

являются в полной мере злом, которое надо победить, как это встречается в мифологии, а вполне могут быть управляемы человеком.

* * *

Мифология играет важнейшую роль в картине мира всех народов. На протяжении времен писатели нередко используют мифологию в качестве основы для своих произведений. Тем или иным образом они видоизменяют мифологические сюжеты, делая их актуальными для своего времени. Так и Джордж Мартин интерпретирует миф, адаптируя его для современников. Тем самым он вызывает интерес у множества читателей, а великолепная визуализация от компании НВО существенно расширяет аудиторию писателя. Миф бессмертен, в том или ином виде он проявляется во всех поколениях, и несомненно то, что еще не раз мифология послужит сюжетом для произведения того или иного автора.

Список литературы

- Винтерле И.Д.* Миф как основа литературы фэнтези // Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского. – 2012. – № 1 (2). – С. 37–39.
Кельтская мифология : энциклопедия. – М. : Эксмо, 2002. – 565 с.
Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М. : Правда, 1990. – 146 с.
Мартин Д.Р.Р. Битва Королей. – М. : АСТ, 2015а. – 800 с.
Мартин Д.Р.Р. Игра престолов. – М. : АСТ, 2015б. – 768 с.
Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М. : Академический проект, 2000. – 407 с.
Мифы народов мира: энциклопедия. – М. : Олимп, 2008. – 1147 с.
Питина С.А. Концепты мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира – Челябинск : ЧелГУ, 2002. – 191 с.

MYTHOLOGICAL MOTIFS IN GEORGE R.R. MARTIN'S *A GAME OF THRONES* AND *A CLASH OF KINGS*

The paper is aimed to find and to reveal the myths which probably have had some influence on George Martin when he was writing his *A Game of Thrones* and *A Clash of Kings*. The author also considers how G. Martin has adapted mythological stories and characters.

Key words: George Martin; “A Game of Thrones”; fantasy; myth; mythological motives; Children of the Forest; giant; dragon; wolf; direwolf.

УДК 821.112.2

СИСТЕМНЫЕ ОТНОШЕНИЯ КОНЦЕПТОВ В РОМАНЕ Р. МУЗИЛЯ «ДУШЕВНЫЕ СМУТЫ ВОСПИТАННИКА ТЁРЛЕСА»

Н.Ю. Коньшева
Научный руководитель: Н.Э. Сейбель,
доктор филологических наук, профессор (ЮУрГГПУ)

В статье представлена система концептов романа Р. Музиля. Системные отношения между концептами обусловлены мировоззрением писателя и

запечатлевают его главный идеологический принцип – двойственного восприятия действительности, диалог «рациоидного» и «нерациоидного».

Ключевые слова: концепт; концептосфера; ядро; периферия; системные отношения.

Концептосфера первого романа Р. Музиля представляет сложную структуру взаимообусловленных единиц. Ни один концепт в романе не существует изолированно, а является частью целостной системы, и в совокупности они формируют ядро, приядерную зону и периферийный уровень. Объем концептного пространства романа достигается за счет межуровневых взаимосвязей концептов внутри системы. По нашему мнению, «мораль», «стыд», «страх», «вина», «познание», «инаковость», «власть» – наиболее важные и показательные составляющие концептосферы первого романа Р. Музиля.

Мы считаем целесообразным представить их типологию, опираясь на понятия И.Т. Вепревой: концепт-понятие, концепт-представление и концепт-гештальт [см.: Вепрева 2005: 190–207]. Служащее для типологии основание – особенности восприятия читателем концептного значения – целостно и гармонично соотносится доминирующей идеей в романе. Концепт-понятие коррелирует с сугубо рациональным восприятием его семантики; концепт-представление, наоборот, – в высшей степени абстрактный, обобщенный чувственный образ; концепт-гештальт – комплексное образование, объединяющее динамические и статические аспекты, рациональный и чувственный элементы. К первым относятся «мораль», «инаковость», ко вторым – «познание», «власть», «стыд», «страх», «вина». Концепты-понятия связаны с теорией поэтического познания Музиля, к которой он обращается уже в ранних текстах, с интеллектуальным содержанием романа. Концепты-представления отражают настроения предреволюционного волнения, потерю ориентиров, чувство неуверенности, предвидение перемен.

Все концептное пространство романа подчиняется оппозиции, продиктованной тематикой и проблематикой романа, в которой отражен главный мировоззренческий принцип автора – диалог рационального и иррационального начал, «расщепление мира штампов на эмпирически и психологически оправданные составляющие, демистификация познания, уравнивание физического и психического» [Сейбель 2006: 248]. Соответственно, ядро сферы образуют два основополагающих концепта – «познание» и «инаковость», соотносимых с главной идеей романа: не существует «иного бытия», другой действительности, а есть лишь разные аспекты одного сознания. Знание достигается не только рационально, но и через переживание ситуации, и в синтезе они формируют целостную картину восприятия мира. Ни один закон жизни не является абсолютным,

между чувством и истиной есть разносторонние множественные взаимосвязи. Оба центральных концепта в равной мере соотносимы с каждым из героев и связаны между собой причинно-следственными связями. С одной стороны, способ познания – это причина инаковости героя. С другой, герой выбирает определенный путь познания, потому что считает себя рожденным для реализации особых целей, особой миссии, навязывания новой идеологии. Созидание – и способ защиты, и возможность выделиться среди других. Чувственный способ познания мира, непонятный не только окружающим, но поначалу и самому Тёрлесу, выделяет его на фоне остальных. Байнеберг, считая себя особенным, «космическим человеком», «настоящим» [Музиль 1999: 59], понимает познание как страдание. Знание становится личным достоянием только через переживание мук и испытаний. Концепт реализуется в том числе и за счет системных оппозиций: каждый персонаж другой, поэтому противопоставлен по тем или иным характеристикам остальным. По методам, путям познания выстраиваются противопоставления: Тёрлес – Байнеберг, Райтинг; Байнеберг – Райтинг; Базини – Тёрлес. По отношению к морали, этике, греху: Тёрлес – Базини; Тёрлес – Байнеберг, Райтинг.

Среди концептов, имеющих рациональный характер, можно выделить «власть», которая в романе основана на расчетливости, построении теорий, воздействии на сознание человека, исторических фактах и практике – сугубо логических действиях. С чувственным познанием соотносятся «страх», «стыд», «вина». Всеохватный концепт «мораль», обнимающий остальные единицы системы, и центральные концепты («познание», «инаковость») синтезируют оба начала: как рациональное, так и нерациональное. Рациональный характер морали заключен в ее научной природе, иррациональная составляющая – это те чувства, переживания, реакции, отношение, из которых и формируется понятие нравственности в человеке. Таким образом, стратегия познания – центральный уровень, путь познания – срединные концепты, мораль – и цель, и предмет познания.

Соотношение разума и чувства прослеживается на всех уровнях концептосферы и самого романа, в том числе фабульном. История общения Тёрлеса с принцем Г. воплощает суть внутреннего конфликта главного героя. Принц олицетворяет чувственное начало, эмоциональное созерцание и восприятие мира, Тёрлес – рациональное. «Неведомая раньше человеческая порода» [Музиль 1999: 11] ассоциируется с новым чувством, которое постепенно развивается в Тёрлесе. Позже мы узнаем, что между героями происходит конфликт из-за рационального подхода Тёрлеса к исповедуемой принцем религии («обрушил на него иронию разумного человека» [Музиль 1999: 11]) и духовности принца Г. Не

сумевший адаптироваться, он отчисляется из заведения. Напомним, что в развязке романа изображена аналогичная ситуация, когда непонимание со стороны товарищей, воспитателей и учителей приведет к тому, что Тёрлес будет переведен на домашнее обучение. Концепт «инаковость» в романе тесно связан с «познанием», в концептосфере романа они составляют ее ядро. Неотделимость концептов друг от друга подтверждается двумя важными тезисами: 1) все новое, иное, другое в сравнении с уже знакомым познаваемо и 2) чувственное познание наравне с рациональным формируют целостную гармоничную картину мира.

Концепты «стыд», «страх», «вина», «власть» образуют срединный уровень системы концептов романа. Они дают представления о нравственности героев. Каждая из названных единиц в той или иной мере коррелирует с понятиями этики. Духовный опыт запечатлен в актуальных концептах романа, которые в большей мере связаны с этическими процессами, происходящими в настоящее время, и, «помимо общекультурного, включают социальный смысл» [Сейбель 2006: 249]. Эти концепты соотносятся с центром концептосферы и являются либо следствием, либо причиной инаковости героев, чувств, событий, с одной стороны. С другой, каждое из этих чувств, их переживание – это путь познания мира страхом, стыдом, чувством вины, желанием власти. Так, Тёрлес примеряет то одну, то другую личину, требующую не свойственных герою моделей поведения, которые, в свою очередь, служат путем к познанию нового. Испуг, чувство стыда, вины – причина другого, нехарактерного поведения и одновременно его следствие.

«Стыд» выступает внутренним доказательством человеческих поступков. Переживание этого чувства – гарант соблюдения норм морали, сформированных цивилизацией. Нарушение нравственных норм, правил этики приводит к возникновению этого чувства в том случае, если герой имеет о них представление. Тёрлес смущается собственного страха перед неизвестностью, стыдится не только своих неловких жестов, поступков, слов, но и поведения своих товарищей, в которых ему «недоставало стыда» [Музиль 1999: 117]. «Он не думал, что они так страдали, как это он знал о себе. Терновый венец его угрызений совести у них, казалось, отсутствовал» [Музиль 1999: 117]. Элементами ассоциативного поля «стыд» в концептосфере романа являются страх, замешательство, переживание смущения, позора.

Концепты «стыд» и «вина» обнаруживают онтологическую близость по отношению друг другу, находятся на одном концептном уровне. Оба отражают нравственный образ человека, общества, нации и указывают на ошибочность выбранного пути познания мира и взаимодействия с ним. Отличительной характеристикой в семантике стыда является отношение к поступку (негативные действия воспринимаются как результат

безнравственного поведения), а в семантике вины – отношение к себе. Стыд связан с внешней оценкой явлений, когда о проступке известно окружающим, а вина обращена к самосознанию и рефлексии, ориентирована на самооценку, анализ поступков с точки зрения их соотношения с индивидуальной системой ценностей и нравственных убеждений.

Корреляция «власти» с другими категориальными концептами связана с разным отношением к самой власти и разными способами управления, которые выбирают герои. Власть Райтинга и Байнеберга основана на запугивании и страхе. Физическое и моральное насилие, унижение, угрозы, наказание – те механизмы страха, с помощью которых герои управляют волей. Через страх и чувство вины Базини сознательно и бессознательно позволяет на себя воздействовать. Неэффективность такой власти в романе объясняется ее несоразмерностью совершенному проступку.

Другой аспект «власти», когда она понимается как стихийная, поглощающая, таинственная сила, которой трудно сопротивляться («он [Тёрлес] не мог уйти от власти этой красоты» [Музиль 1999: 104]), тоже тесно соотносится с концептом «страх». Чувственность пугает героя своей необузданностью, тем, что Тёрлес не в силах контролировать воздействующую на него силу. Внутренняя раздвоенность берет все большую власть над ним. Неизбежность проявления нового внутреннего ощущения обусловлена взрослением Тёрлеса, и выразилась она в отношениях с Базини.

Типология концептов в романе может быть представлена еще и исходя из уникальности ментальной единицы. Так, мы выделяем универсальные концепты, которые формируют традицию в культуре изучаемой страны, обрастают общими, актуальными смыслами в конкретную эпоху, но с движением времени их семантика кардинально не меняется, а развивается в одном русле и может коррелировать внутри литературы с текстами разных авторов. В концептосфере изучаемого романа это «стыд», «страх», «вина», «власть». Авторские концепты представляют семантически уникальные образования, требующие обращения к разновременным трудам писателя, художественным текстам. Формирование их семантики определяется эволюцией писательского замысла, мировоззренческих установок. К таким концептам романа мы относим «познание», «мораль», «инаковость».

Концептосфера «Тёрлеса» не исчерпывается представленными концептами. Но наиболее важные из них определенно дифференцируются, во-первых, на конкретные, связанные с логикой, разумом, и абстрактные; во-вторых, на концепты-представления, концепты-понятия и концепты-образы. В-третьих, мы считаем правомерным среди круга обозначенных

единиц концептосферы выделить индивидуально-авторские («познание», «мораль», «инаковость») и универсальные («стыд», «страх», «вина», «власть»).

В совокупности составляющие концептосферы романа Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» образуют уникальную систему взаимосвязанных и взаимообусловленных единиц, отражающих социальные, исторические, духовные процессы, представленные в романе (рис. 1).

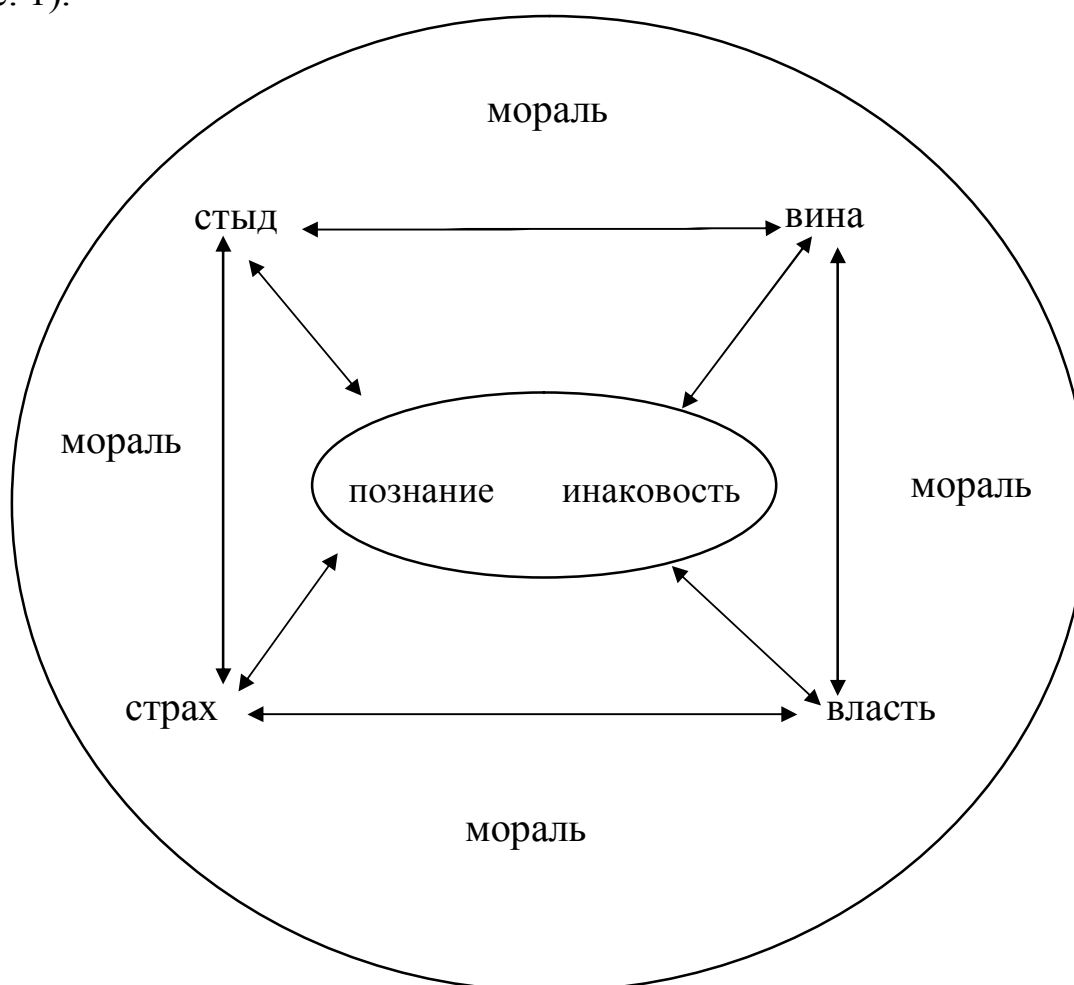


Рис. 1. Изображение концептосферы романа

Список литературы

Вепрева И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. – М. : Олма-Пресс, 2005. – 377 с.

Музиль Р. Душевные смуты воспитанника Тёрлеса // Музиль. Р. Малая проза : в 2 т. / пер. А. Карельского. – Т. 1. – М., 1999. – С. 5–186.

Сейбель Н.Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit* : монография. – Челябинск : Изд-во ЧГПУ, 2006. – 414 с.

CONCEPTS' SYSTEM RELATIONS IN R. MUSIL'S *THE CONFUSIONS OF YOUNG TORLESS*

The system of concepts in R. Musil's novel is represented in the paper. System relations between concepts are caused by the world outlook of the writer and imprint his

main ideological principle, namely dual perception of reality, a dialogue between “rational” and “irrational”.

Key words: concept; concept sphere; core; periphery; system relations.

УДК 82-7

АНТИТЕЗА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОСМОГОНИИ ПЕТЕРА ХАКСА

А.М. Курдакова

*Научный руководитель: Н.Э. Сейбель,
доктор филологических наук, профессор (ЮУрГГПУ)*

В статье рассматривается антитеза как способ отражения мировосприятия в детских текстах Петера Хакса, написанных на оригинальные и античные сюжеты. Выделяются противопоставленные образы, их роль в структуре текстов. Анализ проводится на примере сказок для детей и взрослых «Принц Телемах и его учитель Ментор» и «Прилепа в Птичьем гнезде».

Ключевые слова: П. Хакс; антитеза; противопоставление; комика; сатира.

Термин «космогония» пришел в литературу из астрономии и философии. На языке этих фундаментальных наук космогония – наука о сотворении и развитии небесных тел и их систем. Суть термина сохраняется и применительно к области искусства, однако сужается до «сотворения мира» художественного.

Художественная космогония – это творение фантазийного, условного мира, по законам, заданным автором-демиургом. Исходя из этого, каждый творец вправе построить мир своего произведения, опираясь на ключевые для него образы и мотивы, воссоздающие и транслирующие идею, положенную в основу сюжета.

Петер Хакс (1928–2003) – «один из крупнейших немецких писателей второй половины XX в.» [Хексельшнайдер 2011: 346]. В России его произведения стали известными благодаря переводам Э.В. Венгеровой: драматургия, сборник сказок для детей и взрослых, стихотворения для детского чтения. Изучением его творчества занимаются такие литературоведы, как Э.В. Венгерова, Т.А. Шарыпина, Н.Э. Сейбель, И.С. Роганова, Ю.Г. Кутузова. Обращаясь к интертексту, они рассматривают творчество драматурга в свете «Гётеанской традиции» [Роганова 2007], исследуют авторский взгляд на закономерности истории, становящийся основополагающим в работе с претекстом [Сейбель 2015б], анализируют детские тексты Хакса в контексте жанра фантастической повести [Кутузова 2017], обосновывают предпочтения Хакса в выборе сатирических жанров и форм [Шарыпина 2001] и рассматривают трансформацию понятий «доблесть» и «добродетель» в «рыцарских» текстах XX века [Сейбель 2015а].