Хуа известен как один из ведущих представителей современного китайского «авангарда» (сяньфэн) – литературного направления, зародившегося в 1980-х годах, в переходный период в истории китайской литературы и культуры в целом. Произведения китайских авангардистов характеризуются тенденцией к разрушению традиционных жанров, акцентом на фрагментарности действительности, стремлением изменить устоявшуюся систему восприятия мира, времени и языка, нацеленностью на эксперимент, творческую оригинальность, ненормативность, шокирование читателя, размытием границы между реальностью и воображаемым миром, а также своеобразным пониманием экзистенциальных вопросов человеческого бытия.

Тема смерти является одной из доминирующих, центральных в творчестве Юй Хуа. Феномен смерти так или иначе проявляется буквально в каждом произведении писателя, и, как отмечает Ю.А. Дрейзис, составляет «ядро художественного мира» автора [Дрейзис, 2013с: 69]. Действительно, образ смерти ярко возникает уже в самых ранних авангардистских опытах Юй Хуа и сохраняется в его творчестве до сих пор, несмотря на постепенное

изменение авторского стиля в более традиционную сторону реализма. О значимости данного концепта в произведениях Юй Хуа наглядно свидетельствует и статистика: в рассказе «Мирские дела словно дым» слово «смерть» встречается 44 раза, в рассказе «Ошибка на берегу» – 39 раз, в рассказе «Смерть помещика» – 34 раза, в рассказе «Посвящается девушке по имени Ян Лю» – 22 раза. Принимая во внимание небольшой объем указанных текстов, можно отметить, что частота использования слова «смерть» довольно высока.

Рассмотрим наиболее репрезентативные концептуальные метафоры, относящиеся к лексеме «смерть». В результате анализа художественных произведений Юй Хуа были выделены такие метафоры, как «смерть – это война», «смерть – это пункт прибытия», «смерть – это темнота», «смерть – это сон», «смерть – это спокойствие». Для определения данного фрейма было использовано 14 метафор. В тексте указанные концептуальные метафоры актуализируются слотами «противник», «пункт назначения», «финиш».

«СМЕРТЬ – ЭТО ВОЙНА»

В слот «противник» данного фрейма были объединены 3 метафоры:

«当死亡袭击孙光明手下的孩子时 <…>» [余, 1991b]	«Когда смерть напала на ребенка Сунь Гуанмина <…>» [Юй, 1991b]
«可死亡已经包围了心脏<…>» [余, 1988b]	«Но смерть уже окружила сердце <…>» [Юй, 1988b]
«他对自己生命的谦让, 不作任何反抗地死去<…>» [余, 1991b]	«Его уступчивость по отношению к собственной жизни, смерть безо всякого сопротивления <…>» [Юй, 1991b]

В данных концептуальных метафорах образ смерти предстает в качестве врага, который выбирает различные военные тактики для наступления - неожиданно нападает на неподготовленного противника, застает его врасплох,

причиняет вред, либо окружает человека, устраивает осаду, в течение длительного времени истощая его силы и не позволяя сбежать или отступить. В зависимости от индивидуальных качеств и степени подготовленности объекта нападения «противник» в лице смерти может столкнуться или не столкнуться с сопротивлением. Таким образом автор подчеркивает опасность, исходящую от смерти, и в то же время отрицает ее неизбежность и непреодолимость, указывая на возможность борьбы с ней.

«СМЕРТЬ – ЭТО ПУНКТ ПРИБЫТИЯ»

В рамках данного фрейма выделяется два слота - «пункт назначения» и «финиш». В слот «пункт назначения» были объединены 4 метафоры:

«有一个人走向死亡，可是无限眷恋晚霞映照下的生活<…>» [余，2006]	«Один человек движется по направлению к смерти, но бесконечно тоскует о жизни в лучах вечерней зари <…>» [Юй, 2006]
«宋钢飞快地走着，仿佛向着死亡冲刺过去<…>» [余，2006]	«Сун Ган шел быстро, будто бежал на финишной прямой к смерти <…>» [Юй, 2006]
«他嘿嘿一笑，<…>，然后缓慢地走向了永久之死» [余，1991b]	«Он улыбнулся, <…>, а затем медленно пошел навстречу вечной смерти» [Юй, 1991b]
«太平间以无声的姿态接待了那些由生向死的匆匆过客<…>» [余，1988b]	«Морг молчаливо принимал тех поспешных путешественников, идущих от жизни к смерти <…>» [Юй, 1988b]

Слот «финиш» содержит 1 метафору:

«那是生命疲惫不堪地接近终点» [余，1991b]	«Это изнеможенное приближение жизни к финишу» [Юй, 1991b]
---------------------------	---

Мотив «движения к смерти», реализуемый в метафорах каждого слота, представляет смерть как естественное явление, закономерный результат пути, также отражает идею принятия смерти как данности, безропотного, отчасти и добровольного следования по направлению к некой цели, конечной точке. Концептуальная метафора «смерть – это пункт прибытия» коррелирует с метафорой «жизнь – это путь» (ее мы рассмотрим далее) и, кроме того, обнаруживает метафору «человек – это путешественник», тем самым обобщает и воссоздает видение автора о вечном философском вопросе бытия и небытия.

Несмотря на кажущуюся синонимичность слотов «пункт назначения» и «финиш», мы разграничили две области, основываясь на разнице оттенков значений, которые несут эти понятия. «Финиш» не предполагает дальнейшего продолжения действия, представляет собой заключительную часть дистанции, в то время как семантическое пространство понятия «пункт назначения» не содержит подобной характеристики. Место назначения может выступать и в качестве промежуточного пункта определенного маршрута и стать исходной, стартовой точкой для перемещения в новое место назначения.

В контексте данной концептуальной метафоры слот «пункт назначения» не отрицает возможность жизни после смерти, что вполне соответствует традиционным китайским представлениям о бессмертии, взглядам на смерть как на одну из множества метаморфоз, которые и составляют сущность жизни. Подтверждение и продолжение этой идеи можно обнаружить в метафоре «существование человека – это цикл»:

<p>«她低着头双手抱住自己的肩膀幽幽地走来，像是从生里走出来，走到了死，又从死里走出来，走到了生» [余, 2006]</p>	<p>«Опустив голову и обняв себя за плечи, она тихо подходила, словно, выйдя из жизни, дошла до смерти, и, снова выйдя из смерти, достигла жизни» [Юй, 2006]</p>
--	--

В отличие от предыдущих метафор, отображающих, скорее, принципы даосизма, в этом примере прослеживаются воззрения буддийского учения о циклически чередующихся перерождениях. Однако отсутствие акцента на характере сансары как страдания и ее изображение в виде некой формы бессмертия позволяет сделать вывод о том, что данная метафора репрезентирует не классическое буддийское мировоззрение, а, вероятнее всего, его китайскую трансформированную традицию.

Слот «финиш» концептуальной метафоры «смерть – это пункт прибытия», в свою очередь, выражает абсолютную завершенность, окончательный характер смерти и сопоставляется с метафорой «смерть – это темнота».

«СМЕРТЬ – ЭТО ТЕМНОТА»

К этому фрейму мы отнесли 3 метафоры:

«接生婆的视野里出现了一片永久的黑暗» [余, 1988c]	«В поле зрения акушерки настала вечная темнота » [Юй, 1988c]
«可是他只能看到无声的黑暗, 然后他的眼睛永远闭上了» [余, 2006]	«Но он мог видеть лишь безмолвную темноту , а затем его глаза закрылись навсегда» [Юй, 2006]
«<…>医生发现了我的眼睛正走向危险的黑暗» [余, 1989b]	«<…> доктор заметил, что мои глаза погружаются в опасную темноту » [Юй, 1989b]

Представление смерти как отсутствия света демонстрирует авторское видение данного феномена как вечного забвения, потери души и сознания, поглощения мраком. В этом понимании другая сторона реальности не содержит ничего, кроме безграничной темноты и тишины. Однако у героев художественных произведений Юй Хуа это не вызывает никаких эмоций («опасная темнота» в последнем примере выражает, скорее, отношение доктора, а не главного героя), у них нет страха перед смертью, нет сожаления о том, что их пребывание в этом мире подошло к концу. Кроме того, тон

самого героя-рассказчика также выражает его безучастное отношение к происходящему, восприятие смерти как привычного, обыденного явления.

Концептуальная метафора «смерть – это темнота» соотносится с полностью антонимичной метафорой «жизнь – это свет», которая также используется в творчестве Юй Хуа, и, помимо этого, содержит уже рассмотренную нами метафору «смерть – это пункт прибытия».

«СМЕРТЬ – ЭТО СПОКОЙСТВИЕ»

Данный фрейм включает 2 метафоры:

«<…>她在走向永久的宁静» [余, 1988d]	«<…> она шла навстречу вечному покою » [Юй, 1988d]
«<…>正期待着自己的生理也进入一劳永逸的境地» [余, 1991b]	«<…> с нетерпением ждал, когда его тело тоже войдет в место, где, один раз потрудившись, можно век не знать забот » [Юй, 1991b]

Метафора «смерть – это спокойствие» уточняет предыдущую метафору «смерть – это темнота»: герои произведений Юй Хуа не испытывают никаких негативных эмоций перед лицом смерти, однако способны ощущать положительные – чувство внутренней удовлетворенности, безмятежности, воплощения долгожданной мечты в реальность. Они устали от бремени жизни и стремятся обрести вечный покой в ином мире, освобожденном от всех тягот и лишений. Смерть для них – лишь финальное испытание, которое требуется пройти один – последний – раз, и преодоление этого препятствия наконец позволит им достичь заветной цели. При этом в мире Юй Хуа усталость как качество приписывается не только человеку, но и самой жизни:

«林祥福也开始显露出生命的疲惫» [余, 2013]	«Линь Сянфу тоже начал обнаруживать усталость жизни » [Юй, 2013]
----------------------------	---

«那是生命疲惫不堪地接近终点» [余, 1991b]	«Это изнеможенное приближение жизни к финишу » [Юй, 1991b]
-------------------------------	---

Возвращаясь к метафоре «смерть – это спокойствие», можем отметить, что первом примере мы снова наблюдаем отсылку к метафоре «смерть – это пункт прибытия», а второй пример выражает идею «контейнерности» смерти, ее изображение в виде некоторого пространства, в которое человек может входить, находиться внутри:

«你儿子现在一只脚还在生处，另一只脚却 踩进死里了 » [余, 1988c]	«Твой сын сейчас одной ногой ещё в жизни, но другой уже вступил в смерть » [Юй, 1988c]
---	---

Это пространство очерчено определенными границами, за которыми располагается не что иное, как пространство жизни:

«宋钢突然感受到了从未有过的痛苦，仿佛是来到了 死亡的边缘 » [余, 2006]	«Сун Ган вдруг почувствовал боль, которой не испытывал никогда раньше, словно он дошел до границы смерти » [Юй, 2006]
«她站在生与死的 界线上 » [余, 1991b]	«Она стояла на границе между жизнью и смертью » [Юй, 1991b]

«СМЕРТЬ – ЭТО СОН»

В данном фрейме содержится 1 метафора:

«<…>还不如吃安眠酮 睡过去永远不醒 » [余, 1988a]	«<…> лучше принять снотворное, заснуть и никогда не проснуться » [Юй, 1988a]
---	---

Эту концептуальную метафору можно отнести к универсальной, общечеловеческой, так как она встречается во многих культурах. С одной стороны, ассоциация образа смерти со сном основывается на очевидном

принципе внешнего сходства – состояние покоя, расслабленности, противопоставленное бодрствованию, обездвиженность, отсутствие реакции на посторонние факторы. С другой – на принципе бессознательности, перемещения сознания в другую неизвестную реальность, перехода за некую черту.

Выделенные нами концептуальные метафоры, относящиеся к фрейму «смерть», отражают представления Юй Хуа собственно о феномене смерти, позволяют увидеть механизмы, посредством которых в сознании писателя осмысливается это абстрактное понятие. Однако анализ художественных произведений автора показывает, что «смерть» в них выступает не только в качестве сферы-мишени, но и в качестве сферы-источника, т.е. некоторые абстрактные смыслы сами репрезентируются через понятие смерти. Для иллюстрации приведем следующие примеры:

«她精心埋葬掉的那个黑夜又重现了» [余, 1987b]	«Та тщательно похороненная ею ночь снова возникла» [Юй, 1987b]
«邻居在十八岁时患黄胆肝炎去世了, 于是那口琴声也去世了» [余, 1987a]	«Сосед в 18 лет умер от гепатита, так что звуки губной гармошки тоже утихли (досл. умерли) » [Юй, 1987a]
«一星期前一场春雪浩荡而来, 顷刻之间 将整座小镇埋葬 » [余, 1987b]	«Неделю назад повалил весенний снег и одно мгновение похоронил весь поселок » [Юй, 1987b]
«那要命的 鞋声 会突然 暴死 街头» [余, 1989c]	«Тот страшный звук ботинок внезапно затих (досл. скоростижно скончался) в конце улицы» [Юй, 1989c]
«现在他们脸上的 笑容正在死去 » [余, 1987a]	«Теперь улыбка на его лице исчезает (досл. умирает)» [Юй, 1987a]

Данные метафоры строятся на основе переноса свойств, характеризующих смерть (таких как исчезновение, прекращение), или понятий, связанных со смертью (погребение, похоронить). Так, безымянная героиня рассказа «1986 год», жена школьного учителя истории, «хоронит» воспоминания о той ночи, когда хунвэйбины забрали ее мужа. Со временем она понимает, что муж не вернется и порывает все связи с прошлым, начинает новую жизнь – снова выходит замуж, меняет фамилию себе и дочери. Метафора смерти отражает ее отношение к бывшему как к «отжившему», «мертвому», не способному вернуться вновь, и в то же время показывает, что события той ночи неприятны женщине, они нагоняют на нее страх, ощущение опасности, поэтому она старается убрать их как можно дальше, спрятать за пластом новых воспоминаний.

В рассказе «Происшествие третьего апреля» звуки губной гармошки «умирают» вместе с соседом главного героя. В данном случае прием персонификации звуков, описание их гибели служит для более яркого изображения события и его последствий: умирает человек – умирает все, что было связано с ним. Звучание губной гармошки в этом доме затихло навсегда и остается только в воспоминаниях главного героя.

Можно отметить, что концептуальные метафоры, в которых смерть выступает как сфера-источник, выполняют в тексте сразу несколько функций. Прежде всего, точно подобранная метафора позволяет автору избежать длинного описательного повествования, выразить мысль емко и лаконично. Во-вторых, в силу того, что понятия, выраженные посредством метафоры, интерпретируются читателем не только в соответствии с представлениями писателя, но и личным восприятием, метафоры помогают читателю глубже осознать замысел автора, соотнести его с собственным опытом, на себе прочувствовать ощущения героев произведения. Кроме того, высокая частота использования подобных метафор в текстах Юй Хуа создает сумрачную,

тревожную атмосферу художественного мира автора, в котором все подчинено смерти.

Бытие и небытие в произведениях Юй Хуа предстает в виде двух противопоставленных миров, граница между которыми проходит по линии смерти как момента прекращения жизни. С одной стороны, эти пространства зеркальны и образуют систему «жизнь – смерть – жизнь», где смерть можно представить в виде материальной поверхности зеркала, проходя через которое, человек (или его сознание) перемещается в мир, созданный по образу и подобию предыдущего, земного, и продолжает существование в нем. С другой – бытие и небытие воссоздаются как миры-антиподы, абсолютно противоположные друг другу: жизнь – это свет, смерть – это темнота; жизнь – это тяготы и мучения, смерть – это спокойствие. Тем не менее, между двумя мирами наблюдается диалектическая связь – противопоставляясь друг другу, они в то же время образуют единую систему.

Концепт жизни репрезентируется в творчестве Юй Хуа следующими концептуальными метафорами: «жизнь – это путь», «жизнь – это вода», «жизнь – это контейнер», «жизнь – это свет», «жизнь – это сутки». Для определения данного фрейма было использовано 16 метафор. В произведениях указанные концептуальные метафоры актуализируются слотами «рельсы», «дорога», «путешествие», «океан», «помещение».

«ЖИЗНЬ – ЭТО ПУТЬ»

Данный фрейм включает в себя 3 слота: «рельсы», «дорога» и «путешествие». Первый слот реализуется исключительно в романе «Седьмой день», в котором мотив железной дороги играет существенную роль – главный герой Ян Фэй появляется на свет в движущемся поезде, будущий приемный отец находит его на железнодорожном полотне, детство Ян Фэя проходит в небольшом доме в непосредственной близости от железнодорожных путей, отец главного героя всю жизнь работает на железнодорожном вокзале – сначала стрелочником, затем служащим вокзала, гордится и дорожит своей

работой, после смерти Ян Фэй перебирает в памяти события своей жизни, и при переходе от одного воспоминания к другому, рядом с ним возникают два призрачных светящихся рельса, которые и переносят его от эпизода к эпизоду.

Слот «рельсы» включает 3 метафоры:

«我们在自己生活的轨道上稳步前行了两年多» [余, 2013]	«Мы больше двух лет уверенно двигались по рельсам своей жизни » [Юй, 2013]
«这时候我们前行的轨道上出现了障碍物» [余, 2013]	«В это время на рельсах, по которым мы двигались , возникло препятствие» [Юй, 2013]
«父亲的人生回到了我的轨道上» [余, 2013]	« Жизнь отца вернулась на мои рельсы » [Юй, 2013]

Изображение жизненного пути героев в виде железной дороги отражает размеренность, спокойствие их жизни, отсутствие неровностей, возникающие препятствия лишь на время замедляют движение, и после их устранения все восстанавливается и продолжается в прежнем виде. Кроме того, рельсы являются символом предопределенности жизни, рамок, ограничивающих свободу движения, человек следует по установленному маршруту и не может сойти с него, так как это обернется разрушительными последствиями.

В слот «дорога» объединены 5 метафор:

«她就这样走了，走上她命中注定的人生道路» [余, 2013]	«Так она и ушла, вступив на жизненный путь , предназначенный ей судьбой» [Юй, 2013]
«她和我一起生活的三年，是她人生中的一段歪路，她离开我以后才算走上了正路» [余, 2013]	«Три года, которые она прожила со мной, были неверной дорогой ее жизни , и, лишь уйдя от меня, она наконец пошла по верному пути » [Юй, 2013]

«父亲的生活道路一下子狭窄了» [余, 2013]	« Жизненный путь отца мгновенно сузился» [Юй, 2013]
«我们刘镇有谁真正目睹过林红的人生轨迹?» [余, 2006]	«Кто из нас в Лючжэни действительно своими глазами видел жизненный путь Линь Хун?» [Юй, 2006]
«当时还不到四十岁的母亲走到了人生的尽头» [余, 2021]	«Мама, в то время ещё не достигшая сорока лет, подошла к концу своей жизни » [Юй, 2021]

На первый взгляд, очевидно, что метафорическое представление жизни как пути является общечеловеческим. Образ дороги принято считать универсалией мировой культуры, взаимодействие с понятием дороги так или иначе содержится в личном опыте каждого человека, поэтому и становится возможным на основе сходства свойств двух явлений (наличие начала и конца, присутствие препятствий и разветвлений, движение вперед) структурировать одно по подобию другого. Однако Юй Хуа развивает, детализирует эту метафору - жизнь в его описании предстает не просто как единая прямая дорога, а как совокупность множества больших и малых троп, они запутанны, опасны, многие вводят в заблуждение, ведут в неверном направлении, в тупики, и найти верный путь героям произведений не так просто. В зависимости от внешних обстоятельств, дорога жизни может уменьшаться в ширине, в этом случае человек лишается неких возможностей, отказывается от прежних амбиций, теряет интерес к событиям окружающей действительности и сосредотачивается на одной цели. Так, жизнь Ян Цзиньбяо, отца главного героя, «сужается» после появления в ней Ян Фэя. На тот момент Ян Цзиньбяо было всего 25 лет, и, очевидно, у него имелись свои планы на будущее, но все меняется после того, как он находит на рельсах перед приближающимся поездом новорожденного младенца и решает его усыновить.

С этого времени вся жизнь Ян Цзиньбяо, все его внимание фокусируется на сыне, и хотя некоторое время в нем еще теплится надежда на создание полноценной семьи, он отказывается от нее после неудачных отношений, в результате которых он едва не теряет Ян Фэя, и всецело сосредотачивает свои силы на заботе о сыне, стараясь обеспечить его всем самым лучшим.

Слот «путешествие» данного фрейма содержит 2 метафоры:

«广佛的人生之旅将终止时<…>» [余, 1988d]	«Когда жизненное путешествие Гуанфо завершится <…>» [Юй, 1988d]
«再在此刻回顾自己的人生之旅 <…>» [余, 1988d]	«В этот момент, снова вспоминая свое жизненное путешествие , <…>» [Юй, 1988d]

Отчасти данные метафоры определенным образом соотносятся с предыдущим слотом – жизнь наделяется такими характеристиками путешествия, как отправная точка и пункт прибытия, однако если в метафорах слота «дорога» жизнь в большей степени ассоциировалась с образом конкретной, реальной дороги, то метафоры слота «путешествие» акцентируют внимание на абстрактном аспекте движения, перемещения в каком-либо направлении, постоянном познании нового в процессе жизни, длительности.

«ЖИЗНЬ – ЭТО ВОДА»

Слот «океан» включает 2 метафоры:

«俄罗斯大画家画他的肖像和林红的揭幕, <…>让群众的生活波澜起伏» [余, 2006]	«Его портрет, написанный известным русским художником, и его открытие Линь Хун <…> взволновали жизнь людей (досл. поднимали волны)» [Юй, 2006]
«蜂拥而来的全新生活几乎将我淹没» [余, 1991b]	«Нахлынувшая новая жизнь почти затопила меня» [Юй, 1991b]

Используя образ океана, автор подчеркивает переменчивость жизни, ее способность всецело захватить, увлечь человека за собой. Жизненные перипетии, подъемы и спады, соотносятся с волнами, которые вздымаются и опускаются на поверхности океана, приходя на смену штилю и нарушая спокойную гладь воды. Кроме того, данная метафора отражает всепоглощающую силу жизни, ее насыщенность событиями, стремительное развитие которых притягивает на себя все внимание человека, заставляет забыть обо всем остальном.

«ЖИЗНЬ – ЭТО КОНТЕЙНЕР»

Слот «помещение» данного фрейма включает 1 метафору:

«我那并不宽敞的生活从此有两个人置身其中» [余, 1989c]	«С тех пор в моей совсем не просторной жизни стало помещаться два человека» [Юй, 1989c]
----------------------------------	--

Жизнь изображается в виде помещения, характеризующегося определенной вместимостью, превышение которой или вынужденность делить это пространство создает чувство дискомфорта, ограничивает возможности человека, приводит к необходимости учитывать не только собственные интересы, но и интересы окружающих, возлагает дополнительную ответственность как за себя, так и за других людей.

«ЖИЗНЬ – ЭТО СВЕТ»

Фрейм состоит из 2 метафор:

«生命之光熄灭时，他临终之眼看见了女儿» [余, 2021]	«Когда огонь жизни угас, его глаза на смертном одре увидели дочь» [Юй, 2021]
«仿佛是生命闪耀的目光在眼睛里猝然死去» [余, 1991a]	«Словно в глазах внезапно потух сияющий взгляд жизни » [Юй, 1991a]

Концептуальная метафора «жизнь – это свет» соотносится и противопоставляется с рассмотренной выше метафорой «смерть – это темнота», одновременно коррелирует и с физической, и с духовной природой человека, подразумевая, что жизнь, с одной стороны, дает ему способность видеть, наблюдать окружающий мир, с другой - это некое внутреннее сияние, озаряющее пространство вокруг человека и его самого. Угасание этого свечения приводит к погружению в темноту, бездушную, бессознательную сферу, неподвижности.

«ЖИЗНЬ – ЭТО СУТКИ»

В данный фрейм включена 1 метафора:

«两个进入垂暮的生命将那块古板的田地耕得哗哗翻动» [余, 1993]	«Две вступившие в закат жизни с шумом вспахивали древнюю землю» [Юй, 1993]
-------------------------------------	--

Согласно метафоре, жизнь можно символически представить как период продолжительностью в 24 часа, где каждому времени суток соответствует определенный этап жизни, возраст человека. Так, в данном примере преклонные годы соотносятся с закатом, вечерним часом, предшествованием наступления темноты (отметим, что последнее также соотносится с метафорами «смерть – это темнота» и «жизнь – это свет»). В подобном подходе отражается указание на предопределенность, взгляд на жизнь как на некий отведенный человеку промежуток времени, который не поддается изменению.

Предопределенный характер жизни также ярко репрезентируется в художественном творчестве Юй Хуа через концепт судьбы. Анализируя проявление данного концепта в рассказах Юй Хуа «Мирские дела словно дым», «От судьбы не уйдешь» и в романе «Жить», Ю.А. Дрейзис отмечает, что судьба «осмысляется как непреложный фатум, из-под власти которого не вольны выйти персонажи» [Дрейзис, 2013а: 632].

Языковое представление указанного концепта, в частности, концептуальные метафоры, используемые автором, в большей степени отражает не понимание сущности судьбы как таковой, а отношение героев к этому феномену. Изучив материал исследования, мы выделили следующие концептуальные метафоры: «судьба – это опасность», «судьба – это человек», «судьба – это путь», которые подразделяются на слоты «несчастье», «злая сила», «человек с отрицательными качествами», «направление», «дорога», «подсказчик».

«СУДЬБА – ЭТО ОПАСНОСТЬ»

Фрейм состоит из 2 слотов: «несчастье» и «злая сила». В первый слот была включена 1 метафора:

«我的弟弟因为矮小也 遭受 了同样的 命运 » [余, 1991b]	«Моего младшего брата из-за невысокого роста тоже постигла та же участь » [Юй, 1991b]
--	--

Употребление глагола **遭受** в сочетании со словом «судьба» придает последнему негативную коннотацию, так как чаще всего этот глагол используется в словосочетаниях, как, например, «нести ущерб» (遭受损失), «нести серьезные потери» (遭受重创), «терпеть неудачу» (遭受挫折), «переносить удар» (遭受打击) и имеет значение «столкнуться с чем-либо неблагоприятным». Следовательно, судьба в данном случае также ассоциируется с несчастьем, ситуацией, представляющей опасность для человека.

Слот «злая сила» объединяет 4 метафоры:

«他意识到 命运 对彩蝶的 陷害 将会更为残酷» [余, 1988d]	«Он понял, что уловки судьбы по отношению к Цай Де будут ещё более жестокими» [Юй, 1988d]
---	--

«她已经意识到这声音其实是 命运设置的障碍 » [余, 1988d]	«Она поняла, что на самом деле этот голос – препятствие, созданное судьбой » [Юй, 1988d]
« 命运正在引诱她自杀 » [余, 1988d]	« Судьба склоняет ее к самоубийству » [Юй, 1988d]
«那个时候他们谁也不知道 命运 已在河边为他们其中的一人 设置了圈套 » [余, 1988d]	«В то время никто из них не знал, что судьба одному из них уже подготовила ловушку у реки » [Юй, 1988d]

В соответствии с этой концептуальной метафорой, судьба преследует цель навредить человеку, доставить ему неприятности – возводит преграды на жизненном пути, сбивает с толку, направляет на неверный путь, подталкивает к совершению неправильных действий и необдуманных решений. Герои произведений Юй Хуа испытывают некий страх перед судьбой, однако в то же время воспринимают ее испытания как должное, как необходимость. Ю.А. Дрейзис также подчеркивает «парадоксальную организацию» сущности судьбы в творчестве Юй Хуа вокруг понятий «случайности» и «необходимости» и приводит слова самого писателя: «Всякий раз, гуляя по улицам и глядя на автомобили и пешеходов, я неизменно ощущал вдруг, что сквозь все движения проглядывает непреднамеренность; я чувствовал, что все видимое словно бы было заранее устроено и что его перемещение подчинено некоей скрытой силе. <...> Все (пешеходы, автомобили, улицы, здания, деревья) словно бы являло собой сценические декорации к заранее определенному сюжету. Эти мысли заставили меня осознать, что все случайности в мире существуют при посылке необходимости» [Юй, 1989: эл. ресурс] (перевод Ю.А. Дрейзис) [Дрейзис, 2013b: 619]. Таким образом, в рамках данной концептуальной метафоры судьба представляется как

необходимое, predetermined зло, удары которого невозможно избежать, и героям не остается ничего другого, кроме как подчиниться судьбе.

«СУДЬБА – ЭТО ЧЕЛОВЕК»

Данный фрейм включает слоты «человек с отрицательными качествами», «подсказчик».

В слот «человек с отрицательными качествами» были объединены 2 метафоры:

«尝到了命运对他的挖苦» [余, 1991b]	«Ощутил насмешку судьбы по отношению к нему» [Юй, 1991b]
«看到了命运挂在嘴角的虚伪微笑» [余, 1988d]	«Увидел лицемерную улыбку судьбы » [Юй, 1988d]

В отличие от метафор предыдущего фрейма, в данном случае собственно судьба сама по себе не представляет опасности, но, тем не менее, коварно шутит и насмехается над человеком, то принимая его сторону, предоставляя полную свободу действий и позволяя достигнуть заветной цели, то снова лишая всего полученного. Этим объясняется и наделение автором судьбы такими качествами, как лицемерие и неискренность – изначально человек полагает, что судьба помогает ему и поэтому всецело доверяет ей, но впоследствии определенные события порождают в нем сомнения и, наконец, окончательно разубеждают в этой вере, открывают истинное лицо судьбы.

Слот «подсказчик» содержит 3 метафоры:

«他也就无法看到命运所暗示的不幸» [余, 1988d]	«Он не мог заметить несчастья, о которых ему намекала судьба » [Юй, 1988d]
«广佛不过是命运安排的一个转折, 同时也是一个暗示» [余, 1988d]	«Гуанфо – лишь поворотный момент, запланированный судьбой, и в то же время ее намек » [Юй, 1988d]

«命运的暗示是虚假的» [余, 1988d]	«Намеки судьбы - ложные» [Юй, 1988d]
------------------------	--------------------------------------

Метафоры данного слота определяют судьбу абсолютно противоположным образом, не как злой рок или неизбежный фатум, который угрожает человеку, а как некую силу, которая, вероятно, обладая возможностью провидения, наоборот, стремится всячески предостеречь от будущих неприятностей, посылая человеку знаки и намеки. Результат этих усилий в значительной мере зависит от самого человека, степени его доверия, способности воспринять и верно интерпретировать посланные знаки. Однако существует вероятность, что намеки судьбы могут оказаться ложными, не имеющими цели действительно помочь человеку. Так, Гуанфо, один из главных героев рассказа «От судьбы не убежишь», приговаривается к смертной казни за убийство мальчика, подглядывающего за ним, и в заключении вспоминает знаки, посланные ему судьбой в день убийства. Гуанфо понимает, что судьба четырежды намекала ему о предстоящем несчастье, но он не обратил внимания на ее предостережения. В конце концов, размышляя о знаках судьбы, главный герой приходит к выводу, что они были фальшивыми – судьба посылала намеки исключительно в тот момент, когда у него не были никакой возможности увидеть их. Таким образом, можно отметить, что в метафорах данного слота отчасти наблюдается отсылка к предыдущему слоту.

«СУДЬБА – ЭТО ПУТЬ»

Данный фрейм состоит из 2 слотов – «направление» и «дорога».

Слот «направление» представлен 1 метафорой:

«小美看见了自己命运的去向» [余, 2021]	«Сяо Мэй увидела направление своей судьбы » [Юй, 2021]
--------------------------	---

Судьба наделяется способностью двигаться по определенному пути, который самому человеку виден не всегда отчетливо, но при наличии достоверных сведений о будущих событиях, которые могут оказать влияние на его жизнь, человек в силах выявить направление своей судьбы или, по меньшей мере, на основе этих сведений строить прогнозы о дальнейшем пути развития. Данная метафора схожа с метафорой «жизнь – это путь», однако она не так ярко акцентирует внимание на начале и конце пути, а лишь указывает на факт движения.

В слоте «дорога» содержится 1 метафора:

«命运峰回路转» [余, 2021]	«Судьба резко изменилась (досл. извилистая горная дорога)» [Юй, 2021]
--------------------	---

Автор соотносит судьбу с реальной, конкретной дорогой – горным серпантинном, извилистым и трудным для преодоления. Подобная метафора также указывает на переменчивость судьбы, неожиданные повороты событий, подверженность случайностям, способность резко изменять направление движения. Человек не обладает влиянием над дорогой судьбы, подчиняется ее воле и послушно следует по указанному пути.

Таким образом, обобщая анализ рассмотренных концептов в творчестве Юй Хуа, можно составить следующую картину мировидения автора: человек постоянно находится в движении, его жизнь – это светлый, освещенный лабиринт из множества пересекающихся дорог, больших и малых, широких и узких, это лабиринт, спроектированный судьбой, которая изначально не на стороне человека, она создает различные препятствия и ловушки на пути, внимательно следит за тем, как человек проходит подготовленные ею испытания, коварно играет, изображая желание помочь, но в действительности лишь насмехаясь над ним. Выход из лабиринта, пункт назначения, к которому человек стремится – это смерть, и, достигая цели, он

либо погружается в безграничное темное пространство, либо продолжает вечное существование в мире, где нет никаких забот, где царит спокойствие и счастье.

Роль рассмотренных концептуальных метафор в художественных произведениях Юй Хуа можно определить следующим образом: помимо эстетической функции и функции отражения индивидуального авторского мировосприятия, они также используются для выделения значимых смыслов из художественного пространства всего произведения, на которые читателю стоит обратить внимание, чтобы полнее понять замысел автора. Эти метафоры создают необходимую атмосферу для читателя, вызывают в нем положительные или отрицательные эмоции и определяют его отношение к героям произведений.

2.2. Концептуальные метафоры «ПАМЯТЬ», «ПРОШЛОЕ», «ВРЕМЯ»

Концепт памяти также является одним из центральных в творчестве Юй Хуа. Так, Чэнь Гуантун отмечает, что произведения Юй Хуа представляют собой компиляцию воспоминаний – с одной стороны, собственно сам замысел рассказа или романа возникает на основе опыта автора, событий его прошлого, с другой стороны – герои этих произведений также постоянно погружаются в воспоминания [Чэнь, 2022: 105]. Добавим, что последний факт даже определяет композицию некоторых романов («Крики в морозящий дождь», «Жить», «Седьмой день»), повествование в которых фрагментарно, являет собой рассказ об отдельных событиях, эпизодах из жизни героев.

Концепт «память» репрезентируется в художественных произведениях Юй Хуа с помощью концептуальных метафор «память – это путь», «память – это контейнер», «память – это объект природы». Для определения данного фрейма было использовано 14 метафор. В тексте указанные концептуальные метафоры актуализируются слотами «дорога», «глубинное пространство», «помещение», «контейнер для чувств», «горы», «птицы».

«ПАМЯТЬ – ЭТО ПУТЬ»

Слот «дорога» объединяет 5 метафор:

«这个最后的情景应该在记忆之路的尽头» [余, 2013]	«Эта последняя сцена должна быть в конце дороги памяти» [Юй, 2013]
«我来到了记忆之路的尽头» [余, 2013]	«Я дошел до конца дороги памяти» [Юй, 2013]
«当我的目光越过了漫长的回忆之路 <…>» [余, 1991b]	«Когда мой взгляд пересек долгую дорогу памяти, <…>» [Юй, 1991b]
«他们在回忆的道路上走过去» [余, 1996]	«Они шли по дороге воспоминаний» [Юй, 1996]
«思绪在纵横交错的记忆路上寻找方向» [余, 2013]	«Мысли искали направление на перекрестных дорогах памяти» [Юй, 2013]

Автор изображает память в виде дороги, по которой человек движется в обратном направлении, от настоящего к прошлому. Если представить жизнь в произведениях Юй Хуа как математический луч, то воспоминания – это отрезок на данном луче, конец отрезка совпадает с моментом смерти человека. Несмотря на то, что после смерти сознание человека продолжает существовать, тем не менее, его память ограничена пределами прежней жизни. Можно отметить, что данная метафора соотносится с метафорой «жизнь – это путь», что подлежит вполне логичному объяснению: так как воспоминания, по сути, отражают и «записывают» все события, произошедшие с человеком, траектория их движения также полностью повторяет траекторию движения жизни. В терминах компьютерной лексики память можно было бы назвать «облачной копией», «облачным хранилищем» жизненного пути.

Расположение дорог памяти также хаотично, они беспорядочно пересекаются, накладываются друг на друга. Человек либо сам движется по

ним (走), либо обращается к сознанию (мыслям) и органам зрения, т.е. визуализирует воспоминания.

«ПАМЯТЬ – ЭТО КОНТЕЙНЕР»

Данный фрейм включает 3 слота: «глубинное пространство», «помещение» и «контейнер для чувств».

Первый слот содержит 2 метафоры:

«<…>然后我在记忆深处寻找到点点滴滴» [余, 2013]	«<…> затем я нашел отрывки в глубине памяти » [Юй, 2013]
«<…>仿佛陷入到了久远的回忆之中» [余, 2006]	«<…> будто погрузившийся в давние воспоминания » [Юй, 2006]

Метафоры выявляют новую характеристику памяти в восприятии автора – память обладает не только длиной, но и глубиной, уровень которой, вероятно, довольно значительный, так как человек способен полностью погрузиться в нее. Кроме того, данная метафора подчеркивает, что воспоминания – это не поверхностная, а сложная и многомерная сущность. Воспоминания могут иметь разный уровень глубины, начиная от базовой фактической информации о событии и заканчивая эмоциональными ассоциациями, которые случившееся вызвало у человека. Глубины памяти также способны таить в себе некий скрытый или забытый опыт, который со временем или под влиянием внешних факторов может неожиданно всплыть в сознании человека.

В слот «помещение» включается 3 метафоры:

«我走出自己趋向繁复的记忆» [余, 2013]	«Я вышел из своих запутанных воспоминаний » [Юй, 2013]
«<…>远得已经走出了她们的记忆» [余, 1988b]	«<…> так далеко, что уже вышло из их памяти » [Юй, 1988b]

«写作和阅读其实都是在敲响回忆之门» [余, 1995]	«На самом деле письмо и чтение стучатся в двери воспоминаний» [Юй, 1995]
------------------------------	--

Память можно изобразить в виде комнаты с закрытой дверью, ограниченного пространства, в котором хранятся накопленные воспоминания, человек способен по желанию входить и выходить из него. Кроме того, воспоминания также могут покидать данное пространство, в таком случае они теряют свою принадлежность человеку, исчезают из его сознания.

В слот «контейнер для чувств» входит 1 метафора:

«回想中的往事已被抽去了当初的情绪，只剩下了外壳。此刻蕴含其中的情绪是我现在的情绪» [余, 1991b]	« Прошлое в воспоминаниях уже утратило первоначальные чувства, осталась лишь оболочка. Чувства , которые содержатся в них сейчас, - нынешние» [Юй, 1991b]
---	--

Эта метафора раскрывает взгляд автора на структуру воспоминания, состоящую из внешней оболочки (собственно описания произошедшего события) и внутреннего ядра (эмоций, испытываемых человеком в момент события). С течением времени первоначальные чувства, содержащиеся в воспоминаниях, могут исчезать, и тогда их заменяет нынешнее отношение человека к случившемуся.

«ПАМЯТЬ – ЭТО ОБЪЕКТ ПРИРОДЫ»

Выделенный фрейм включает слоты «горы», «птицы».

Слот «горы» содержит 2 метафоры:

«于是记忆的山谷里开始回荡起昔日的阳光» [余, 1991a]	«Поэтому в горной долине памяти эхом зазвучал солнечный свет прошлого» [Юй, 1991a]
«我的记忆轻松抵达山顶» [余, 2013]	«Моя память легко достигла вершины горы » [Юй, 2013]

Воспоминания могут находиться на разной высоте гор, в разной степени удаленности от сознания человека. Прежде всего, описывая память как горную низину, автор указывает на ее труднодоступность, скрытость, сумрачность. Воспоминания становятся различимы, лишь когда в «долину памяти» проникает свет – когда человек сам приоткрывает завесу прошлого либо когда внешние обстоятельства бросают луч света в мглу памяти и неожиданно вызывают в сознании человека связанные с ними воспоминания или ассоциации из прошлого. Если же память достигает вершины, ее поле зрения расширяется, соответственно, человек также становится способен отчетливо различить больше воспоминаний.

В слоте «птицы» находится 1 метафора:

«他的脸上飞过一群回忆的乌鸦» [余, 1989a]	«По его лицу пролетела стая ворон воспоминаний » [Юй, 1989a]
----------------------------	---

Через образ птиц автор подчеркивает скорость движения воспоминаний и их хаотичность, они неожиданно возникают и стремительно исчезают, буквально пролетают в сознании человека. Обращение именно к образу ворон в данном случае, скорее, связано со стремлением писателя создать эмоциональный эффект, необходимую мрачную атмосферу в произведении. Ворона в китайской культуре является неоднозначным символом, этот образ может толковаться как в позитивном, так и негативном ключе. Одна из наиболее распространенных ассоциаций с вороном – это ассоциация со смертью, несчастьем, и одной из центральных тем в рассказе «Прошлое и наказание» также является тема смерти. Незнакомец и Специалист по казням ведут диалог о способах смертной казни, затем главный герой соглашается на «эксперимент», в ходе которого его разрежут пополам и поместят истекающий кровью торс на стеклянный стол, чтобы освежить его воспоминания (но казнь оканчивается неудачей, поскольку Специалисту не удастся исполнить ее должным образом), Специалист по казням красочно описывает сценарий своей смертной казни и в конце концов заканчивает жизнь самоубийством.

Идея смерти пронизывает всю историю, в том числе и воспоминания героев, поэтому использование образа ворон как предвестниц гибели кажется вполне естественным выбором.

Концепт «память» тесно связан с концептом «прошлое». Действие во многих художественных произведениях Юй Хуа происходит в прошлом, повествование строится на основе воспоминаний главных героев. Концепт «прошлое» представлен в произведениях Юй Хуа с помощью концептуальных метафор «прошлое – это закрытая информация», «прошлое – это визави», «прошлое – это часть человека». Для определения данного фрейма было использовано 8 метафор.

«ПРОШЛОЕ – ЭТО ЗАКРЫТАЯ ИНФОРМАЦИЯ»

Фрейм включает 3 метафоры:

«记者们挖出不少刘梅的生平故事» [余, 2013]	«Журналисты раскопали немало историй из жизни Лю Мэй» [Юй, 2013]
«他们生前的生活早已和他们一起被埋葬了» [余, 1991b]	«Их прежние жизни уже давно похоронены вместе с ними» [Юй, 1991b]
«我娘说这话不只是为了我开脱，还揭了我爹的老底» [余, 1993]	«Мама сказала это не только чтобы оправдать меня, она раскрыла прошлое отца» [Юй, 1993]

Метафоры описывают прошлое как нечто скрытое от посторонних глаз, недоступное и неизвестное. Человек может скрывать тайны прошлого как от окружающих, так и от самого себя, если эта информация ему неприятна, поэтому, чтобы узнать о чужом прошлом, возможно, потребуется приложить определенные усилия. Подобно тому, как скрытая информация должна быть раскрыта и изучена для получения полного представления о ситуации, прошлое человека также необходимо подвергать тщательному анализу, чтобы понять его поведение в настоящем.

«ПАМЯТЬ – ЭТО ВИЗАВИ»

В данный фрейм входит 2 метафоры:

«刑罚专家无法帮助他 与那四桩往事相逢 » [余, 1989a]	«Специалист по казням не мог помочь ему встретиться с теми четырьмя событиями прошлого » [Юй, 1989a]
«<…>或者说 与自己的过去约会 » [余, 1991b]	«<…> иначе говоря, встретиться со своим прошлым » [Юй, 1991b]

Персонажи произведений Юй Хуа непосредственно сталкиваются с прошлым лицом к лицу. Рассказывая о своих воспоминаниях, они, по сути, ведут разговор с самим собой, о своих мыслях, переживаниях и впечатлениях. Эта метафора также предполагает, что прошлое продолжает оказывать активное влияние на настоящее человека, это не статичная сущность, забытая и оставленная позади. Герои постоянно обращаются к своему прошлому, пытаются осмыслить его, найти ответы на возникшие в настоящем вопросы.

«ПРОШЛОЕ – ЭТО ЧАСТЬ ЧЕЛОВЕКА»

Выделенный фрейм состоит из 3 метафор:

«我坚信有一样什么东西将我和过去 分割 » [余, 1989a]	«Я уверен, что есть нечто, разъединяющее меня от прошлого » [Юй, 1989a]
«我并没有将你 和过去分割 , 相反是 我将你和过去紧密相连 » [余, 1989a]	«Я вовсе не разъединял тебя от прошлого , наоборот, тесно связал тебя с ним » [Юй, 1989a]
«有时候, 我们会 和过去分离 » [余, 1989a]	«Иногда мы можем отделяться от прошлого » [Юй, 1989a]

Прошлое представляет собой неотъемлемую часть жизни человека. При возникновении разрыва между человеком и его прошлым, нарушении внутренней связи, человек стремится как можно быстрее восстановить ее.

Подобная метафора подчеркивает важность прошлого для человека, так как оно определяет его личность. Прошлое формируется из жизненных событий, эмоций, опыта взаимодействия с окружающим миром, что обуславливает мировосприятие человека, представления о других и самом себе. Если прошлое отделяется от человека, он теряет весь накопленный опыт и идентифицирует себя по-новому.

Концепт «время» также играет важную роль в творчестве Юй Хуа. С одной стороны, время отражается в его произведениях как историческая эпоха, в которую происходит действие. Так, в романе «Жить» жизнь главного героя Фугуя в значительной степени определяется историческими событиями в Китае 20-го века, в романе «Братья» раскрывается изменение и развитие китайского общества в течение нескольких десятилетий. С другой стороны, автор рассуждает о времени и как о некой абстрактной философской категории. В этом плане концепт времени актуализируется метафорами «время – это вода», «время – это контейнер».

«ВРЕМЯ – ЭТО ВОДА»

В слот «река» были объединены 2 метафоры:

«我似乎能够看到时间的流动» [余, 1991b]	«Я будто смог увидеть течение времени» [Юй, 1991b]
«他似乎生活在时间的长河里» [余, 1991b]	«Кажется, будто они живут в длинной реке времени» [Юй, 1991b]

Метафорическое представление времени в виде реки передает идею о неуправляемом, непрерывном течении времени, невозможности его остановить или обратить вспять. Река течет от своего истока к устью, время движется из прошлого в настоящее и будущее. Скорость и сила течения реки могут варьироваться, подобно тому, как может казаться, что время течет быстро или медленно, в зависимости от восприятия человека. Кроме того, и река, и время

могут формировать и изменять окружающий ландшафт, оставляя свой след в мире.

«ВРЕМЯ – ЭТО КОНТЕЙНЕР»

Фрейм «контейнер» содержит 3 метафоры:

«我们并不是生活在土地上，事实上我们生活在时间里» [余, 1991b]	«Мы живем вовсе не на земле, на самом деле, мы живем во времени » [Юй, 1991b]
«我的弟弟不小心走出了时间» [余, 1991b]	«Мой младший брат по неосторожности вышел из времени » [Юй, 1991b]
«时间呈现为透明的灰暗，所有一切都包孕在这隐藏的灰暗之中» [余, 1991b]	«Время – прозрачная серость, и все сущее спрятано в этой серости » [Юй, 1991b]

Время охватывает, заключает в себе все сущее. В романе «Крики в морозящий дождь» рассказчик отмечает: «На самом деле мы живем не на земле, но во времени. Поля, улицы, реки, дома — это все наши товарищи по времени, и время движет нас вперед или назад, меняя, к тому же, нашу наружность...» (перевод Ю.А. Дрейзис) [Дрейзис, 2013b: 64]. Концепт времени у Юй Хуа также связан с представлениями о жизни и смерти. Жизнь становится возможна только в движении, во времени, выход за его пределы, неподвижность, означает смерть.

Таким образом, анализ рассмотренных концептуальных метафор позволяет обобщить представления Юй Хуа о памяти, прошлом и времени следующим образом: память – это ограниченное глубинное пространство, в котором содержатся воспоминания – бинарные структуры, включающие в себя собственно описание произошедшего события, а также эмоциональную составляющую – чувства, которые человек испытывал в тот момент; прошлое – это неотъемлемая, важная часть человека, скрытая от окружающих и

определяющая личность человека в настоящем; время – это поток, движущий все сущее; жить – значит находиться в потоке, выйти за его пределы значит погибнуть.

Выводы по главе 2

Вторая глава данной работы посвящена анализу основных разрядов концептуальных метафор, выделенных в художественных произведениях Юй Хуа. В частности, были рассмотрены такие концепты, как «смерть» (фреймы «война», «пункт прибытия», «темнота», «сон», «спокойствие» и слоты «противник», «пункт назначения», «финиш»), «жизнь» (фреймы «путь», «вода», «контейнер», «свет», «сутки» и слоты «рельсы», «дорога», «путешествие», «океан», «помещение»), «судьба» (фреймы «опасность», «человек», «путь» и слоты «несчастье», «злая сила», «человек с отрицательными качествами», «направление», «дорога», «подсказчик»), «память» (фреймы «путь», «контейнер», «объект природы» и слоты «дорога», «глубинное пространство», «помещение», «контейнер для чувств», «горы», «птицы»), «прошлое» (фреймы «закрытая информация», «визави», «часть человека») и «время» (фреймы «вода», «контейнер»).

Наиболее репрезентативными оказались концепты «жизнь» (16 метафор), «смерть» и «память» (по 14 метафор) (см. Приложение 1). С точки зрения фреймов, самыми частотными стали фреймы «путь», который используется с концептами «жизнь», «судьба», «память» (17 метафор), фрейм «контейнер» (10 метафор), а также фреймы «пункт прибытия», «опасность», «человек» (см. Приложение 2).

Основываясь на анализе рассмотренных метафор, можно составить следующую примерную картину мировосприятия Юй Хуа. Жизнь – это освещенный лабиринт из множества пересекающихся дорог различной длины и ширины. Создатель лабиринта – судьба, которая изначально не на стороне человека, создает различные препятствия и ловушки на пути, внимательно следит за тем, как человек проходит подготовленные ею испытания, коварно

играет, изображая желание помочь, но в действительности лишь насмехаясь над ним.

Передвижения человека по данному лабиринту «сохраняются» в памяти – ограниченном глубинном пространстве, в котором содержатся воспоминания – бинарные структуры, включающие в себя собственно описание произошедшего события, а также эмоциональную составляющую – чувства, которые человек испытывал в тот момент. Прошлое – это пройденный участок лабиринта. Опыт, полученный при преодолении данного участка, определяет личность, поведение и выбор человека в настоящем.

Выход из лабиринта, пункт назначения, к которому человек стремится – это смерть, и, достигая цели, он либо погружается в безграничное темное пространство, либо продолжает вечное существование в мире, где нет никаких забот, где царит спокойствие и счастье.

Время имеет действие исключительно в рамках лабиринта, это мощный прозрачный поток, непрерывно движущий человека вперед, противостоять ему или остановить его человек не в силах.

Выполненный анализ также показал, что на индивидуальную картину мира Юй Хуа оказали влияние как восточные, так и западные культурные представления и традиции.

С точки зрения роли рассмотренных концептуальных метафор в художественных произведениях Юй Хуа, можно отметить, что, кроме собственно эстетической функции и функции отражения индивидуально-авторского мировосприятия, они также используются для выделения значимых смыслов, которые проходят через художественное пространство всего произведения и на которые читателю стоит обратить внимание, чтобы полнее понять задумку автора. Также концептуальные метафоры создают необходимую атмосферу для читателя, вызывают в нем положительные или отрицательные чувства, определяют его отношение к событиям и героям произведений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании проведен анализ концептуальных метафор в произведениях китайского писателя Юй Хуа. Юй Хуа внес значительный вклад в современную китайскую литературу с точки зрения языка и структуры повествования, он известен яркими и необычными описаниями жизни китайского общества, экспериментами с композицией и стилем, отражением в произведениях насущных проблем общества. Произведения Юй Хуа были переведены на множество языков и получили международное признание, что делает его одним из самых выдающихся современных китайских писателей в мире.

Сбор и систематизация метафорического материала в художественных текстах Юй Хуа показали разнообразие представленных метафорических моделей. Для изучения метафорических единиц мы использовали методику фреймо-слотового анализа А.П. Чудинова, выделили и рассмотрели фреймы и слоты для концептов «смерть», «жизнь», «судьба», «прошлое», «память», «история». В результате анализа выявленных концептуальных метафор были определены сферы-источники метафорического моделирования и компоненты, связывающие первичные и метафорические смыслы охватываемых моделями единиц, также была дана дискурсивная характеристика каждой модели, описано индивидуально-авторское представление выделенных концептов.

Метафоры, связанные с концептом «смерть» (фреймы «война», «пункт прибытия», «темнота», «сон», «спокойствие»; слоты «противник», «пункт назначения», «финиш»), раскрывают, с одной стороны, взгляд автора на смерть как цель, логичное завершение жизни, обретение умиротворения, с другой стороны – неожиданная смерть воспринимается им как вторжение, покушение на человека.

Концепт «жизнь» отражен в метафорах с помощью фреймов «путь», «вода», «контейнер», «свет», «сутки» и слотов «рельсы», «дорога», «путешествие», «океан», «помещение». Большую часть указанных метафор

можно назвать универсальными, общечеловеческими, характерными всем культурам, но среди них есть и авторская метафора («жизнь – это рельсы»), выявляющая индивидуальное восприятие автора жизни как следования по установленному маршруту.

«Судьба» представлена автором в виде метафор с фреймами «опасность», «человек», «путь» и слотами «несчастье», «злая сила», «человек с отрицательными качествами», «направление», «дорога», «подсказчик», что отчетливо свидетельствует о его негативном отношении к судьбе, уверенности в ее настроенности против человека, опасности.

Метафоры, связанные с концептом «память» (фреймы «путь», «контейнер», «объект природы»; слоты «дорога», «глубинное пространство», «помещение», «контейнер для чувств», «горы», «птицы») выявляют физические характеристики памяти (длина, глубина), ее структуру (воспоминания содержат фактическую и эмоциональную составляющую), а также некоторые личные представления автора о свойствах памяти («память – это горы», «память – это птицы»).

Метафоры концепта «прошлое», представленное фреймами «закрытая информация», «визави» и «часть человека», раскрывают значимость прошлого для автора. В его понимании пройденный путь – это бесценный опыт, к которому всегда можно обратиться за помощью при возникновении затруднений в настоящем. Полное представление о прошлом имеет исключительно сам человек, для окружающих оно недоступно или доступно лишь частично.

«Время» (фреймы «вода», «контейнер») репрезентируется автором как всеобъемлющая сущность, поток, движущий жизнь и все существующее. Выход за пределы потока равен смерти.

Анализ концептуальных метафор также показал, что в произведениях Юй Хуа используются как конвенциональные, так и индивидуально-авторские метафоры, которые служат для реализации эстетической, прагматической и

изобразительной функции, определяют значимые для данного произведения концепты, передают скрытые описания и завуалированные смыслы, позволяют читателю погрузиться в речемыслительные процессы писателя, понять его замысел.

Таким образом, проведенное исследование позволило выявить наиболее популярные концептуальные метафоры, участвующие в моделировании художественной действительности, описать схемы их реализации и частично восстановить картину мира автора.

Дальнейшие перспективы исследования можно связать с изучением концептуальных метафор, функционирующих в эссеистике Юй Хуа. Такое исследование позволило бы сравнить отражение индивидуальной картины мира автора в разных видах дискурса и получить более полное представление о мировосприятии писателя.

МАТЕРИАЛ ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Хуа, Ю. Сы юэ сань жи шицзянь [Происшествие третьего апреля] / Юй Хуа. – 1987а. – (на китайском языке; 四月三日事件) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7199/159333.html> (дата обращения: 03.09.2022).
2. Хуа, Ю. И цзю ба лю нянь [1986 год] / Юй Хуа. – 1987b. – (на китайском языке; 一九八六年) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7199/159342.html> (дата обращения: 03.09.2022).
3. Хуа, Ю. Хэбянь дэ цоу [Ошибка на берегу] / Юй Хуа. – 1988а. – (на китайском языке; 河边的错误) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7199/159315.html> (дата обращения: 03.09.2022).
4. Хуа, Ю. Сяньши и чжун [В своем роде реальность] / Юй Хуа. – 1988b. – (на китайском языке; 现实一种) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7195/> (дата обращения: 03.09.2022).
5. Хуа, Ю. Ши ши жу янь [Мирские дела словно дым] / Юй Хуа. – 1988с. – (на китайском языке; 世事如烟) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7199/159331.html> (дата обращения: 03.09.2022).
6. Хуа, Ю. Нань тао цзешу [От судьбы не уйдешь] / Юй Хуа. – 1988d. – (на китайском языке; 难逃劫数) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7199/159325.html> (дата обращения: 03.09.2022).
7. Хуа, Ю. Ванши юй синфа [Прошлое и наказания] / Юй Хуа. – 1989а. – (на китайском языке; 往事与刑罚) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7198/159297.html> (дата обращения: 03.09.2022).
8. Хуа, Ю. Сяньсюэ мэйхуа [Кровавые цветы сливы] / Юй Хуа. – 1989b. – (на китайском языке; 鲜血梅花) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7198/159302.html> (дата обращения: 03.09.2022).
9. Хуа, Ю. Цы вэнь сянь гэй шаонюй Ян Лю [Посвящается девушке по имени Ян Лю] / Юй Хуа. – 1989с. – (на китайском языке; 此文献给少女杨柳) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7199/159306.html> (дата обращения: 03.09.2022).
10. Хуа, Ю. Сяцзи тайфэн [Летний тайфун] / Юй Хуа. – 1991а. – (на китайском языке; 夏季台风) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7199/159336.html> (дата обращения: 03.09.2022).
11. Хуа, Ю. Цзай сиюйчжун хухань [Крики в морозящий дождь] / Юй Хуа. – 1991b. – (на китайском языке; 在细雨中呼喊) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7203/> (дата обращения: 03.09.2022).

12. Хуа, Ю. Хочжэ [Жить] / Юй Хуа. – 1993. – (на китайском языке; 活着) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7193/> (дата обращения: 03.09.2022).
13. Хуа, Ю. Сюй Саньгуань май сюэ цзи [Как Сюй Саньгуань кровь продавал] / Юй Хуа. – 1995. – (на китайском языке; 许三观卖血记). – URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7196/> (дата обращения: 03.09.2022).
14. Хуа, Ю. Нюйжэнь дэ шэнли [Победа женщины] / Юй Хуа. – 1996. – (на китайском языке; 女人的胜利). – URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7198/159292.html> (дата обращения: 03.09.2022).
15. Хуа, Ю. Сюнди [Братья] / Юй Хуа. – Т. 1 – 2005. – (на китайском языке; 兄弟) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7201/> (дата обращения: 03.09.2022).
16. Хуа, Ю. Сюнди [Братья] / Юй Хуа. – Т. 2 – 2006. – (на китайском языке; 兄弟) - URL: <https://www.kanunu8.com/book3/7202/> (дата обращения: 03.09.2022).
17. Хуа, Ю. Ди ци тянь [Седьмой день] / Юй Хуа. – 2013. – (на китайском языке; 第七天) - URL: <https://www.kanunu8.com/book4/10500/> (дата обращения: 03.09.2022).
18. Хуа, Ю. Вэньчэн [Вэньчэн] / Юй Хуа. – 2021. – (на китайском языке; 文城) - URL: <https://www.52shuku.vip/wenxue/h67Z.html> (дата обращения: 03.09.2022).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

19. Акимцева, Ю.В. Локус концептуальной метафоры / Ю.В. Акимцева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2015. - № 11 (53): в 3-х ч. Ч. III. - С. 21-24.
20. Аристотель. Риторика. Поэтика: [сборник] / Аристотель [перевод с древнегреческого Н. Платоновой, В. Аппельрота] – Москва: Издательство АСТ, 2022. - 352 с.
21. Арутюнова, Н.Д. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Н.Д. Арутюнова. — М.: Прогресс, 1990. — 512 с.
22. Аскольдов-Алексеев, С. А. Концепт и слово / С.А. Аскольдов-Алексеев // Русская словесность: от теории к структуре текста: антология / под ред. В. П. Нерознака. - М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
23. Баранов, А.Н. О типах сочетаемости метафорических моделей / А.Н. Баранов // Вопросы языкознания. – М.: Наука, 2003. – № 2. – С. 73-94.
24. Баранов, А.Н. Предисловие редактора / А.Н. Баранов // Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: URSS, 2023. – С. 7-21.
25. Беспалова, О.Е. Концептосфера поэзии Н.С. Гумилева в ее лексическом представлении: специальность 10.02.01 «Русский язык»: авт-т дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук / Беспалова Ольга Евгеньевна;

- Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена. – СПб, 2002. – 24 с.
26. Болдырев, Н. Н. Доминантный принцип организации языка и языкового сознания / Н.Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. - 2020. - № 4 (43). - С. 21-79. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44450319> (дата обращения: 22.11.2022).
27. Болотнов, А. В. Идиостиль информационно-медийной личности: коммуникативно когнитивные аспекты исследования: специальность 10.02.01 «Русский язык»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Болотнов Алексей Владимирович; Томский государственный педагогический университет. - Томск, 2015. - 39 с.–URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01006647452?page=1&rotate=0&theme=black> (дата обращения: 02.03.2023).
28. Будаев, Э. В. Становление когнитивной теории метафоры / Э. В. Будаев // Лингвокультурология. - Екатеринбург, 2007. -Вып. 1. - С. 19-35. – URL: <http://elar.uspu.ru/handle/uspu/2736> (дата обращения: 09.10.2022).
29. Будаев, Э.В. Постсоветская действительность в метафорах российской и британской прессы / Э.В. Будаев. - Нижний Тагил: Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2007. – 160 с.
30. Ван Дейк, Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. Ван Дейк. – Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
31. Варфоломеева, И.В. Интеграция разных областей специального знания как авторский способ метафорической концептуализации в англоязычном художественном тексте / И.В. Варфоломеева // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2018. –№ 16 (811). – С. 20-29.
32. Васильева, Т. И. Художественная концептосфера: национальное и индивидуальное / Т.И. Васильева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 6-1(48). – С. 37-39.
33. Виноградов, В. В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. - М.: Гослитиздат, 1959. - 654 с.
34. Вороничева, А.О. Когнитивные метафоры в прозе А.С. Грина / А.О. Вороничева // Язык русской литературы XX-XXI вв.: сборник статей. Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, Московский педагогический государственный университет. - Ярославль, 2014. - С. 18-25.
35. Воскобойников, В.В. Категоризация признаковости как прием установления особенностей идиостиля языковой личности / В.В. Воскобойников // Вестник Волгоградского гос. ун-та. – Сер. 2. Языкознание. – 2015. – № 3 (27). – С. 62–68.
36. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. - Изд. 4-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2006. – 144 с.
37. Дрейзис, Ю.А. Концепт судьбы в творчестве Юй Хуа / Ю.А. Дрейзис // Общество и государство в Китае. – 2013а. – №1. – С.617-632.

38. Дрейзис, Ю.А. Тема смерти в романе Юй Хуа «Крики в морозящий дождь» / Ю.А. Дрейзис // Вестник Московского университета. – Серия 13. Востоковедение. – 2013b. – №2. – С.59-70.
39. Дрейзис, Ю.А. Художественные концепты прозы Юй Хуа: специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья»: авт-т дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук / Дрейзис Юлия Александровна; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 2013с. – 24 с.
40. Иванова, Ю.В. Эволюция дихотомии ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ/ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ в произведениях Чарльза Диккенса (на материале исследования концепта «Возраст») / Ю.В. Иванова // МНКО. – 2023. – №1 (98). – С.485-387.
41. Калинин, О.И. Зависимость персуазивности речевого сообщения от содержания метафорического переноса / О.И. Калинин // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – 2020. – №4. – С.82-92.
42. Калинин, О.И. Креативные метафоры и речевое воздействие в дискурсе / О.И. Калинин // Уральский филологический вестник № 2. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива – 2022. – № 31. – С. 469-482.
43. Калинин, О.И. Метафора: риторический, прагматический, когнитивный и дискурсивный подходы / О.И. Калинин, Т.Л. Гурулева // Вестник Пятигорского госуд. ун-та. – 2019. – № 3. – С. 128-134.
44. Карасик, В.И. Лингвокультурные концепты: подходы к изучению / В.И. Карасик. // Социоллингвистика вчера и сегодня. – 2004. – № 2004. – С.130-159.
45. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
46. Киселева, С.В. Очерки по когнитивной теории концептуальной метафоры / С.В. Киселева // Ученые записки Санкт-Петербургского института внешнеэкономических связей, экономики и права. – С-Пб., 2012. – С. 33-42.
47. Корниенко, Е.Р. Идиолект и идиостиль как механизмы взаимодействия дискурсов / Е.Р. Корниенко // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. – 2019. – № 10. – С. 137 – 141.
48. Корниенко, Е.Р. Идиолект и идиостиль: к вопросу о соотношении понятий / Е.Р. Корниенко // Филология: научные исследования. – 2019. - №1. – С.265-270.
49. Кубрякова, Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука / Е.С. Кубрякова // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 34-47.
50. Кульчицкая, Л.В. Понятия «Когнитивная» и «Концептуальная» метафора в отечественной лингвистике раннекогнитивного периода / Л.В. Кульчицкая // Вестник БГУ, 2012. № 11. – С. 85-90.
51. Лагута, О.Н. Метафорология: теоретические аспекты. Ч. 1 / О.Н Лагута. - Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. ун-та, 2003. – С. 100-106.

52. Лакофф, Дж. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Дж. Лакофф, М. Джонсон / Под ред. и предисл. А.Н. Баранова. – М.: URSS, 2023. – 256 с.
53. Ли, Я. Мортальные мотивы в художественной прозе Юй Хуа / Янь Ли // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. - 2018. - №4 (227). – С.117-122.
54. Луговской, А.В. Концептуальная метафора VIRUS IS AN ENEMY как явление языка и речи (на материале англоязычных СМИ) / А.В. Луговской, А.А. Пономаренко // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2023. – №1. – С. 291-295.
55. Макашова, В.В. Когнитивная теория метафоры А.Н. Баранова / В.В. Макашова // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». – 2022. – 1122-1129.
56. Маслова, В.А. Введение в когнитивную лингвистику: Уч. пос. / В.А. Маслова. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 296 с.
57. Маслова, В.А. Теория концептуальной метафоры и ее роль в современных лингвистических исследованиях. Лингвистика. Лингвокультурология / В.А. Маслова // Сборник научных трудов. Днепропетровск: Днепропетровский национальный университет, 2012. – Т. 5. – С. 87-96.
58. Маслова, Ж.Н. Когнитивный подход в исследованиях художественного и поэтического текста / Ж.Н. Маслова // Мир языков: ракурс и перспектива. – Т. 1. - Минск: БГУ, 2014. – С. 189–201.
59. Медведкова, Е.С. Идиостиль и идиолект автора исторического романа (на примере произведений В.И. Костылева) / Е.С. Медведкова // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2016. – № 1. – С. 124-132.
60. Меликянц, О.А. Когнитивистика и лингвокультурология как актуальные парадигмы современного научного знания / О.А. Меликянц // EESJ. – 2022. – №3 (79). – С.33-36.
61. Миллер, Л.В. Лингвокогнитивные механизмы формирования художественной картины мира (на материале русской литературы): спец.10.02.01 «Русский язык»: авт-т дисс. на соискание уч. степ. докт. филол. наук / Миллер Людмила Владимировна; Санкт-Петербургский государственный университет, 2004. – 44 с.
62. Минский, М. Фреймы для представления знаний / М. Минский. – М.: Энергия, 1978. – 151 с.
63. Мирзоева, Г.Т.Г. Метафора в науке и языке художественной литературы / Г.Т.Г. Мирзоева // Филологические науки в МГИМО. – 2018. – № 4 (16). – С. 31-37.
64. Новицкая, И.В. Теория концептуальной метафоры и развитие альтернативных концепций в рамках когнитивного направления метафорологии (по материалам современной англистики) / И.В. Новицкая // Язык и культура. – 2019. – №46. – С.76-101.
65. Огнева, Е.А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста / Е. А. Огнева. – 2-е изд., доп. – М.: Эдитус, 2013. – 280 с.

66. Опарина, Е.О. Концептуальная метафора / Е.О. Опарина // Метафора в языке и тексте / Отв. ред. В.Н. Телия. – М., 1988. – С. 65-77.
67. Петров, В.Н. Метафора: от семантических представлений к когнитивному анализу / В.Н. Петров // ВЯ, 1990. – №3. – С. 135-146.
68. Пищальникова, В. А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект / В.А. Пищальникова. - Учеб. пособие для вузов. Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 1992. - 73 с.
69. Ребезова, О.И. Основные теоретические подходы к изучению метафоры / О.И. Ребезова // Science Time. - 2020. - №2 (74). – С.35-38.
70. Рудакова, А.В. Когнитология и когнитивная лингвистика / А.В. Рудакова. – Воронеж: «Истоки», 2004. – 80 с.
71. Семенова, П.В. Роль когнитивной метафоры в создании художественного пространства произведения: дидактический аспект / П.В. Семенова // Педагогический журнал Башкортостана. – 2017. – №5 (72). – С.107-112.
72. Стернин, И.А. Методика исследования структуры концепта / И.А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / ред. Стернин И.А. – Воронеж, 2001. – С. 58-65.
73. Трубкина, А.И. Концептуальная метафора "человек - природа" в художественном тексте: прагматика и функции / А.И. Трубкина // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. - 2020. - №3. – С.64-71.
74. Тютюнькова, Н. А. Концептуальная метафора как отражение действительности в художественном произведении / Н.А. Тютюнькова // Перевод и сопоставительная лингвистика, 2014. – №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnaya-metafora-kak-otrazhenie-deystvitelnosti-v-hudozhestvennom-proizvedenii> (дата обращения: 20.01.2023).
75. Хожиева, З.Б. Когнитивная метафора в художественном тексте / З.Б. Хожиева // NovaInfo. – 2019. – № 102. – С. 40-41.
76. Хучбарова, Д.М. Когнитивно-дискурсивные аспекты паремийотворчества в английском языке / Д.М. Хучбарова // Современное педагогическое образование. – 2023. - №1. – 415-420.
77. Чернышева, Т. А. Идиостиль в газетно-публицистическом дискурсе: на материале газеты «Известия»: специальность 10.02.01 «Русский язык»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Татьяна Александровна Чернышева; Череповецкий государственный университет, 2007. – 205 с.
78. Чудинов, А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации / А.П. Чудинов. –Екатеринбург, 2003. – 248 с.
79. Чудинов, А.П. Политическая лингвистика / А.П. Чудинов. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 256 с.
80. Чудинов, А.П. Россия в метафорическом зеркале / А.П. Чудинов // Русская речь, 2001. – №1 – С. 34-41.

81. Чудинов, А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991 – 2000) / А.П. Чудинов. - Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2001. — 238 с.
82. Шевченко, Ю. В. Идиостиль как параметр языковой личности ученого / Ю. В. Шевченко // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2022. – Т. 13. – № 3. – URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/07FLSK322.pdf> (дата обращения: 20.03.2023).
83. Шулятиков, И.С. Термин «Концепт» в современной лингвистике / И.С. Шулятиков // Вестник ВятГУ. – 2015. – №12. – С.98-102.
84. Эпштейн, О.В. Концептуальный мир А. Мердок в зеркале перевода / О.В. Эпштейн // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2016. – №6-2 (60). – С.177-179.
85. Lakoff, G. More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor / G. Lakoff, M. Turner. - Chicago: University of Chicago Press, 2009. – 237 p.
86. Marugina, N.I. Conceptual Metaphor as a Model Generating Literary Discourse / N.I. Marugina // Procedia. – Social and Behavioral Sciences, 2014. - V. 154. - P. 112-117.
87. Ortony, A. Metaphor and Thought / A. Ortony. - 2nd Edition. Cambridge University Press, 1994. - 696 p.
88. Qodirova, M. Conceptual Metaphor in the Literary Text / M. Qodirova // European Multidisciplinary Journal of Modern Science, 2022. - V. 5. - P. 557-560.
89. Чэнь, Г. Цзии юй сянянчжун дэ 20 шици - лунь Юй Хуа «Хочжэ», «Сюнди», «Вэньчэн» [20-й век в памяти и воображении – о романах Юй Хуа «Жить», «Братья», «Вэньчэн»] / Гуантун Чэнь // Чунцин Санься сюэюань сюэбао [Журнал Чунцинского института Санься]. – 2022. - № 38 (03). – С. 96-106. (на китайском языке; 陈广通. 记忆与想象中的 20 世纪——论余华《活着》《兄弟》《文城》[J]. 重庆三峡学院学报, 2022, 38(03):96-106. DOI:10.13743/j.cnki.issn.1009-8135.2022.03.008) – URL: https://oversea.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2022&filename=SCSX202203009&uniplatform=OVERSEA&v=zZo7cQaPyI_GMGdqTAa6CzPky5Vf0lk6Ctz1UoWwAa_Oa0H5Zr9nuibujG9jgr-k (дата обращения: 25.03.2023).
90. Чэн, К. Гонэй гайнянь иньюй яньцзю дэ вэньсянь цзилянсюэ фэньси [Библиометрический анализ отечественных исследований концептуальных метафор] / Кайвэнь Чэн, Ядань Сяо, Яньхуэй Дэн // Синань цзяотун дасюэ сюэбао (шэхуэй кэсюэбань) [Журнал Юго-Западного университета Цзяотун (издание по социальным наукам)]. – 2019. - №20 (01). – С. 62-70. (на китайском языке; 程凯文, 肖雅丹, 邓颜蕙. 国内概念隐喻研究的文献计量学分析[J]. 西南交通大学学报(社会科学版), 2019, 20(01):62-70). – URL: <https://oversea.cnki.net/KXReader/Detail?invoice=D%2BnQVfMMtdk5tVzqIL>

Qb8Uf684j6A62oWZdb7RQ1xOPU98U0D1KOMEuWQ1%2FXy4YjgvSBjk5JJKrGO2BFZ8dwCukVbHRpQXFMnRdyYwc7bCbQ0xQPcd7eZXT%2Fa5Bx74iGAvMz1XueeLB%2FfWMYycTeQMfKGna7wZB%2BNHnmforkuw%3D&DBCOD=CJFD&FileName=XNJS201901009&TABLEName=cjfdlast2019&nonce=A756448852094E9B827FD4BA34F96222&uid=&TIMESTAMP=1682953201283 (дата обращения: 13.10.2022).

91. Чжао, Г. Гайнянь иньюй дэ юньцзо цзичжи цзай фалюй юйяньчжун дэ шиюн сяоли [Роль механизмов функционирования концептуальных метафор в юридическом языке] / Гуйин Чжао, Инпэн Ван // Шэхуэй кэсюэ чжаньсянь [Фронт социальных наук]. – 2012. – № 9. – С. 274-275. (на китайском языке; 赵桂英, 王颖鹏. 概念隐喻的运作机制在法律语言中的使用效力 [J]. 社会科学战线, 2012, (9):274-275). -URL: https://xueshu.baidu.com/usercenter/paper/show?paperid=c2e11ae49eb02cc060e500517e756afa&site=xueshu_se (дата обращения: 13.10.2022)
92. Чжан, Ч. Гайнянь иньюй хэндинсин юаньличжун дэ «чжан» юй «чжан» вэньти [Проблема «явного» и «скрытого» в принципе постоянства концептуальной метафоры] / Чжэн Чжан, Чэнху Ян // Вайюй Сюэкань [Журнал иностранных языков]. – 2013. - № 4. – С. 44 – 48. (на китайском языке; 张征, 杨成虎. 概念隐喻恒定性原理中的“彰”与“障”问题 [J]. 外语学刊, 2013, (4) :44-48). – URL: https://rlls.hlju.edu.cn/_local/3/82/A0/A0FCA9EF427D912813F6978131C_D_C699F6F_86E48.pdf?e=.pdf (дата обращения: 13.10.2022).

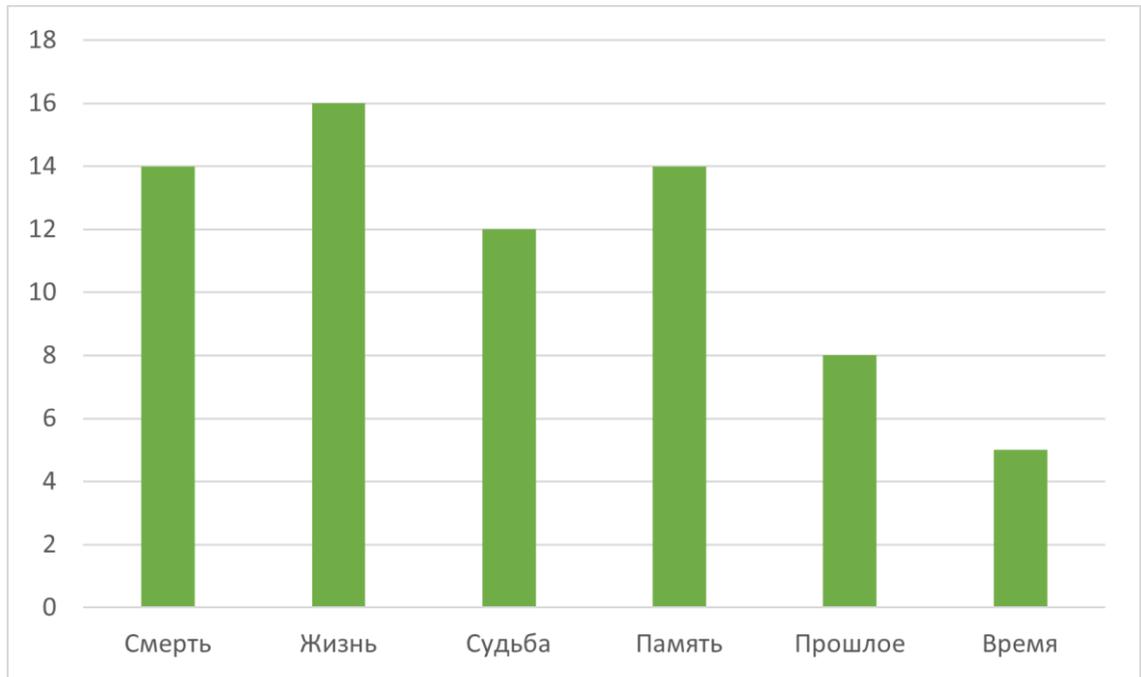
СЛОВАРИ, СПРАВОЧНИКИ

93. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Гузина; Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Филол. фак. МГУ, 1996. — 245 с.
94. Сковородников, А.П. Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник / А.П. Сковородников. - Красноярск: Изд-во Сибирского федерального университета, 2014. - 830 с.
95. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Москва: «Флинта», 2011. — 696 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.

Сводная диаграмма «Количественное соотношение метафорических репрезентаций различных концептов»



Приложение 2.
Сводная диаграмма «Количественное соотношение фреймов»

