

КОНЦЕПТ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ
С ПОЗИЦИЙ КОНЦЕПТОЛОГА

A CONCEPT AND A LITERARY CONCEPT
IN A CONCEPTOLOGICAL APPROACH

ОЛЬГА МАКАРОВСКА

ABSTRACT. This article is an attempt to organize the terminological apparatus of conceptology due to a large number of terms containing the word 'concept'. The article presents a discussion of the differences and similarities between the terms *concept* and *literary concept* as well as the model structure of a literary concept.

Olga Makarowska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska.

Художественный концепт как объект лингвистических, литературоведческих, концептологических исследований относится к понятиям слабоструктурированным, прежде всего, из-за неоднозначности толкования *концепта* и терминологической неопределенности, обусловленной наличием отождествляемых или размежевываемых исследователями терминов, напр., *литературный*, (*ключевой*) *текстовый*, *авторский*, *индивидуально-авторский концепт*, *базовый концепт литературного произведения*, *концепт художественного текста* и др. Попытаемся их уточнить и упорядочить.

Итак, если исходить из того, что *художественный концепт* в узком смысле есть смысловой элемент художественного текста как составляющей литературного произведения¹, то *художественный концепт*, *концепт художественного текста* и *литературный концепт* равнозначны.

Выделение *индивидуальных*, *субъективно-авторских*, *индивидуально-авторских* концептов вызывает сомнения. Дело в том, что специфическая (если угодно, авторская) интерпретация конкретного концепта субъектом (индивидом/группой) или его особая ценностная значимость для субъекта не является чем-то исключительным и поэтому не дает достаточных оснований для возведения концепта в ранг субъективно-ав-

¹ В широком смысле *художественный концепт* – составляющая любого произведения искусства.

торского, индивидуального или индивидуально-авторского². Кроме того, неупотребление данных терминов позволяет избежать перегруженности терминологического аппарата и терминологических длиннот в научных текстах.

Термин же *художественный концепт* указывает и на связь с искусством, и на принадлежность к художественному произведению, и на возможность его (концепта) переосмысления и представления автором в художественном ключе, следовательно, не требует уточнений, ведущих к „к размыванию его содержания”³.

² А) Концепт как открытая значимость предполагает предпочтение индивидом одних смыслов другим, а также „наполнение” его – наряду с общими, общенациональными и прочими смыслами (см. ниже) – любыми индивидуальными (знаниевыми, интерпретативными, оценочными, отношенческими и др.) смыслами, отмеченными своей спецификой. Поэтому в той или иной степени каждый концепт в восприятии и понимании конкретного индивида по-своему индивидуален. В противном случае, т.е. при одинаковом восприятии, понимании, интерпретации элементов экстеромира и интромира, индивиды оперировали бы одними и теми же смыслами, стоящими за словесной оболочкой концептов, воспроизводя их как грампластинка. Сказанное в еще большей мере относится к художественным концептам, поскольку оригинальный взгляд на мир является одним из обязательных условий осуществления художественной деятельности и художественного творчества в целом, связанного „с эстетическим освоением действительности и удовлетворением эстетических потребностей людей” (Е.П. Ильин, *Психология творчества, креативности, одаренности*, Санкт-Петербург 2009, с. 20). Б) Примеры выделения индивидуальных и индивидуально-авторских концептов на основании их своеобразной интерпретации индивидом или ценностной значимости отдельных концептов в его системе ценностей находим в: В.И. Карасик, *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*, Волгоград 2002, с. 101-102, электронная версия, <http://www.twirpx.com/file/50665/> [15.10.2011].

³ Е.И. Пасов, *Терминосистема методики, или Как мы говорим и пишем*, Санкт-Петербург 2009, с. 12. Слова ученого, относящиеся к „терминам-коктейлям” типа *коммуникативно-деятельностный подход*, в нашем представлении, справедливы и по отношению к ряду терминов типа *собственно-, когнитивно-, субъективно- или индивидуально-авторский концепт, культурно-специфический, общехудожественный концепт* и пр. Большинство из них не рассматриваем в связи с тем, что уточнения ничего не вносят, ср.: если концепт – „сгусток культуры в сознании человека” (Ю.С. Степанов, *Константы: словарь русской культуры*, Москва 2001, с. 43), понимаемой как „мир смыслов” (А.С. Кармин, *Культурология*, Санкт-Петербург-Москва-Краснодар 2003, с. 15-16), а каждый концепт есть специфическое сочетание этих смыслов, то определения *культурный и культурно-специфический концепт* – масло масляное. Другие же термины весьма дискуссионны. Например, если когнитивно-авторский концепт выделяется потому, что „также, как и художественный, является единицей художественного текста, но включает в себя не только смысловые, но и оценоч-

В рамках художественной литературы **авторскими концептами** обоснованно признать концепты, отнесенные писателями к вымышленным ими (не)одушевленными предметам, явлениям, действиям, процессам, признакам и т.д. и наделенным самими же авторами смыслами, пусть (не)правдоподобными (квази)понятийными с опорой на весьма приблизительные смысловые ассоциации (в т.ч. обусловленные контекстом) и/или фонетические, грамматические, фонетико-грамматические аналогии⁴.

Совпадение или несовпадение имени придуманного концепта с именами других концептов, в т.ч. с терминами, не принципиально (ибо совпадающие имена называют *разные* объекты (не)художественной концептуализации)⁵ и, по-нашему, является слабым основанием

ные, образные, личностные компоненты, тесно соприкасающиеся с общей когнитивной направленностью концепта” (С.И. Д е р б е н е в а, *Концепт „смерть” в лирике Г. Бенна: когнитивно-авторский подход*, [в:] „Известия Самарского научного центра РАН” 2010, т. 12, № 5, с. 178–181, электронная версия, http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2010/2010_5_178_181.pdf [15.10.2011]), то что тогда есть концепт, особенно художественный, без этих компонентов, что тогда представляют собой сами эти компоненты, отмежеванные от смыслового, и в чем заключается когнитивная направленность концепта, не являющегося ни процессом, ни действием?

⁴ К примеру, неправдоподобный квазипонятийный смысл, которым С. Лем наделил придуманное нечто, названное *sepulka/сепулька*, – важный элемент ардритов, населяющих планету Энтеропию (*Dzienniki gwiazdowe/Звездные дневники Ийона Тихого*). Концепты же лингвистических сказочек Л.С. Петрушевской можно объяснить, опираясь лишь на смысловые ассоциации, обусловленные контекстом, и различные аналогии, напр.: *некузявый* – негативный признак (смысловая ассоциация по типу *хороший – нехороший*, обусловленная контекстом), имя прилагательное (грамматическая аналогия); *помиковны, помиковичи* – вызывает у нас фонетико-грамматическую ассоциацию с отчеством (как *Петровны и Петровичи*) и с названием детей попа (*поповны, поповичи*).

⁵ А) Ср.: *бурлак* – название рабочего, тянувшего суда, и название того, кто бурлыкает, в одноименной лингвистической сказочке Л.С. Петрушевской; *гиперболоид* – математический термин и название аппарата, изобретенного заглавным героем фантастического романа А. Толстого *Гиперболоид инженера Гарина*. Б) **Концептуализация** – установление сведений и мнений о предмете /явлении, аккумулирующих результаты человеческой деятельности, когнитивных и эмотивных процессов, направленных на его познание и постижение (формулировка дана с опорой на различные источники, в т.ч. справочные материалы). **Художественная концептуализация** – наделение любыми (понятийными, эмотивными, знаниевыми, отношенческими, оценочными, интерпретативными и т.д.) дополнительными (вторичными, художественными) смыслами реальных и первичными (основными авторскими) смыслами вымышленных предметов, явлений, процессов, действий и др., выступающих в художественном тексте.

для терминологического дробления авторских концептов на *собственно-авторские*, т.е. полностью вымышленные писателем, и *индивидуально-авторские*⁶, т.е. придуманные автором, но с заимствованным именем.

Полагаем, что термины *базовый, текстовый, ключевой текстовый концепт* позволительно объединить одним – **доминант-концепт**, который есть „результат генерализации всех смыслов”⁷ художественного текста, если трактовать последний как „сложно построенный смысл”, все элементы которого „суть элементы смысловые”⁸.

Любой художественный концепт обладает рядом особенностей, которые попытаемся выявить в ходе сопоставления его с концептом как составляющей концептосферы⁹ культуры, т.е. мира смыслов.

Итак, **концепт** как элемент концептосферы смыслового мира (в т.ч. автора как индивида) есть „сложнейшая единица человеческого сознания, ментальная репрезентация предмета/явления, содержанием которой является некая «смысловая комбинация»”¹⁰, сотканная из смыслов

⁶ О подобном разделении со ссылкой на работу Е.Ю. Пономаревой, недоступной для нас, пишет Д.Д. Хайруллина (Д.Д. Х а й р у л л и н а, *К вопросу о типологии концептов*, [в:] „Филологические науки. Вопросы теории и практики”, Тамбов 2010, № 1 (5), ч. II, с. 218–220, электронная версия, http://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2010_1-2_61.pdf [15.10.2011]).

⁷ О. М а к а р о в с к а, *Концепты русской и национальной песни*, Poznań 2004, с. 41–42.

⁸ А) Ю.М. Л о т м а н, *Структура художественного текста*, Москва 1970, с. 19.

Б) *Доминант-концепт* (син.: *концептная доминанта, концепт-доминанта*) не следует смешивать с *эмоционально-смысловой доминантой*, т.е. системой „когнитивных и эмоциональных эталонов, которые определяют стиль, композицию, характеристики персонажей и в целом всю образную систему художественно текста” (В.П. Б е л я н и н, *Тексты о смерти в русской литературе*, „*Rusistica Española*. Научный журнал по проблемам русского языка и литературы”, Madrid 1996, № 7, электронная версия, <http://www.textology.ru/article.aspx?aId=51> [15.10.2011]). Выявление эмоционально-смысловых доминант, по В.П. Белянину, служит познанию психологического типа личности автора.

⁹ Концептосфера смыслового мира индивида как совокупность всевозможных концептов „заземляется” в национальной концептосфере как принадлежности конкретного этносоциума и частных сборных концептосферах как принадлежности тех групп, в которых индивид функционирует, бытийствует. Каждая концептосфера является основой для формирования картин мира: национальная концептосфера есть фундамент для национальной картины мира, частная сборная концептосфера – для частной сборной картины мира, индивидуальная концептосфера – для индивидуальной картины мира. Подробнее о соотношении концептосфер и картин мира см.: О. Makarowska, *Концептная, культурная, этническая, национальная, языковая картины мира – к вопросу о соотношении понятий*, „*Acta Polono-Ruthenica*”, Olsztyn 2007, t. XII, с. 161–167.

¹⁰ О. М а к а р о в с к а, *Концепты русской...*, указ. соч., с. 11.

различного порядка (знаниевых, оценочных, ценностных, отношенческих, представленческих, эмоциональных, ассоциативных, иррациональных и пр.) и толка (перцептивных, (сенсорно-)моторных, поведенческих, деятельностных и др.).

К **художественным концептам** относятся, *во-первых*, авторские концепты (далее их не затрагиваем); *во-вторых*, творчески переосмысленные и представленные в художественном свете концепты, которые преобразуются автором в процессе его художественной деятельности¹¹, становясь смысловыми единицами художественного текста. Одним словом, становление художественного концепта есть преобразование нехудожественного концепта, поэтому первый изначально вбирает в себя те же смыслы, что и второй.

Общеизвестно, что концепт или остается ментальной сущностью или объективируется. Привычные **формы материализации концепта** в процессе: **а)** устноречевой коммуникации – *вербальная, паравербальная* (вокалика, т. е. просодика, акустические особенности голоса, hesitation и др.) и/или *невербальная*, напр., жесты, мимика, позы, телодвижения, прикосновения, звуки (свист, шелканье пальцами, причмокивание, цоканье языком), silentивные средства (незаполненные паузы и молчание, намеренный пропуск слов) и т.д.; **б)** письменноречевой коммуникации – *вербально-невербальная* (слова, словосочетания, фразы фиксируются с помощью невербальных визуальных средств, напр., букв) и *невербальная* (смайлики, знаки препинания, напр., вопросительный знак как выражение концепта удивление и так далее).

Обычная **форма объективации художественного концепта** тоже *вербально-невербальная*, дающая возможность передачи с помощью невербальных средств звуков окружающего мира (напр., звукоподражание)¹², и *невербальная* (знаки препинания, напр., многоточие, обозначающее концепт *молчание*, авторские знаки, символы, шифры и под., а также авторские рисунки¹³, что не следует путать с иллюстрациями, выполненными художниками к книге). Более того, с помощью вербальных средств в художественном тексте описываются также невербаль-

¹¹ **Художественная деятельность** – „деятельность, в процессе которой создается и воспринимается произведение искусства” (*Философский словарь*, И.Т. Фролов (ред.), Москва 1987, с. 530). *Художественная и творческая деятельность* – понятия неравносильные (на тему см.: Е.П. Ильин, *Психология творчества...*, указ. соч., с. 12–15).

¹² К примеру, Б. Пильняк в романе *Голый год* с помощью звукоподражания передает звуки битья курантов в соборе и завывание метели.

¹³ Примером сказанного является, напр., шифр в виде пляшущих человечков в одноименном рассказе А. Конан Дойля или рисунок как иллюстрация концепта *обыкновенный человек* в рассказе для детей А. Толстого *Как ни в чем ни бывало*.

ные и паравербальные элементы коммуникации и невербальное коммуникативно-языковое поведение персонажей.

Художественный концепт может быть озвучен вместе с текстом, напр., при подготовке аудиоверсии литературного произведения, изображен визуально при создании иллюстраций к печатному изданию или представлен аудиовизуально, напр., в ходе экранизации литературного произведения.

Различия между вербальным воплощением художественного концепта в литературном тексте и концепта в нехудожественном письменном тексте (даже тогда, когда он принадлежит перу одного и того же автора, напр., письма А. Чехова к жене О. Книппер-Чеховой) обусловлены, наряду с художественностью и иными факторами, искусственностью этого воплощения¹⁴, увеличивающей силу зафиксированного в тексте, но „неозвученного“ слова. Дело в том, что последнее лишено важнейших средств воздействия на реципиента – вокалики и сопутствующей ей невербалики (т.е. элементов „языка тела“), поэтому искусственность, компенсирующая их отсутствие посредством оригинального преподнесения, „оформления“ концепта¹⁵, призвана определенным образом влиять на восприятие читателем литературного произведения вообще и художественных концептов в частности.

Концепт как элемент концептосферы культуры может совпадать со словом, словосочетанием, фразой. В связи с тем, что *структура концепта* достаточно громоздка¹⁶, отметим только, что она состоит из *понятийной ступени*, вбирающей, среди прочего, смыслы наивной категоризации и классификации, а также собственно *концептивной ступени*. Первый уровень концептивной ступени охватывает общеизвестные, общепринятые смыслы как достояние всего этносоциума, второй – частные сборные смыслы групп и сообществ, в которых функционирует, бытийствует индивид, третий – индивидуальные смыслы.

¹⁴ А) *Художественность* есть „сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства“ (*Литературная энциклопедия терминов и понятий*, А.Н. Николюкин (ред.), Москва 2001, с. 1177-1178). Б) Здесь под *искусственностью* понимаем, образно говоря, „смысловой сплав“: *искусство* (*художество, художественный*) + *искусственный* (*созданный на базе уже существующих смыслов*) + *искусный* (*мастерской*).

¹⁵ Имеем в виду использование разнообразных средств выразительности языка художественной литературы в процессе объективации художественного концепта.

¹⁶ А) Говоря о громоздкой структуре концепта, подразумеваем громоздкость ее модели. В голове же человека все смыслы концепта находятся в „свернутом“ виде, не случайно концепт называют сгустком культуры (Ю.С. Степанов) или квантом знания (З.Д. Попова, И.А. Стернин, В.И. Карасик). Б) В общих чертах модель концепта представлена в: О. Макаровска, *Концепты русской...*, указ. соч., с. 20. Полная модель дана в одной из еще неопубликованных работ.

Важнейшим смыслом концептивной ступени является доминирующий оценочно-отношенческий смысл, который на индивидуальном уровне может (частично) соответствовать или нет мнению индивида¹⁷. Смыслы концептивной ступени могут включать различные образы (символические, художественные, метафорические, представленческие), устойчивые ассоциации, сценарии, стереотипы, предубеждения, установки, персониферу, программы действий и многое другое¹⁸. Одним словом, концепт есть совокупность всех смыслов, обволакивающих объект концептуализации.

Разумеется, в процессе межличностной коммуникации концепт не предстает во всей смысловой красе, т. к. адресант обычно имеет в виду конкретные его смыслы и именно их старается передать адресату, который далеко не всегда „выхватывает” именно эти смыслы или понимает их так, как этого хотел бы адресант. Сказанное относится и к художественному концепту: автор представляет и раскрывает в художественном тексте лишь избранные им смыслы, которые реципиент воспринимает и истолковывает по-своему, причем в ходе восприятия он может „увидеть” больше или меньше смыслов, чем подразумевал автор, или совсем не те¹⁹.

Структура художественного концепта весьма своеобразна, т.к. ее базисом являются смыслы концепта как элемента концептосферы смыслового мира автора (носителя и пользователя определенной культуры), ранее „обработанные” им, т.е. усвоенные, интерпретированные, обогащенные узкоспециализированными смыслами, напр., энциклопедическими, смыслами, связанными с хобби, профессией, родом деятельности и т.д. *Смысловая надстройка* художественного концепта включает:

¹⁷ К примеру, доминирующий смысл концептивной ступени концепта *йогурт* – полезный продукт; ведущий смысл индивидуального уровня может варьироваться от *обожаю* до *йогурт вреден при определенных заболеваниях*.

¹⁸ Поскольку каждый концепт охватывает всевозможнейшие смыслы, то отпадает необходимость в таких терминах, как *концепты-сценарии*, *концепты-фреймы*, *концепты-инсайты*, *концептосхемы* и пр. (см., напр.: А.П. Б а б у ш к и н, *Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка*, Воронеж 1996, с. 43–67; Н.В. П я т а е в а, *Структура национальной языковой картины мира. Концепт как основная единица национальной языковой картины мира и основная категория представления национальной культуры*, [в:] З.М. Д у д а р е в а, Г.С. Е л и з а р о в а, Н.В. П я т а е в а, И.А. С ы р о в, *Системно-структурный и антропоцентрический принципы современной лингвистики. Пересекаемость парадигм*, Уфа 2005, с. 172–188).

¹⁹ Ввиду того, что рассмотрение вопросов, связанных с пониманием и интерпретацией художественных текстов, концептов и образов автором и реципиентом не входит в задачи настоящей работы, ограничимся лишь данным утверждением.

- обязательный уровень, вбирающий тот же концепт, но творчески „переработанный” автором;
- дополнительный уровень, вбирающий трактовку концепта, приписываемую автором герою(-ям) своего произведения, а также упоминаемым, но не выступающим в качестве персонажа третьим лицам (вымышленным, реальным, [не]известным), и/или другим источникам (книги, технические носители информации и под.).

Таблица 1. Модель структуры художественного концепта

Смысловая надстройка: концепт в художественном преломлении	Дополнительный уровень	Концепт в понимании героя(-ев) или третьих лиц, не являющихся персонажами художественного произведения
	Обязательный уровень	Концепт в понимании автора как создателя художественного произведения
Смысловой базис		Концепт в обыденном понимании автора как индивида, т.е. носителя, репрезентанта и пользователя культуры

Распределение смыслов по уровням в данной модели весьма условно, т.к. смыслы базиса и надстройки не только тесно переплетаются между собой, но и сливаются воедино, поэтому в тексте порой их трудно или невозможно обособить.

Введение или отсутствие в литературном тексте своеобразной трактовки концепта персонажами/третьими лицами зависит от самого писателя. При ее же наличии эта трактовка может расходиться, (частично) совпадать или пересекаться с пониманием автора как создателя художественного текста и автора как индивида.

Нехудожественные концепты, как мы знаем, не есть некая застывшая форма: они трансформируются в сознании своих носителей, модифицируются, пополняются новыми смыслами; некоторые смыслы стираются из памяти, замещаются другими или игнорируются индивидом. Одним словом, для концептов характерны *относительная смысловая устойчивость*²⁰ и *открытость*, переходящие „по наследству” к литературным концептам, у которых в разных произведениях (даже при намеренном перенесении одних и тех же концептов из произведения в произведение) могут высвечиваться только значимые для данного контекста смыслы и/или представляться в совершенно ином ракурсе.

²⁰ Смысловую устойчивость концепту обеспечивают смыслы понятийной ступени, а его смысловая относительность связана с более „подвижными” смыслами концептивной ступени.

Более того, в силу определенных обстоятельств *ценностная значимость* концепта для сборного/индивидуального субъекта способна изменяться (возрастать, уменьшаться, нивелироваться, преобразовываться из декларативной в реальную и наоборот). Нередко значимость концепта для автора как индивида и значимость художественного концепта для автора как создателя текста тоже разнятся, что, видимо, обусловлено художественной необходимостью.

Концепты, „вплетаясь” в смысловую ткань устно- и письменноречевого высказывания, образуют *концептосферу высказывания*, объединенную *доминант-концептом*. При этом: **а)** каждый концепт как элемент высказывания, особенно распространенного, может располагать собственным концепт-пространством; **б)** доминант-концепт отличается сверхфразовым характером; **в)** доминант-концепт, часто промаркированный одним из оттенков эмотивно-спектральной гаммы эмоций, чувств и переживаний, нередко лишь подразумевается или намеренно скрывается и извлекается из подтекста высказывания или из конситуации (т.е. контекста ситуации общения). Отсюда высказывание может иметь два доминант-концепта, т.е. явный и скрытый²¹.

Все концепты литературного произведения, соединенные друг с другом независимо от типа смысловой связи (непосредственной, опосредованной, ассоциативной и др.), тоже увязываются в единую „смысловую сеть”, т.е. *концептосферу художественного текста*. Часть ментально-языковых репрезентаций образует собственные концептосферы, остальные же являются составляющими этих частных концептосфер и концепт-пространства литературного произведения в целом.

Концептосфера художественного текста, как и концептосфера высказывания, объединяется доминант-концептом, который может: **а)** быть выражен прямо, косвенно (напр., метафорически); **б)** выноситься в заглавие, в эпиграф; **в)** упоминаться в тексте, только подразумеваться и извлекаться из подтекста или контекста произведения; **г)** отличаться констатационным, оценочно-отношенческим, эмоциональным характером; **д)** иметь „двойное смысловое дно”, напр., рассказ А.П. Чехова

²¹ К примеру, единственным доминант-концептом вопроса *Что это?*, обусловленным конситуацией (напр., рассмотрение необыкновенного предмета), может быть *удивление* или *интерес*. Явным доминант-концептом этого же вопроса может быть *восхищение* в ситуации, когда девушка, открыв подарочную коробочку, увидела кольцо с рубином, а скрытым – *разочарование* (почему не с бриллиантом?). Доминант-концепт *отвращение*, стоящий за тем же вопросом, как реакция на жареных кузнечиков, поданных в экзотическом ресторане, может сопровождаться скрытым доминант-концептом *претензия* (*Ты вечно какую-то гадость заказываешь!*) или *обида* (*Ты что, не мог что-нибудь нормальное заказать?*), который „вычитывается” из подтекста.

Тоска имеет прямо выраженный, вынесенный в заглавие, упоминающийся в тексте, отличающийся эмоциональным характером доминант-концепта *тоска*, а также подразумеваемый, извлекаемый из контекста, оценочно-отношенческого характера доминант-концепт *человеческое равнодушие*; е) по-разному истолковываться не только автором и читателем, разными реципиентами, но и одним и тем же индивидом, напр., в ходе повторного чтения литературного произведения через значительный промежуток времени с момента первого ознакомления с текстом²².

Концептосфера смыслового мира индивида, о чем уже упоминалось (см. сноску 9), служит основой для формирования его *картины мира*, фундирующей на национальной картине мира как достоянии определенного этносоциума, дополняясь элементами частных картин мира тех групп, в которых человек функционирует, бытийствует, а также индивидуальными смыслами.

Любая картина мира (национальная, частная сборная, индивидуальная) есть совокупность крупных концептов (концепт-образований), представляющих собой ценности, идеи, ориентиры, установки, образцы поведения, разных родов деятельности, действий, всевозможного вида знания, а также убеждения, нормы, директивы, социокультурные регулятивы и многое другое²³.

²² Разумеется, для выявления доминант-концепта и понимания художественных концептов конкретного произведения читателю-специалисту необходимо (читателю-любителю – желательно, но не обязательно) знание биографически детерминированной ситуации автора, о которой А. Шюца писал:

Сказать, что ситуация является биографически детерминированной, значит сказать, что она имеет свою историю; это осадок всего предшествующего опыта человека, организованного в привычные данности его наличного знания, и как таковые являющиеся исключительно его личной собственностью, данной ему и только ему.

А. Шюц, *Избранное: мир светящийся смыслом*, Москва 2004, с. 12–13.

²³ Поскольку в рамках данной работы невозможно более подробно остановиться на возникновении концепт-образований, отметим только, что они являются эффектом вторичной концептуализации избранных концептов, т.е. наделения концептов дополнительными значимыми или потенциально значимыми для этносоциума (национальная картина мира), социальных групп (частные картины мира) и индивидов (картина мира индивида) смыслами. Приращение к концепту дополнительных значимых смыслов можно сравнить с прорастанием чаги на стволе дерева: кажется, что нарост – неотъемлемая часть дерева, однако срезанная имеет самостоятельное значение и ценность, т.к. обладает жаропонижающими, противовоспалительными, кровоостанавливающими и др. целебными свойствами, которыми не обладает дерево. Например, элементом концептосферы ментально-языковой репрезентации *поведение* является концепт *поведение водителя*, который

Концептосфера смыслового мира автора как индивида является фундаментом *художественной концептосферы* всех его литературных произведений вообще и отдельно взятого произведения в частности, а также (вместе с художественной концептосферой) *художественной картины мира* (ХКМ), т.е. творчески переосмысленной и преображенной картины мира автора как индивида. Конечно, ХКМ можно рассматривать в рамках одного произведения, нескольких (особенно, когда они представляют собой цикл) или всех произведений. Именно в ХКМ в той или иной мере раскрывается мировидение-миропонимание автора как индивида и/или как создателя литературного произведения.

Концептосфера художественного текста и художественная картина мира литературного произведения – понятия взаимосвязанные и взаимозависимые, но не тождественные, как и понятия *художественный концепт* и *художественный образ*²⁴.

Дело в том, что *художественный концепт* – это „смысловая почва”, в которой зарождается и укореняется художественный образ кого-либо/чего-либо. Однако художественный образ, как семена растений, пробивает ее толщу и, „распускаясь”, принимает определенную форму или очертания, становясь элементом художественной картины мира. Одним словом, *художественный образ* – это и есть то самое концепт-образование, которое „наращивается” на художественный концепт в ходе его художественной концептуализации. К примеру, в своем романе *Отцы и дети* И.С. Тургенев представляет художественный концепт *нигилист*, объективируя и раскрывая его в художественном образе Базарова²⁵.

Конечно, от художественного концепта могут „отпочковываться” не только художественные образы кого-либо/чего-либо: из него может „произрастать” образ самого концепта, включающий образы героев, сценарии происходящих событий, описания внешнего и внутреннего мира персонажей, их поступки и т.п. Например, в своем рассказе

в свою концептосферу включает концепт-образование *правила дорожного движения*, являющееся одновременно сводом предписаний, регулятивов, норм и т.п. Если концепты *поведение* и *поведение водителя* есть компоненты концептосферы, то свод правил дорожного движения – компонент картины мира.

²⁴ Ранее на это указывал С.А. Аскольдов: „Художественный концепт не есть образ или если и содержит его, то случайно и частично” (С.А. А с к о л ь д о в, *Концепт и слово. V. Художественные концепты*, [в:] В.И. Т х о р и к, Н.Ю. Ф а н я н, *Лингвокультурология и межкультурная коммуникация*, Москва 2006, с. 210–213).

²⁵ В связи со сказанным, выделение *персонажных концептов* представляется мало обоснованным, впрочем, как и употребление „концептивных кракозябр” типа *персонажный концепт Наташа Ростова*.

Миттельшпиль В. Пелевин создает художественный образ концепта *игра*, разворачивающийся на страницах всего произведения и охватывающий образы мест и времени действия, чувственные образы (свето-теневые, цветовые, густаторные, ольфакторные и др.), образы главных и второстепенных героев, ситуаций, обстоятельств, поворотов событий и пр.

Безусловно, художественный образ чего-либо/кого-либо в качестве компонента концептосферы смыслового мира или картины мира индивида, не равнозначен художественному образу кого-либо/чего-либо как составляющей ХКМ произведения. Например, образ кота Бегемота может быть включен индивидом, не прочитавшим романа *Мастер и Маргарита* М. Булгакова, в концептосферу ментально-языковой репрезентации *чёрный кот* на основании только ассоциативных связей или впечатлений, полученных им при просмотре одной из экранизаций этого романа.

Таким образом, основные отличия между концептом как элементом концептосферы смыслового мира индивида и концептом как элементом концептосферы художественного текста обусловлены тем, что художественный (не авторский) концепт по отношению к концепту вторичен, т.к. фундируется на нем, творчески переосмысливается и объективируется с помощью художественных средств. Работа же автора напоминает работу скульптора, отсекающего от каменной глыбы определенные фрагменты и кропотливо создающего требуемые очертания. Поэтому разница между концептом и художественным концептом именно такая, как между каменной глыбой и изваянной фигурой: смысловой материал (т.е. близкое, узнаваемое, привычное) преобразуется в нечто нетривиальное, порой парадоксальное, обретшее новую оригинальную и выразительную форму.