

УДК 8.11.11-112

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ УНИВЕРСАЛЬНЫХ КОНЦЕПТОВ «ЖИЗНЬ» И «СМЕРТЬ» В РОМАНЕ МАРГАРЕТ ЭТВУД «СЛЕПОЙ УБИЙЦА»

Н.В. Копейкина

Московский государственный университет, Москва

Данная статья посвящена двум аспектам воплощения концептов «Жизнь» и «Смерть» в романе Маргарет Этвуд «Слепой убийца». Первый из них – концептуальная метафора «Жизнь как совокупность миров, Смерть как один из этих миров», второй – «Смерть как жертва, охраняющая Жизнь». В статье показано, что анализ данных аспектов способствует более глубокому пониманию смысла текста и усилению эстетического впечатления, которое он производит на читателя.

Ключевые слова: *когнитивная лингвистика, концепт, универсальный концепт, концептуальная картина мира, концептуальная метафора.*

Являясь одним из ключевых понятий когнитивной лингвистики, концепт «служит объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека», это «оперативная содержательная единица памяти» [6: 90]. При помощи процесса концептуализации человек обрабатывает, систематизирует и классифицирует действительность. И.В. Титова называет концептуализацию способом когнитивного расчленения реальности [7].

Совокупность всех концептов формирует концептуальную систему. О.Д. Вишнякова определяет концептуальную систему как «ментально-лингвистическую комплексную систему, включающую деятельность человеческого мозга по восприятию, пониманию, оценке, хранению, преобразованию, порождению и передачи информации» [2: 17]. Являясь системой сведений и представлений о мире, концептуальная система отражает познавательный опыт человека.

При этом можно говорить об уникальной концептуальной системе как языка, так и культурного сообщества. Но вместе с тем существуют концепты, которые присутствуют в любой концептуальной системе, – универсальные концепты. Анна Вежбицкая, перечислив около 60 универсальных концептов, сравнила их с минимальным ядром, которое присутствует во всех естественных языках и, таким образом, отражает минимальное ядро человеческой мысли [1]. Тем не менее, значение даже универсальных концептов может быть различным в концептуальных системах разных лингвокультурных сообществ и у разных людей. То, как варьируется значение универсальных концептов от системы к сис-

теме, позволяет обнаружить и понять как сходства, так и различия между системами. Т.Ю. Ма приводит такой пример:

«У каждого народа есть собственные представления о некоторых понятиях, какими бы универсальными они ни казались... Шотландцы рассматривают "упрямство" в большей степени как положительную черту, итальянцы как непримиримость, а дипломатичные англичане как отсутствие хитрости или сообразительности: *A wise man can change his mind, a fool never will*» [4: 118].

Анализируя реализацию концептов в художественном тексте, можно сделать вывод, что она также уникальна. По установлению автора концепт может приобретать своё уникальное значение, отличное от того, которым он будет обладать вне художественного дискурса.

Концепты многомерны, т.е. имеют сложную структуру и состоят из нескольких слоёв, или концептуальных аспектов. Выявить различия реализации концепта в художественном дискурсе можно, проанализировав их лингво-когнитивные характеристики. Для этого следует рассмотреть реализацию проявлений каждого из аспектов данного концепта на всех уровнях языка в их тесном взаимодействии. Выявить же сами аспекты, которые составляют данный концепт, можно, воспользовавшись подходом Джорджа Лакоффа и Марка Джонсона. Он основан на идее о том, что мысль образна. Главная часть концептуальной системы человека или языка основана на непосредственном восприятии. Абстрактные концепты («жизнь», «свобода», «разум» и т.д.) не могут быть прямо основаны на чувственном опыте, поэтому они увязываются с образами. Иными словами, люди упорядочивают и систематизируют свои знания, мнения и представления о мире с помощью метафор.

Природа любого концепта метафорична: концепт представляет собой совокупность аспектов, каждый из которых выражен концептуальной метафорой. Синонимом «концептуальной метафоры» является «когнитивная метафора». В «Словаре когнитивных терминов» приводится следующее определение когнитивной метафоры: «одна из форм концептуализации, когнитивный процесс, который выражает и формирует новые понятия и без которого невозможно получение нового знания» [3: 55]. Когнитивная метафора представляет собой способ репрезентации знания в языковой форме: человек соотносит сложные абстрактные понятия с более простыми, вещественными объектами – таким образом происходит «перенос концептуализации мыслительного пространства на непосредственно ненаблюдаемое, которое в этом процессе концептуализируется и включается в общую концептуальную систему данной языковой общности» [там же].

Одни и те же мыслительные пространства в разных языках, у разных носителей, в разных литературных произведениях концептуализируются с помощью разных концептуальных метафор. В данной статье

мы рассмотрим, с помощью каких концептуальных метафор реализованы концепты «Жизнь» и «Смерть» в романе Маргарет Этвуд «Слепой убийца» [8; 9]. После анализа способов выражения в романе концептов «Жизнь» и «Смерть» были выявлены такие аспекты этих концептов:

- жизнь как совокупность миров, Смерть как один из этих миров;
- смерть как жертва, охраняющая Жизнь.

Перед тем как рассмотреть реализацию каждого из этих аспектов, нужно сказать несколько слов об особенностях рассматриваемого произведения. Сюжетно оно состоит из трёх разных слоёв: воспоминаний Айрис Чейз (одной из главных героинь), отрывков из романа «Слепой убийца», который якобы написала Лора, сестра Айрис, а также научно-фантастических историй, которые герой «романа в романе» рассказывает своей возлюбленной.

Жизнь как совокупность миров,
смерть как один из этих миров

Жизнь в романе «Слепой убийца» словно состоит из разных слоёв, которые, с одной стороны, представляют собой отдельные миры, а с другой – могут пересекаться или накладываться друг на друга. Смерть при этом предстаёт одним из подобных пластов. Его появление связано с течением времени. Возьмём эпизод, в котором Айрис Чейз смотрит в зеркало, собираясь выйти из дома и посетить семейную могилу.

«When I look at the mirror I see an old woman who might look like the grandmother I never knew, or like my own mother, if she'd managed to reach this age. But sometimes I see instead the young girl's face I once spent so much time rearranging and decorating, drowned and floating just beneath my present face, which seems – especially in the afternoons, with the light on a slant – so loose and transparent I could peel it off like a stocking».

«В зеркале я вижу старую женщину – нет, не старую, никому теперь не дозволяется быть старой. Скажем, пожилую. Иногда я вижу пожилую женщину, похожую, наверное, на мою бабушку, которую я никогда не знала, или на мать, доживи она до моего возраста. Но порой я вижу лицо юной девушки, на которое когда-то тратила уйму времени, подчас впадая в отчаяние, – оно прячется под моим нынешним лицом, что кажется – особенно ближе к вечеру, под косыми солнечными лучами, – непрочным и прозрачным: стянула бы его, словно чулок». (Здесь и далее пер. Валерии Бернацкой. М.: Эксмо; СПб: Домино, 2011. 544 с.).

В своих мыслях Айрис ставит на своё место не только родственников, но и саму себя в молодости. Лицо себя – молодой девушки она описывает как *«drowned and floating just beneath my present face»*. Значения глаголов «to drown» и «to float» связаны с водой, а предлог «beneath» предполагает наличие слоёв или пластов. При этом пласты

прочно связаны друг с другом, и один легко может перейти в другой – своё теперешнее лицо Айрис как будто может стянуть, подобно чулку – «*I could peel it off like a stocking*». В 3-м издании Cambridge Advanced Learner's Dictionary слово «layer» даже присутствует в определении фразового глагола «to peel off»: «if a layer or covering peels, it slowly comes off, and if you peel a layer or covering, you remove it slowly and carefully» [10: 1048]. В сознании героини собственные образы в разные периоды жизни накладываются один на другой, а жизнь является совокупностью этих пластов.

С водой связана идея нестабильности, изменчивости жизни. Её пласты как бы перетекают один в другой. Героиня «романа в романе», глядя, как пламя горящей спички освещает её руку, думает:

«Any more flames and we'd see the bones. It's like X-rays. We're just kind of haze, just coloured water». «Она думает: будь пламя посильнее, видны были бы кости. Как рентген. Мы – как лёгкая дымка, окрашенная водичка».

В словаре The Longman Dictionary of Contemporary English «haze» определяется как «smoke, dust or moisture in the air which makes it difficult to see through» и как «the feeling of being confused and unable to see clearly» [11: 656]. В тексте романа это слово употреблено в первом значении, однако второе значение также влияет на восприятие читателя, создавая определённую полифоничность данной лексической единицы. Героиня думает о том, что человек, как и его жизнь, состоит из разных пластов, что ему недостаёт целостности.

Когда любовник предупреждает героиню «романа в романе», что скоро ей наскучат их отношения, она думает: «*Already he's pushing her away, into the future*». «Он уже выталкивает её прочь, в будущее».

Наречие «away» употребляется по отношению к месту (somewhere else, or to a different place, position or situation) [10: 91]. Будущее в концептуальном поле романа предстаёт как место, в которое можно вытолкнуть кого-то или уйти самой, а пласты, из которых состоит жизнь, можно представить как совокупность подобных мест, поэтому любовник героини говорит: «*...there's life after life... After our life*». «...есть жизнь после жизни... После нашей жизни».

Метафора совокупности разных пластов работает и при анализе воплощения в романе концепта «Смерть». Смерть также является одним из слоёв, которые накладываются друг на друга. Вот Айрис Чейз смотрит на фотографию вернувшегося с войны отца: «*Beside him, invisible, are his brothers – the two lost boys, the ones he feels he has lost*». «По бокам – его невидимые братья, два потерянных мальчика – он знает, что потерял их». Мёртвые на фотографии стоят рядом с живыми, просто они невидимы. Присутствие мёртвых среди живых как бы стирает границу между жизнью и смертью. Смерть становится одним из накладыва-

вающихся друг на друга миров, из которых состоит жизнь. Видя, что надпись в туалете представляет собой цитату из романа, который якобы написала её сестра, Айрис замечает: «*Thus Laura lives on*». «*Выходит, Лора жива*». Память об умерших отменяет их смерть, превращает их в часть мира живых.

Смерть как жертва,
охраняющая Жизнь

Рассмотрим теперь ещё одно воплощение в тексте романа двух универсальных концептов – концептуальную метафору «Смерть как жертва, охраняющая жизнь». Главным образом этот аспект воплощается в части романа, представляющей собой научно-фантастические истории. Приведём отрывок из описания города, где происходит действие этих историй:

«At the city's founding, so long ago it had passed into legend, nine devout fathers were said to have offered up their own children, to be buried as holy guardians under its nine gates». «*При основании города, так давно, что эти события стали легендой, девять набожных отцов принесли в жертву собственных дочерей – похоронили под девятью воротами города, дабы отвести от него беду*».

Таким образом, город буквально стоит на костях убитых детей, и благодаря этой жертве живёт и процветает. Наречие «up» используется с глаголом «to offer», когда речь идёт о молитве или приносимой Богу жертве (offer (up) a prayer/sacrifice etc – to pray to God or give something to God [11: 981]). Использование прилагательного «holy» усиливает эти ассоциации. Подобные ритуальные убийства происходят в городе каждый год, при этом жертва должна быть принесена добровольно. Эта идея усиливается фразой:

«They were not animals, to be crudely butchered; their lives were to be given by them freely. Many believed what they were told: that the welfare of the entire kingdom depended on their selflessness». «*Ведь они не животные, которых грубо закалывают; девушки должны отдать жизнь добровольно. Многие из них верили своим наставникам, думали, что благоденствие всего королевства зависит от их самоотверженности*».

В The Longman Dictionary of Contemporary English «selfless» определяется как «caring about other people more than about yourself» [11: 1293]. Бескорыстность, предпочтение других себе подчёркивает идею жертвы. Эта концептуальная метафора также проявляется в части романа, связанной с историей семьи главной героини. Когда её мать провожает уходящего на войну мужа, она думает:

«Her young husband might be killed. His body might perish, it might be torn apart; it might become part of the sacrifice that – it was now clear – would have

to be made». «Её молодого мужа могли убить. Его тело могло исчезнуть, разорванное на куски, принесённое в жертву, которая – теперь это стало ясно – неизбежна».

Здесь использовано само слово «sacrifice» («жертва»). И, помимо ужаса, она чувствует «суровую гордость» («bleak pride»), как и приносимые в жертву девушки в научно-фантастических историях. Таким образом, идея смерти как жертвы, от принесения которой зависит продолжение жизни, присутствует в частях романа, посвящённых «реальной жизни героев», а не только в научно-фантастических историях. Концептуальное поле романа предстаёт как нечто целостное, и связь между разными пластами романа очень сильна. При этом жертва только кажется добровольной. В городе научно-фантастических историй приносимые в жертву девушки со временем всё больше сопротивляются своей участи; так же нельзя сказать, что люди всегда идут на войну добровольно. Идея смерти как жертвы, охраняющей жизнь, предстаёт в романе как нечто зловещее.

В надписи в туалете кто-то цитирует фразу из романа, приписываемого Лоре Чейз: «*All gods are carnivores*». «*Все боги плотоядны*». Боги питаются жертвами, как хищники – мясом, и здесь добровольность жертвы уже не играет роли, а идея убийства лишается возвышенного значения. Эта идея обыгрывается с помощью словосочетания «*meat dust*». Оно используется дважды – в первый раз, когда Айрис Чейз вспоминает, что из мясной пыли делают гамбургеры, а второй – когда она называет прах своей сестры тем же словосочетанием – «*meat dust*». Человек назван словом «*meat*» – это то самое мясо, которым питаются боги-хищники.

Итак, универсальные концепты «Жизнь» и «Смерть» значимы в концептуальном поле рассматриваемого текста. Анализ лингвистических проявлений этих концептов делает возможным более полно представить себе концептуальную сферу произведения в целом, что способствует более глубокому пониманию смысла текста и усилению эстетического впечатления, которое он производит на читателя, а также более полному раскрытию намерения автора.

Список литературы

1. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. Языки русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1999. 776 с.
2. Вишнякова О.Д. Язык и концептуальное пространство. На материале современного английского языка. М.: Макс Пресс, 2002. 380 с.
3. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г.. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Филологический факультет МГУ им. М.В.Ломоносова, 1996.

4. Ма Т.Ю. Национальное самосознание в контексте языка и культуры (на материале американского варианта английского языка): дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 186 с.
5. Ма Т.Ю. Американская языковая личность в культурно-историческом пространстве США XX века (опыт прототипического подхода): дис. ... докт. филол. наук. М., 2012. 420 с.
6. Слышкин Г.Г. От текста к символу. М.: Academia, 2000. 128 с.
7. Титова И.В. Лингво-когнитивные особенности горизонтальной стратификации художественного текста (на материале произведений английской и американской литературы и их экранизаций): дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 167 с.
8. Этвуд М. Слепой убийца. М.: Эксмо, 2011 540 с.
9. Atwood M. The Blind Assassin. Anchor Books, 2000. 543 p.
10. Cambridge Advanced Learner's Dictionary. Third edition, 2010, 1668 p.
11. The Longman Dictionary of Contemporary English. 3^d ed., 2001, 1699 p.

**SOME ASPECTS OF THE UNIVERSAL CONCEPTS "LIFE"
AND "DEATH" IN THE NOVEL "THE BLIND ASSASSIN"
BY MARGARET ATWOOD**

N. V. Kopeykina

Moscow State University, Moscow

The article deals with two aspects of the concepts "Life" and "Death" in the novel "The Blind Assassin" by Margaret Atwood. The first aspect is the conceptual metaphor "Life is different worlds brought together, Death is one of these worlds", the second is "Death is a sacrifice guarding Life". The article shows how analyzing these aspects helps to reach a more profound understanding of the text's message and to heighten the aesthetic impression that a work of verbal art creates.

Keywords: *cognitive linguistics, concept, universal concept, conceptual worldview, conceptual metaphor.*

Об авторе:

КОПЕЙКИНА Наталья Владимировна – аспирант кафедры английского языкознания филологического факультета МГУ им. Ломоносова, e-mail: kopeikina5@mail.ru