
КОСМОС КУЛЬТУРЫ

УДК 130.2.168.522

DOI 10.31249/hoc/2020.01.01

Игорь Кондаков[©]

ПУШКИН: РОЖДЕНИЕ КОНЦЕПТОСФЕРЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Настоящая статья посвящена рождению концептосферы русской культуры как ее структурно-семантического каркаса. Истоки концептосферы русской культуры восходят к творчеству Пушкина, который первым из русских писателей предпринял создание словесного образа русской культуры как целостной системы. Смысловым центром концептосферы русской культуры стало «семиотическое Я» Пушкина, которое он экстраполировал в смысловое пространство русского самосознания. «Семиотическое Я» Пушкина, взаимодействуя с творческими индивидуальностями других русских писателей, художников и мыслителей, современных ему, предшествующих и последующих, постепенно превращается в проблемное поле, организованное сетью концептов как множество взаимосвязанных интертекстов, контекстов и гипертекстов.

Ключевые слова: «Пушкин»; «Всё»; всеединство; русская культура; смысловой узел; семиотическое Я; семиосфера; концептосфера; концепт; интертекст; гипертекст; метаязык.

Igor Kondakov

Pushkin: the birth of the conceptosphere of Russian culture

Abstract. This article is devoted to the birth of the conceptual sphere of Russian culture as its structural and semantic framework. The Russian culture conceptual sphere originates from the works of Pushkin, who was the first Russian writer creating a verbal image of Russian culture as an integral system. The semantic center of Russian culture conceptual sphere was Pushkin's «semiotic Self», which he extrapolated into the semantic space of Russian self-consciousness. Pushkin's «semiotic Self», interacting with the creative individuals of other Russian writers, artists and thinkers, contemporary to him, preceding and following, gradually turns into a problem field, organized by a network of concepts as a set of interrelated intertexts, contexts and hypertexts.

Keywords: «Pushkin»; «All»; all-unity; Russian culture; semantic knot; semiotic Self; semiotic sphere; conceptual sphere; concept; intertext; hypertext; meta-language.

Особое место в истории русской культуры и в культуре России занимает явление Пушкина, нередко представляющееся «загадочным», необъяснимым. Пушкин и как художник (поэт, прозаик, драматург), и как мыслитель, и как общественно-политический деятель своей эпохи, давший ей имя, является наследником и Петровских реформ, и Русского Просвещения, и настроений общества в период Отечественной войны 1812 г. Пушкин – русский представитель и европейского классицизма (античные истоки которого обозначились у Пушкина в его антологической лирике с небывалой для русской литературы силой), и европейского романтизма, который поначалу воспринимался как чужеземная мода (Байрон, Шиллер, Вальтер Скотт, Гюго), а потом обрел и русских adeptov (В. Жуковский, К. Рылеев, А. Бестужев-Марлинский и др.), и основатель совершенно самобытного национального реализма, к которому в той или иной степени относятся поздний Гоголь, Тургенев, Гончаров, Островский, Лесков, Достоевский, Л. Толстой, Чехов...

Вместе с тем Пушкин – это выразитель интереса к русскому фольклору, к национальной истории, и тяготения к реализму, объективному анализу действительности (какой она представлялась совре-

менникам), и яркий представитель дворянского вольномыслия (вольтерьянства, либерализма, подчас радикализма – в духе Радищева и декабристов – и т.п.). При этом различные явления и процессы в личности и творчестве Пушкина не боролись друг с другом, а составляли исключительно гармоничное целое, уникальный синтез далеких противоположностей. В своем творчестве Пушкин очень убедительно явил единство индивидуальной и массовой культуры – в той мере, в какой он полагал допустимым их сочетание, и в тех формах, которые ему представлялись возможным компромиссом индивидуального и массового в литературе и искусстве.

В фигуре Пушкина удивительным образом сошлись разные, нередко взаимоисключающие тенденции русской культуры, в дальнейшем снова далеко разошедшиеся (аристократизм и демократизм, консерватизм, либерализм и радикализм, атеизм и религиозность, новаторство и традиционализм, монархизм и революционность, республиканские и имперские настроения, свободолюбие и охранение). В отношении собственно художественного метода Пушкин также реализовал редкий синтез классицизма и романтизма, сентиментализма и реализма, фольклоризма и многоного иного, вышедшего за пределы не только пушкинской эпохи, но и системы русской классики вообще. Пушкин представлял собой *смысловой узел множества культурно-исторических тенденций России Нового времени*, он явился точкой концентрации множества нерешенных проблем национального масштаба и потому стал в известном смысле кульминационным моментом новоевропейского развития России XVIII – начала XIX в., во многом обусловившим ее дальнейшее духовное движение в XIX и XX вв.

«Всё» как мера всеединства

Необъяснимой загадкой остается до сих пор *всемирная непризнанность* этого «чрезвычайного», «единственного», «пророческого» и т.п. «явления русского духа», как гласили о Пушкине Гоголь и Достоевский, а вслед за ними и многие другие, – несмотря на его исключительную и, кажется, всеми признаваемую «способность всемирной отзывчивости» (термин Достоевского). Это особенно заметно на фоне мировой авторитетности и духовной востребованности, например, Л. Толстого, Достоевского, Чехова, позднее Гоголя, далее – широкой

известности Тургенева, Гончарова, Островского, Лескова, Салтыкова-Щедрина; наконец, многих русских писателей XX в. Среди русских мыслителей явный интерес европейцев вызвали П. Чаадаев, ранние славянофилы (А. Хомяков, К. и И. Аксаковы, П. и И. Киреевские, Ю. Самарин), почвенники (Ап. Григорьев, Н. Данилевский, К. Леонтьев), Вл. Соловьев и позднейшие русские философы Серебряного века. Но Пушкин с самого начала стоял и по-прежнему стоит среди русских деятелей культуры особняком.

Это означает, что и спустя почти два века Пушкин остается по преимуществу *феноменом* не мировой, не общечеловеческой, не европейской, а *исключительно русской культуры*, что его «герметичность», замкнутость в себе, национально-культурная самоценность продолжают быть ведущими в оценке его культурно-исторического значения – как извне, так и изнутри нашей национальной традиции, что Пушкин, по существу, – *самое неосвоенное явление* русской культуры, – что косвенно свидетельствует как раз о глубине самовыражения национально-русского менталитета в творчестве Пушкина, в его поэтическом и интеллектуальном мире, в философских и литературно-критических рефлексиях о Пушкине и его месте в отечественной культуре, исторически складывавшихся в течение без малого двух столетий.

Ф. Достоевский в своей знаменитой Пушкинской речи (1880) говорил: «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским <...> может быть, и значит только <...> стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите» [6, с. 149]. Здесь ярко сформулирована доминанта русского национального самосознания, с его неизбыtnым мессианством, о котором столь настойчиво писал Н. Бердяев. По Достоевскому, стать «всечеловеком» – это значит: 1) «вместить в себе идею всечеловеческого единения, братской любви»; 2) обнаружить в себе «трезвый взгляд», заключающийся в том, чтобы а) прощать «враждебное», б) различать и извинять «несходное», в) снимать противоречия между «сходным» и «несходным», т.е. между любыми парами смысловых противоположностей. У Пушкина, правда, мы не встретим подобных мыслей и рассуждений, но ведь не случайно, что именно Пушкин послужил для Достоевского поводом для размышлений на подобные темы, что

именно Пушкин стал для Достоевского примером совершенного «всечеловека» и «настоящего русского» [6, с. 149].

Однако стать «всечеловеком» и тем самым «снять» в себе любые межчеловеческие оппозиции, любые деятельные конфликты и идеинные коллизии, выявляя «сходство несходного» и реализуя «примирение враждебного», – это значило не только откликнуться творческой мыслью на мотивы и сюжеты, характеры и события, пейзажи и обычаи, почерпнутые из древнегреческой и древнееврейской, английской и испанской, немецкой и французской, итальянской и американской, арабской и турецкой, южнославянской и польской, украинской и татарской, грузинской и горской, калмыцкой и цыганской культур, тем самым подчеркивая то *общее, универсальное*, что есть во всех них как культурах человечества.

Представляя подобный пушкинский интертекст, исключительный по своей сложности, мы видим, что его общее, универсальное содержание, вычленяемое из множества гетерогенных культур, не может не быть чрезвычайно отвлеченным и абстрактным, предельно *обобщенным*. Любая этническая, национальная экзотика культур при этом остается в стороне, – на первый же план выходит экстракт общечеловеческого содержания, в равной мере присущий любой культуре мира. Пушкин сумел выявить это общечеловеческое содержание, обращаясь к разным культурам, а Достоевский сумел оценить его как таковое и сформулировать суть пушкинских обобщений.

Вместе с тем стать «всечеловеком» означает еще способность в контексте любой культуры сопрягать полярные смыслы и тенденции, обнаруживая в самой смысловой противоположности принципиально «несходного» – в нравственном, эстетическом, социально-политическом, философском, религиозном плане – безусловное единство человеческого (общечеловеческого) содержания. Речь идет о глубинном *сходстве* разных культур, обращающихся к осмыслению и решению одних и тех же проблем. Сходство и единство общечеловеческой проблематики обусловливается в конечном счете единством и цельностью человека, являющегося творцом и носителем всех ценностей и норм, составляющих любую культуру – живую или мертвую, единством человечества, сохраненным вопреки всем перипетиям мировой и национальных историй.

Для Пушкина в «Капитанской дочке» правильный путь состоит в том, чтобы «подняться над “жестоким веком”, сохранив в себе гуманность, человеческое достоинство и уважение к живой жизни других людей» [10, с. 429]. Пушкинская «вненаходимость» – нравственная и эстетическая, социально-политическая и этнонациональная, философская и религиозная – позволяла ему (а вслед за ним и любому его читателю) встать посредине мира и связать в себе несоединимое, наглядно представить интертекстуальное *всеединство* мира, столь же недостижимое практически, сколь и реальное, несомненное, жизненно необходимое, – воплощенное как «человеческое в человеке».

Не случайно создатель философии всеединства Вл. Соловьёв, интерпретируя творчество Пушкина вслед за Достоевским, подчеркивал, что «никакой предвзятой, сознательной и преднамеренной тенденции и никакой претензии мы у Пушкина не встретим, если только будем смотреть на него прямо, если только сами подойдем к нему свободные от предвзятой тенденции и несправедливого притязания непременно высмотреть у поэта то, что для нас самих особенно приятно. <...> При сильном желании и с помощью вырванных из целого отдельных кусков и кусочков, – подчеркивал русский философ, – можно, конечно, приписать Пушкину всевозможные тенденции, даже прямо противоположные друг другу: крайне-прогрессивные и крайне-ретроградные, религиозные и вольнодумные, западнические и славянофильские, аскетические и эпикурейские» [12, с. 320]. Но от этого мы не приблизимся к пониманию Пушкина и его эпохи. Зато станет понятным, как в феномене «Пушкин» реализуется концепт «наше все».

В случае Пушкина – титаническое стремление включить в русскую культуру как целое (наряду со *всем, в ней находимым*) – *все ей* «вненаходимое» и тем самым уподобить Россию всему миру, всему человеческому и человечному. Далее, через Россию и русскую культуру – включить в мировую культуру все ей «вненаходимое», т.е. все, что числилось в пушкинскую эпоху *за пределами* «культуры», «просвещения», «цивилизации», с точки зрения просвещенного европеизма, точки зрения, занимаемой и самим Пушкиным (хотя в конечном счете им преодолеваемой: не случайно, как он предвидит, его как поэта признают «и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык»).

То неотъемлемое культурное содержание, которое остается «общим знаменателем» и для черкесского аула на Кавказе, и для цыган-

ских шатров в Бессарабии, и для калмыцкой кибитки, и для «приюта убогого чухонца» – глубоко человечно и гуманно (даже когда явно выходит за пределы европеизма и «просвещенной цивилизованности»): это «резвая воля», «свободы песня», презрение к «оковам проповеди», «гостеприимство и покой», «дикая краса», «упоенье вечной лени», любовь. Не случайно для Пушкина во многих случаях человеческая *простота* составляет основу величия. Простота – общепонятна и общедоступна; она емка и многомерна. Простые идеи и образы, мотивы и сюжеты прочно связывают между собой элитарную культуру и массовую культуру, образуя смысловой «мост» между различными слоями содержания произведений литературы и искусства. Наконец, простота – это концентрированное выражение сущности множества явлений и процессов; свернутое и обобщенное содержание неисчерпаемой сложности мира; ключ к пониманию мироздания.

«Пушкин» – это формула *созидания* русской культуры, осмысленного, одухотворенного бытия, каким бы страшным и беспросветным оно ни казалось («я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»). Пушкин – органическая цельность, *не исключающая* ничего человеческого, – ни гениальности, ни злодейства, ни дружбы, ни измены, ни патриотизма, ни любовной страсти, ни гордыни великородства, ни «милости к падшим» (кого бы или что ни считать «падшим» – царя, рабство, героя, поэта, безумца, мечту, «погибшее, но милое созданье»). Пушкин – многосторонность, многомерность, многозначность русского сознания, русской души, русской жизни.

Нет аналогов феномену русской культуры – «Пушкин». В нем русская культура выразилась наиболее полно, универсально, всеобъемлюще, за века *до* и спустя века *после* его появления. Пушкин – это архетипическая *мера* русской культуры, тем более важная, что в русской культуре обычно торжествуют безмерность, неизмеримость, стихийность. К тому же это мера творческой *индивидуальности*, даже духовного *одиночества* («ты царь: живи один») – на фоне общерусской коллективности: «хорового начала», «соборности»; Гоголь, как известно, писал о Пушкине как о «явлении чрезвычайном», может быть, «единственном», относя массовое осуществление пушкинского идеала на 200 лет после его кончины. Однако это идеал, обращенный к массам, воплощение всеобщности.

Наконец, эта мера и идеал выражают столь редкую в русской культуре цельность, «всединство», гармонию, контрастирующие бесконечным в России «бунтам», расколам, смутам, спорам, борьбе. И в этой трудной пушкинской «мере» – гармонии, культурного синтеза, уравновешенности противоположностей – секрет его уникальной, неповторимой «простоты» и духовной «вненаходимости».

Пушкинское «все» складывается из цепочки смысловых антиномий, как будто исчерпывающих многообразие противоречивого, поляризованного мира, которая затем нейтрализуется новой оппозицией, гораздо более всеобъемлющей и универсальной. Сознание «всего» приобретает у Пушкина внешность законченного, цельного и совершенного в себе образа. Бесчеловечному и величественно-надчеловеческому у Пушкина всегда противостоит человеческое, которое, при всей своей хрупкости и кратковременности, «камерности» и интимности, оказывается превалирующим, торжествующим, синтезирующим.

Разнообразные суждения о Пушкине – в своем большинстве парадфразы «Пушкинской речи» Достоевского, а, включая в этот ряд и ее саму, – вариации на тему гениальной в своей *простоте* формулы Ап. Григорьева: «*Пушкин – наше все*», при всей своей парадоксальной афористичности и метафоричности оказавшейся самым главным и общим, что было сказано о Пушкине в русской культуре за неполные два века.

«А Пушкин – наше все: Пушкин – представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что остается нашим *душевным, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами. *Пушкин* – пока единственный полный очерк нашей народной личности, самородок, принимавший в себя, при всевозможных столкновениях с другими особенностями и организмами, – все то, что принять следует, отбрасывающий все, что отбросить следует, полный и цельный, но еще не красками, а только контурами набросанный образ народной нашей сущности, – образ, который мы долго еще будем оттенять красками» [4, с. 166].

И далее: «В великой натуре Пушкина, ничего не исключающей: ни тревожно-романтического начала, ни юмора здравого рассудка, ни страсти, ни северной рефлексии, – в натуре, на все отздавшейся, но отздавшейся в меру русской души, – заключается оправдание и

примирение для всех наших теперешних, по-видимому, столь враждебно раздвоившихся сочувствий». [4, с. 167].

Смысль этого странного григорьевского понятия **«наше все»** заключается в том, что, *во-первых*, это все, что остается в русской культуре постоянным и определенным в результате столкновения или взаимодействия с другими культурами; *во-вторых*, это метаисторический синтез всех исторически значимых ментальных структур русской культуры – как предшествовавших пушкинскому творчеству, так и последовавших ему; *в-третьих*, это синкретическое сочетание взаимоисключающих настроений, представлений, устремлений, идей, чувств, присутствующих в русской культуре, одновременно сосуществующих и обретающих взаимное оправдание и примирение как единичная, хотя и противоречивая целостность; *в-четвертых*, это исторически достигнутые синтез и гармония противоположных тенденций русской культуры, которые образуют исторически устойчивую, ценностно-амбивалентную нравственно-эстетическую и идеально-образную систему, апробированную и испытанную в столкновениях и конфликтах различного рода, в том числе с другими культурами и с самой собой.

Даже «враждебно раздвоившиеся сочувствия» (имелись в виду, конечно, прежде всего западничество и славянофильство) в этом случае *взаимосвязаны и уравновешены*, более того, *оправданы* имманентной логикой своего саморазвития и *примирыны* друг с другом как единичная целостность, в которой любые «крайние» смыслы и противоположные чувства сопряжены друг с другом по принципу дополнительности; культурное творчество *отзывчиво на все*, но в границах лишь своего национального своеобразия, и потому различные инокультурные влияния оно переплавляет в имманентное себе качество; «верность себе», смысловая самотождественность делает развитие русской культуры как «нашего всего» – *гибким, легко адаптивным* к меняющимся внешним условиям и в известной степени семантически *устойчивым*, т.е. *надисторичным*.

Преобладающим в концепции Ап. Григорьева («Пушкин – *наше все*») оказывается *интегральное* начало: преобладание культурного единства над борьбой противоположностей, приоритет национальной самоидентификации культуры над ее «всемирной отзывчивостью», включение инородных компонентов в себя как целое и непризнание себя компонентом какого-либо большего целого: **«наше все»** – это

пределное, безграничное множество национальных смыслов, которое в принципе не может стать частью какого-либо целого (иного «всего»), а потому оказывается самодостаточным. (Не забудем, что в григорьевской концепции, сконструированной с позиций почвенничества, Пушкин, по преимуществу западник и в то же время искренний патриот, предстает, скорее, как умеренный почвенник, т.е. Пушкиным, с аполлоно-григорьевской точки зрения.)

Все сказанное, таким образом, относится прежде всего к «Пушкину» как к символическому интегральному началу русской культуры, ибо концепт «наше все» в равной мере охватывает и творчество великого русского поэта, и других русских классиков, его современников и оппонентов, последователей и продолжателей, и – условно – русскую культуру как целое. Тем самым концепты «Пушкин» и «наше все» оказываются – в известном смысле – на уровне культурно-цивилизационных универсалий, феноменологически, структурно-семантически – сходными, чуть ли не изоморфными, даже тождественными явлениями.

Концепт «Пушкин как наше все» – одна из возможных и действительных составляющих современного облика Пушкина, но не сам Пушкин. Наряду с этим концептом в современном представлении Пушкина существуют и иные составляющие: 1) «Пушкин Серебряного века» (в котором соединились интерпретации Мережковского, Гершензона, Брюсова, Блока и т.п.); 2) «советский Пушкин» (концепт, сложившийся из тенденциозных, политизированных прочтений Пушкина Маяковским, Д. Бедным, А. Платоновым, Д. Благим, Б. Мейлахом и множеством литературоведов-пушкинистов); 3) «Пушкин несоветский» – концепт, созданный преимущественно деятелями русского зарубежья и советского андеграунда (С. Франк, Г. Федотов, В. Набоков, М. Цветаева, А. Ахматова, М. Булгаков, М. Бахтин и др.); 4) «Пушкин постмодернистский», сконструированный представителями отечественного постмодернизма (Д. Хармс, А. Синявский, В. Турбин, Б. Парамонов, С. Довлатов, Т. Кибиров, А. Королев и т.д.). Соединение этих пяти (по крайней мере пяти!) концептов Пушкина в сознании современного мыслящего читателя как взаимодополнительных компонентов метаконцепции «Пушкин» сегодня является неизбежным и необходимым.

О понятии концептосферы

В какой-то мере понимание формулы Ап. Григорьева может быть интерпретировано по-новому при размышлении о *концептосфере* русской культуры. Это был первый национальный опыт представления русской культуры как системной целостности, причем особую роль в формировании русской концептосферы как целостной литературогенной системы сыграл Пушкин, который структуру своего «семиотического Я» [11, с. 185] экстраполировал на русскую культуру в целом. В дальнейшем вокруг каждого из первичных концептов пушкинской концептосферы образовались различные интертексты и гипертексты, а в результате их взаимного пересечения сложилась сеть концептов – вербальная «оболочка» цивилизации, универсальный метатекст русской культуры.

Концептосфера русской культуры уже нашла предварительные подходы к своему изучению. Акад. Д.С. Лихачев поставил вопрос о концептосфере русского языка (шире – национальных языков), которая соотносится со всей культурой нации, в том числе с литературой, фольклором, наукой, изобразительным искусством, «со всем историческим опытом нации и религией особенно» [9, с. 145]. «Если концепт, – продолжал размышлять Д. Лихачев, – является условной “алгебраической” подстановкой значения слова или выражения, сокращающей мыслительный процесс пользующегося этой подстановкой, то концептосфера национального языка в целом является в известной мере “алгебраической” подстановкой всего культурного опыта нации, и в этом отношении можно говорить о национальном языке как о показателе культуры нации в целом» [9, с. 156].

Акад. Ю.С. Степанов обосновал систему концептов русской культуры, наиболее емкие и исторически устойчивые из которых он назвал «константами» (они в совокупности составили его «Словарь русской культуры») [13, с. 7, 76–78]. В своей позднейшей книге «Концепты. Тонкая пленка цивилизации» Ю. Степанов показал, как складывается эта «тонкая пленка», удерживающая каждую локальную цивилизацию от деградации и распада в сфере «так называемого научного» и «так называемого художественного», как соединяются и разъединяются концепты в культуре ради осуществления «минимализации культурных процессов» [14, с. 19–23].

Ю.М. Лотман ввел понятие «семиосфера», которую определял как «все присущее данной культуре семиотическое пространство» [11, с. 165], особо отмечая его многомерность, многоязычие, динамизм в отношениях между различными элементами, пластами и кодами, составляющими определенное смысловое единство и общий механизм. Концептосфера возникает, скорее, на условной границе, отделяющей «внутреннее пространство семиосферы» от «внешнего» [11, с. 185], и фактически эту границу собой и означает, вырабатывая свой «метаязык», связующий «внутреннее» и «внешнее» пространства.

Близкими к понятию семиосферы оказываются понятия «ноосфера» («сфера разума»), введенное акад. В.И. Вернадским [2, с. 12, 146–147, 190], и «этносфера», предложенное Л.Н. Гумилёвым для обозначения жизненного пространства этносов [5, с. 498–499]. Все эти понятия – производные от понятия «биосфера», ранее обоснованного Вернадским. Характеризуя ноосферу как «новое геологическое явление», выросшее на основе биосферы, В. Вернадский тем самым подчеркивал органическое единство всех материальных и духовных процессов, связывающих человечество с жизнью планеты Земля и делающих человечество *единым* [2, с. 10–11]. Л. Гумилёв, продолжая идеи Вернадского, делал акцент на *различие* этносфер разных народов, связанное с разнообразием ландшафтов, в которых эти этносы складывались и развивались.

Г.Д. Гачев ввел в культурный и научный оборот понятие «Космо-психо-логос»: «Всякая национальная целостность есть Космо-Психо-Логос, т.е. единство национальной природы, склада психики и мышления» [3, с. 9]. Это трехсоставное понятие призвано представить национальные образы мира (цельные и дифференцированные для каждого этноса и нации, точнее – для каждой локальной культуры и национального менталитета), соединяющие в себе представления и переживания природно-космического, эмоционально-психологического и словесно-логического (т.е. языкового) порядка как гетерогенные смысловые миры разных народов (в том числе и русского).

Все представленные здесь версии осмысления концептосфер построены на различных основаниях – философских и лингвистических, лингвокультурологических и этнологических, культурно-исторических и историко-филологических, религиозно-теологических, мифологических. Но ясно, что во всех них есть и что-то общее, интегрирующее:

во всех них речь идет о *сферах культуры*, а значит, все описания, интерпретации и аналитические разборы культурных сфер в той или иной степени носят культурологический характер (с уклоном в лингвистику или философию, в историю или этнографию и т.д.). Междисциплинарный подход к сравнительному изучению концептосфер различных культур, как и к рассмотрению каждой отдельно взятой концептосферы, становится необходимым и неизбежным, поскольку при рассмотрении таких сложных и многомерных объектов, как концептосфера, все гуманитарные (и не только гуманитарные) дисциплины выступают как взаимодополнительные области знаний, уточняющие и комментирующие друг друга.

Отличие концептосферы от семиосферы (и подобных ей пространственных представлений) заключается в том, что концептосфера – это не аморфное и разнородное «облако знаков», а смоделированная сеть обобщающих концептов (смысловых «узлов» или «сгустков»), соединяющих в себе понятия, обобщающие образы и символы культуры, служащих средством *организации* смыслового (социокультурного) пространства и его теоретического (культурфилософского или лингвокультурологического) *обобщения (концептуализации)*. Каждый объект научного изучения (национальная культура и конкретный язык, определенная научная дисциплина, национальные литература и искусство, творчество того или иного мыслителя или художника) может быть представлен через его личную концептосферу, в то время как семиосфера во многих случаях у них – общая, концептуально более размытая и неопределенная.

Выделение из семиосферы – концептосферы характеризует процесс локализации и конкретизации социокультурного пространства, типа деятельности, предметной области, знания или творчества. Так, можно говорить, например, о концептосфере русской культуры, русской литературы, русской философии, русского языка и т.п. (каждый раз оговаривая временные границы изучаемого явления, например XIX в.), но можно исследовать и еще более конкретные феномены (например, концептосфера творчества И. Тургенева, Л. Толстого, Н. Лескова, Ф. Достоевского, Вл. Соловьёва, М. Бахтина и т.д.).

Можно еще более локализовать представление о концептосфере русской культуры, характеризуя отдельные произведения (литературные, философские, эстетические, литературно-критические, публици-

стические и т.п.). Так, можно исследовать концептосферу романа А. Пушкина «Евгений Онегин» или Л. Толстого «Война и мир», или статьи Н. Добролюбова «Что такое обломовщина?», или поэмы Н. Некрасова «Мороз – Красный нос», даже отдельного стихотворения (например, фетовского: «Шепот, робкое дыханье...»). Впрочем, реальна и противоположная тенденция – универсализировать представление о концептосфере как о свернутом, обобщенном знании о культуре и культурах [8, с. 381].

Хотя первоначальное становление концептосферы восходит к фольклору, мифологической и религиозной (в частности, богословской) картинам мира, концептосфера культуры Нового времени имеет в основном литературное происхождение, что связано, главным образом, с феноменом *литературоцентризма* каждой развитой культуры, и особенно русской [7]. В русской культуре формирование концептосферы происходит фактически с начала XIX в. – с «оглядкой» на предшествующий период истории отечественной культуры (в XVIII в., как, по-своему, и в Древней Руси, шла лишь предварительная подготовка к фрагментарному складыванию русской концептосферы), – а в Новое время – через постоянное соотнесение ее с западноевропейской.

В древнерусской культуре формирование ключевых концептов шло медленно и бессистемно. В основном это были представления религиозного и церковного порядка (Бог, Христос, Богородица, Рождество, Пасха, храм, монастырь, святость и пр.), а также понятия, связанные с властью и начальными государственными институтами (князь, боярин, дружины, смерд, суд и расправа, царь, Русская земля, мир, война и т.п.). Эти изначальные концепты национально-русского самосознания еще не складывались ни в какую систему и лишь обозначали наиболее важные области духовной и мирской жизни, определявшие поведение и мировоззрение людей, населявших Древнюю Русь того или иного времени.

Предыстория русской концептосферы, складывавшейся в Новое время, и прежде всего в XVIII в., включает, в той или иной степени, участие М. Ломоносова, А. Сумарокова, Г. Державина, Д. Фонвизина, Н. Новикова, А. Радищева, Н. Карамзина, И. Богдановича и некоторых других. Однако ни один из упомянутых литераторов все же не приблизился к созданию целостной концептосферы, которая бы представ-

ляла систему образов-понятий или символов, характерных для русской культуры и достаточных для ее описания и осмыслиения как целого. Все это были лишь отдельные концепты, принадлежащие русской культуре и фрагментарно вошедшие в ее историю. Таковы, например, концепты «Бог» и «божественное величие» (Г. Державин и М. Ломоносов), «Фелица» (Г. Державин) «вольность» (А. Радищев), «превратный свет» (А. Сумароков), «трутень» (Н. Новиков), «недоросль» (Д. Фонвизин), «душенька» (И. Богданович), «Вестник Европы» и «Государство Российское» (Н. Карамзин) и т.д.

«Семиотическое Я» и образование концептосферы

Системообразующую роль в создании концептосферы русской культуры сыграл Пушкин, отчетливо заявивший современникам и потомкам свое неповторимое «семиотическое Я». Ю.М. Лотман определяет «семиотическое Я» как субъективный центр внутреннего пространства каждой из субсемиосфер, входящих в состав семиосферы [11, с. 185]. Пушкинское «семиотическое Я» – смысловой и творческий центр его персональной семиосферы (важнейшей субсемиосфера в семиотическом пространстве русской культуры) – было порождающим началом концептосферы пушкинского творчества, которая дополнялась и развивалась не только на протяжении жизни и творчества поэта, но и в многочисленных интерпретациях других русских писателей, литературных критиков и публицистов, мемуаристов, литератороведов, философов и т.д. – от его современников до отдаленных преемников. Пушкинская же концептосфера в целом оказала определяющее влияние на другие личностные концептосферы в русской литературе (например, М. Лермонтова, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, А. Майкова, А.К. Толстого, А. Фета и др.) и на их социокультурную интеграцию, в основном завершившуюся на рубеже XIX–XX вв.

Другое, столь же неповторимое «семиотическое Я», своеобразно сопряженное с пушкинским «семиотическим Я», в чем-то духовно близкое ему, а в чем-то ему полемически противостоящее, – связано с творчеством Гоголя; вокруг гоголевского «Я» также формировалась особая концептосфера, получившая свое развитие в творчестве многих русских прозаиков – Ф. Достоевского, М. Салтыкова-Щедрина, Н. Лескова, А. Чехова и др. Если «пушкинская» концептосфера складывалась

как «понятийная оболочка» поэтического мира, то «гоголевская» концептосфера, при всей ее поэтичности, формировалась как «вербальная оболочка» прозаического мира, и логика ее образования была иной, продиктованной не субъективным мировосприятием, а более объективным и внешним. Смысловой «зазор», образовавшийся между «пушкинской» и «гоголевской» концептосферами, постепенно заполнился за счет других «семиотических Я», также участвовавших в процессе интеграции русской концептосферы (И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого и др.).

Концепты, формировавшиеся в русской литературной критике и публицистике, в русской философии, науке, других видах искусства, в общественно-политической и религиозной мысли XIX и XX вв., были в конечном счете производными от литературы, литературного творчества и литературоцентристского сознания и представляли собой литературогенный «каркас» русской культуры в целом. И это вполне объяснимо: все концепты обозначаются в культуре словесно и выделились из верbalного ряда; лишь позднее эти словесные обозначения были экстраполированы в визуальный, аудиальный и перформативный ряды русской культуры, сопровождаясь более или менее явным и осознанным *экфрасисом* этих невербальных явлений.

Так, инсценировка многих произведений Пушкина – как предназначенных для театра («Борис Годунов», «Маленькие трагедии», «Русалка»), так и рассчитанных на чтение, в том числе вслух («Руслан и Людмила», сказки, большинство поэм, роман в стихах, прозаические повести) на протяжении XIX и XX вв. привела к тому, что практически весь художественный Пушкин был театрализован, в том числе не только средствами драматического театра, но и музыкального. Это способствовало тому, что идеи и образы, сюжеты и ситуации, мотивы и ассоциации, рожденные творческой фантазией Пушкина, были переведены на язык визуальных, музыкальных и перформативных образов. Тем самым концепты культуры, сформулированные словесно, обрели девербализованную форму – как визуальные, музыкальные и пластические, а во многих случаях – и синестетические эквиваленты поэтических или прозаических концептов.

На разных этапах истории русской культуры действовали различные механизмы формирования ее концептосферы. На начальном этапе преобладали формы лирического самосознания поэта. Концептосфера

творчества Пушкина разворачивалась как *последовательное расширение жизненной сферы* его лирического героя («семиотического Я»). Ядро пушкинской концептосферы (а вслед за ней и других поэтических концептосфер) составили эквиваленты (ипостаси) авторской идентичности: «поэт», «певец», «пророк», «узник», «странник», «герой» и т.п. Сюда же относятся авторские интенции («желание», «влеченье», «признание», «томление», «дружба», «любовь» и т.д.) и личные атрибуты «семиотического Я». Вся эта субконцептосфера может быть охарактеризована как «личное пространство» субъекта культуры, включая его близких, друзей, единомышленников, любимых.

Следующими субконцептосферами автора являются: «творческое (культурное)»; «общественное»; «природное» и «сакральное (трансцендентное)» смысловые пространства. Все эти сферы по отношению к своему субъекту могут располагаться иерархически или рядоположно (причем иерархическая последовательность семантических пространств может быть различной). Но в данном случае важнее подчеркнуть их взаимную смысловую соположность и не-опосредованность друг другом. Это взаимодополнительные области культурной семантики.

«Творческое пространство» включает образы, сюжеты, мотивы, символы, аллюзии и имена, связанные с мировой и национальной культурой (литературой и искусством, философией, наукой и т.п.). «Общественное пространство» наполнено знаковыми историческими событиями, ключевыми социальными проблемами, политическими предпочтениями и отрицаниями, моральными суждениями и оценками, дидактическими и воспитательными сентенциями. «Природное пространство» представлено образами природы – географическими реалиями, ландшафтом и климатом, флорой и фауной, даже космическими представлениями. Море и горы, степь и лес, река и пустыня, тучи и звездное небо, времена года – все это средства поэтизации мира природы и ее натурфилософского осмысления и объяснения.

Стоит здесь добавить, что все перечисленные разновидности социокультурного пространства в большинстве случаев не являются самоцельными, но метафорически связаны с «семиотическим Я» автора, т.е. выступают средствами его образно-символического инобытия или даже иносказаниями, проекциями «семиотического Я» вовне, выражавшими умонастроения и переживания лирического героя, его интенциональность, его жизненный мир, его философские, нравствен-

ные, эстетические и религиозные взгляды. В этом смысле топология художественного пространства у разных авторов формируется по-своему: у Пушкина и Тютчева, у Лермонтова и Некрасова, у Фета и А.К. Толстого; соответственно и в прозаическом дискурсе: у Пушкина и Гоголя, у Тургенева и Гончарова, у Толстого и Достоевского, у Чехова и Горького...

Особую область в поэтическом мировосприятии занимают *сакральные и трансцендентные представления* (Бог, ангелы, демоны, бесы, шестикрылый серафим, различные библейские, античные, славянские и др., в том числе вымышленные автором, мифологические персонажи). Обращение к таким персонажам может быть далеко не однозначным: историческим, ироническим, патетическим, сатирическим, героическим и т.п., что существенно меняет значение и смысл этих экскурсов в мифологию, религию, теологию. Это значит, что соответствующие концепты трансцендентного оказываются внутренне противоречивыми и многозначными. Достаточно представить, например, культурную семантику концептов «Ангел» и «Демон» только у Пушкина и Лермонтова, чтобы оценить всю гамму смыслов, наполняющих эти образы и понятия в истории русской культуры.

Наконец, в составе концептосферы есть область отвлеченных понятий нравственно-философского порядка (добро и зло, правда, долг, дружба, любовь, гений, слава, путь, жизнь и смерть, война и мир и т.д.), которые пронизывают и связывают все области смыслов, концептуально обобщая и объединяя их в единый метатекст. Именно из этих отвлеченных концептов складываются в истории русской культуры проблемные зоны, запечатленные в виде смысловой дилеммы, нередко фиксируемой как художественное заглавие литературного или иного произведения культуры. «Герой нашего времени», «Мертвые души», «Обыкновенная история», «Отцы и дети», «Преступление и наказание», «Война и мир», «Современная идиллия», «Очарованный странник», «Христос и Антихрист» – во всех подобных антиномических формулах – более или менее явно – выражены ключевые проблемы России XIX в. Творчество Пушкина подспудно заложило основания этой тенденции («Барышня-крестьянка», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Граф Нулин», «Медный всадник» и др.). Каждый отдельный концепт, как и целые их группы, и совокупные смысловые пространства, – многослойны; они функционируют по крайней

мере на трех уровнях обобщения. Первый, представляющий поверхностные и конкретные смыслы, ограничивается описанием повседневности и констатацией наблюдаемых фактов. Второй, связанный с глубинными и во многом метафорическими смыслами, имеет дело с обобщенными поэтическими представлениями о реальности. Третий уровень осмыслиения действительности, наиболее глубокий и философски насыщенный, обращен к концентрации образов-понятий, имеющих символическое (вневременное, общечеловеческое) значение.

Возьмем несколько избранных концептов, являющихся ключевыми для творчества Пушкина, а затем – и его преемников.

Так, например, *море* на уровне поверхностной семантики передает впечатления от Черного моря; на уровне метафорики воплощает неуправляемую природную стихию; на символическом уровне становится апологией свободы, в том числе революционной. *Деревня* – на первом уровне: описание тихой и мирной сельской жизни; на втором – упрек в крепостничестве и произволе; на третьем – стойкие ассоциации с Русью и российским обществом, их традиционностью, социальной и культурной спецификой. *Кавказ* – в первом приближении описание горной местности на Кавказе; во втором – построение иерархии ценностей, созерцаемой автором с недосягаемой высоты; в третьем – создание символа свободы, независимости и в то же время духовного одиночества гения. *Памятник* – на первый взгляд, переложение известной оды Горация; на второй – попытка в свете текста Горация определить значение своей личности и деятельности для современников и потомков; на третий – обобщить представления о культурной памяти и смысле творчества вообще. Число подобных примеров можно легко умножить.

За каждым литературоцентричным концептом русской культуры, как правило, стоит репрезентируемый им текст. В одних случаях, как это только что демонстрировалось, это отдельные небольшие тексты (например, стихотворения – Пушкина, Лермонтова, Некрасова и др., басни Крылова, сказки – Пушкина, Салтыкова-Щедрина, рассказы – Тургенева, Л. Толстого, Чехова и т.п.), разворачивающие концепт в емкую картину мира. Иногда таким концептом является название стихотворения, басни, рассказа, представляющее своего рода «вершину айсберга», включающего в себя множество подчиненных концептов и

вытекающих интерпретаций ведущего концепта в различных контекстах.

В других случаях концепт представляет название большого литературного произведения – романа, повести, поэмы, стихотворного или прозаического цикла (ср. «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии» Пушкина; «Записки охотника» И. Тургенева или цикл рассказов А. Чехова «В сумерках»). В этом названии (если оно не означает имени главного героя или литературного жанра, как в случае Пушкина) заключена какая-то важная проблема, волнующая автора и его читателей (например, «Кто виноват?» А. Герцена, «Что делать?» Н. Чернышевского, «Кому на Руси жить хорошо?» Н. Некрасова, «Некуда» Н. Лескова, «Бесы» Ф. Достоевского, «Воскресение» или «Живой труп» Л. Толстого), а вместе с тем и сюжет, и система образов, и идеино-эстетическая концепция произведения, – т.е. весь большой и многозначный литературный текст – во всей его сложности и многослойности.

В третьих случаях название литературного произведения прямо или косвенно связано с именем главного героя, его амплуа или поступками, его местом в жизни или истории. Если это просто называние имени персонажа («Евгений Онегин», «Моцарт и Сальери» А. Пушкина, «Саша» Н. Некрасова, «Рудин» И. Тургенева, «Обломов» И. Гончарова, «Анна Каренина», «Смерть Ивана Ильича» и «Хаджи-Мурат» Л. Толстого, «Неточка Незванова» и «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского, «Господа Головлевы» М. Салтыкова-Щедрина, «Иванов», «Ионыч» и «Дядя Ваня» А. Чехова, «Анна Снегина» С. Есенина, «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского, «Фома Гордеев», «Дело Артамоновых» и «Жизнь Климова Самгина» М. Горького, «Василий Теркин» А. Твардовского, «Доктор Живаго» Б. Пастернака и т.д.), то имя становится нарицательным и обретает обобщенное, символическое значение (социально-историческое или культурно-историческое), оставаясь в памяти общества как знак эпохи, социальной проблемы или национального характера.

Во многих случаях имя литературного персонажа становится значимым концептом русской культуры, отнюдь не входя в состав названия произведения. Достаточно вспомнить Простакову, Скотинина и Митрофанушку у Д. Фонвизина; Чацкого, Фамусова, Молчалина, Скалозуба, Репетилова у Грибоедова; Татьяну Ларину и Ленского, Мазепу

и Кочубея, Троекурова и Дубровского у Пушкина; Хлестакова и Чичикова, Чарткова и Башмачкина, Ноздрева и Собакевича у Гоголя; Подхалюзина, Дикого, Кабаниху, Паратова, Карандышева, Бальзаминова у Островского; Инсарова и Базарова, Лаврецкого и Нежданова у Тургенева; Штолыца и Райского, Одуевых и Марка Волохова у Гончарова; Раскольникова и Смердякова, Верховенского и Ставрогина у Достоевского; Наташу Ростову и Платона Каратаева, Бронского и Нехлюдова, Иртеньева и Протасова Л. Толстого; Нину Заречную, Тригорина, Серебрякова, Лопахина, Раневскую у Чехова; Старуху Изергиль, Коновалова, Бессеменова, Сатина, Луку, Вассу Железнову – у Горького... Выбор примеров здесь был, конечно, случайным.

Парадоксально, но даже тот, кто не читал соответствующих произведений русских классиков, на уровне концептов помнит литературных персонажей, их сюжетные роли и их знаковый характер. Фигуры литературных героев связываются в семантические ряды, объединяющие именные концепты в смысловые цепочки («лишний человек», «маленький человек», «чиновник», «нигилист», «деловой человек», «бывший человек», «босяк», «реформатор», «бунтарь», «революционер» и т.п.). В свете этих семантических рядов рождались новые концепты, более высокого порядка, обобщающие персонажей разных произведений и авторов в социальные или психологические типы.

Если же герой или герои, фигурирующие в названии произведения, характеризуются косвенно, без имен, они, как правило, демонстративно проблематизируются: «Недоросль» Д. Фонвизина, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Граф Нулин», «Арап Петра Великого», «Капитанская дочка», «Медный всадник» А. Пушкина, «Ревизор» и «Мертвые души» Н. Гоголя, «Русские женщины» Н. Некрасова, «Бедные люди», «Игрок», «Идиот», «Подросток» Ф. Достоевского, «Живой труп» Л. Толстого, «Чайка» и «Три сестры» А. Чехова, «Мать» и «Враги», «Мещане» и «Дачники» М. Горького, «Клоп» В. Маяковского, «Поэма без героя» А. Ахматовой и многие другие.

Зашифрованная в поэтическом названии проблема проецируется на систему образов и сюжет, на авторскую интенцию и художественную концепцию произведения. В результате складывается многослойная, многомерная структура текста, соотнесенная – на всех смысловых уровнях произведения – с художественным заглавием как ведущим

концептом большого текста и окружающего его контекста. Кстати, именно культурный контекст позволяет соотнести и связать воедино одноименные концепты, принадлежащие разным текстам и авторам, разным историческим эпохам, а затем придать обобщающему, ведущему концепту метаисторический смысл.

Концептосфера как гипертекст

Многозначный культурно-исторический контекст, в котором функционируют концепты и их сеть, делает их интерпретацию и оценку вариативными и динамичными, а концептосферу русской культуры – гибкой и размытой. В этом отношении русская концептосфера противоречиво сочетает в себе черты смысловой определенности и неопределенности, закрытости и открытости, что оказывается «схвачено» сверхконцептом *авось*, демонстрирующим отказ от проблемы выбора – на всех уровнях поиска смысла или решения.

Выдающийся лингвокультуролог А. Вежбицкая убедительно показала, что «русская частица *авось* подводит краткий итог теме, пронизывающей насквозь русский язык и русскую культуру, – теме судьбы, неконтролируемости событий, существованию в непознаваемом и не контролируемом рациональным сознанием мире. Если у нас все хорошо, то это лишь потому, что нам просто повезло, а вовсе не потому, что мы овладели какими-то знаниями или умениями и подчинили себе окружающий нас мир. Жизнь непредсказуема и неуправляема, и не нужно чересчур полагаться на силы разума, логики или на свои рациональные действия» [1, с. 79].

Особую роль в русской культуре играют «парные концепты», т.е. бинарные оппозиции, воплощающие в себе дихотомические структуры национально-русского менталитета с его характерной амбивалентностью. Особенно заметны подобные смысловые конструкции в названиях литературных произведений, больших по объему и концептуальному замыслу: «Мертвые души», «Отцы и дети», «Война и мир», «Преступление и наказание», «Волки и овцы», «Таланты и поклонники», «Былое и думы», «Христос и Антихрист», «Роза и Крест», «Живые и мертвые», «Жизнь и судьба»... Подобная смысловая бинарность вынесенных в название слов призвана, во-первых, показать широкий охват автором окружающей реальности – от одного значения до прямо

противоположного, от позитива – к негативу, а, во-вторых, схватить действительность в ее противоречиях, контрастах, конфликтах.

Иногда «парные концепты» выступают неявно, закамуфлированно: «Путешествие из Петербурга в Москву», «Бедная Лиза», «Горе от ума», «Барышня-крестьянка», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Капитанская дочка», «Мертвые души», «Записки охотника», «Обыкновенная история», «Униженные и оскорбленные», «Живой труп», «Облако в штанах» и т.д. Однако и в том и в другом случае имеется в виду либо *имплицитно противоречивое явление*, либо конфликт между двумя противоположностями – реальными или мнимыми, сознаваемыми или бессознательными – и заключенный между ними смысловой континуум, отличающийся не только большой «протяженностью», но и чрезвычайной напряженностью, острой *поларизованностью и проблемностью* (нередко скрытой, неявной или подразумеваемой и подозреваемой). Подчас выносимые в заглавие текста собственные имена складываются в пары противоположностей («Руслан и Людмила», «Моцарт и Сальери», «Хорь и Калиныч», «Бергамот и Гараська» и т.п.).

«Парные концепты» очень важны для формирования концептосферы. Своего рода «расщепление» концепта надвое позволяет установить логические, тематические или ассоциативные связи с другими концептами данной или смежных областей культурной семантики. Например, концепт «Живой труп» (драма Л. Толстого) связан по смыслу не только с характером Феди Протасова (и других толстовских героев), но и с толстовскими представлениями о *жизни* («подлинной», честной жизни) и *смерти* (естественной, мнимой, физической или духовной, нравственной). Другой пример. «Путешествие из Петербурга в Москву» вызывает к жизни не только несчастную судьбу автора повести – А. Радищева, но и реанимирует давний спор между северной и южной столицами, а также доказывает, что все пространство между Петербургом и Москвой далеко от просветительской идиллии, – наоборот, мрак и дикость русского средневековья царят между Петербургом и Москвой, причем не только во времена Екатерины II, назвавшей автора книги «бунтовщиком хуже Пугачева», но и в последующей истории России.

Образованию гибких связей между отдельными концептами способствуют концепты-синонимы и концепты-омонимы. В русской

культуре есть множество дублирующих друг друга концептов, либо полностью или частично совпадающих друг с другом, либо совпадающих между собой только по названию. Добрая половина стихотворений Лермонтова называется так же, как у Пушкина, но все они наполнены иным, причем, как правило, противоположным смыслом, так как написаны в творческой полемике с предшественником. Многие стихотворения Некрасова находятся в интертекстуальной связи с поэтическими текстами Пушкина и Лермонтова. Например, пушкинская «Деревня» получает ответ Некрасова в виде «Забытой деревни» или «В деревне», а затем и всех последующих некрасовских стихов.

Некрасовская «Железная дорога», насыщенная социальными и политическими смыслами, с ее «мыслию народной», полемически направлена против стихотворения А. Фета «На железной дороге», описывающего комфорт, путевые впечатления и любовные переживания, связанные с путешествием вдвоем из одной столицы в другую. Блоковское стихотворение «На железной дороге» переосмысляет тексты и Фета, и Некрасова в символическом плане. Женщина, «красивая и молодая», бросившаяся под поезд, ассоциируется с загубленной юностью лирического героя; отдавные ею «поклоны» намекают на пассивность и покорность властям интеллигенции, в конечном счете не давших никаких результатов и приведших к стагнации; ожидание проходящего поезда на железнодорожной станции связано с переживаниями об упущенном времени поколением героя; жандарм, стоящий неизменно на платформе – это напоминание о полицейском надзоре, под которым прошла жизнь героя и его поколения, как, впрочем, и всей страны; «тоска дорожная, железная», которой наполнена железная дорога, – это вечно тревожное чувство, владеющее лирическим героем и всем населением России в ожидании возможных изменений, так и остающихся неосуществленной надеждой... В трактовке Блока железная дорога в России символизирует бесконечно длящийся жестокий, бесчеловечный порядок, царящий в стране и травмирующий людей, их души.

В результате мы видим в русской культуре складывание ряда развернутых во времени *гипертекстов*. Например, гипертекст «Пророк» состоит из текста Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Некрасова, Вл. Соловьёва, Маяковского, Есенина (не говоря о библейских текстах, выступающих как их авантекст); гипертекст «Узник» включает

балладу Жуковского, пушкинское, лермонтовское и фетовское стихотворения, ахматовский «Реквием»; гипертекст «Кинжал», в котором различно участвуют Пушкин, Лермонтов и Брюсов. Концепт «Памятник», рожденный как парафраз на оду Горация, развернут по-своему у Ломоносова, Державина, Батюшкова, Пушкина, Ходасевича, Бродского, Высоцкого, а в свернутом виде – у Лермонтова, Некрасова, Маяковского, Ахматовой, Твардовского, Окуджавы... Концепт «поэт» имеет в русской поэзии бесчисленное множество прямых и косвенных коннотаций, сплетающихся между собой в различные конфигурации.

Все образовавшиеся стихийно подобные гипертексты не только имеют возможность потенциального продолжения (в другое время, другими средствами и другими авторами), но еще и пересекаются (или перекликаются) между собой, образуя еще более сложные текстовые образования, объединенные общей семантикой (тематической, метафорической, ассоциативной и др.). Так, например, гипертексты «Пророк», «Узник», «Кинжал» связаны между собой более емким концептом *поэт*, возглавляющим соответствующий *гипер-гипертекст*. Но эти же самые концепты и соответствующие им гипертексты могут быть объединены другим сверхконцептом – *гражданин*, и это будет уже иной гипер-гипертекст. Можно представить, что те же концепты и гипертексты могут быть синтезированы сверхконцептом *мыслитель* (что и происходит в литературной критике и публицистике этого времени – под знаком формирующегося «критикоцентризма»). В результате на первый план общественных интересов выходит новый гипертекст: «Поэт» – «Гражданин» – «Мыслитель», смысловым центром которого остается *семиотическое Я* литератора (поэта и прозаика или критика и публициста).

Таким же образом связаны между собой концепты «дорога», «путь», «железная дорога», «тройка», «ямщик», «зимняя дорога», «метель» и т.п., составляющие в совокупности огромный гипер-гипертекст *русской дороги*, являясь его различными ипостасями. Складывающиеся таким образом многообразные интертекстуальные связи между концептами (и связанными с ними текстами и гипертекстами) образуют разветвленную *сеть концептов*, которая и является концептосферой культуры.

Структура этой сети концептов очень сложна и совершенно не изучена. С одной стороны, близкие по семантике концепты связаны

между собой интертекстуально не только как преемственная *цепочка*, но и как определенная *архитектоника* (соединяющая в себе «горизонталь» и «вертикаль», т.е. демонстрирующая последовательность развития и иерархию смыслового роста). С другой стороны, сеть концептов формируется не в одной семантической плоскости, а одновременно в нескольких плоскостях, т.е. складывается объемно – как дерево, разрастающееся смыслами в разных направлениях. В результате концепты, генетически связанные друг с другом, обретают смыслы не только смежные, но и взаимоисключающие.

Так, пушкинский Пророк – носитель высших истин, учитель и вождь темных масс, ведущий их в будущее; Тютчев интерпретирует пушкинского Пророка как безумца, верящего в свой божественный дар, на самом деле не существующий; лермонтовский Пророк – изгой, не понятый своей паствой, отвергнутый обществом и не исполнивший своего высокого предназначения; некрасовский Пророк может быть понят как вдохновитель людей на подвиги и борьбу лишь в случае своей гибели за правое дело, а потому исполнен фанатической жертвенности; соловьевский «Пророк будущего» воспринимается окружающими как забавный юродивый, а властями – как опасный диссидент, а потому обречен на ссылку в места не столь отдаленные; Пророк Маяковского, «Тринадцатый апостол», – революционер и бунтарь, низвергающий существующий политический строй и Бога, этику и эстетику старого мира и призывающий создать мир заново, на других основаниях; есенинский Пророк придумывает новую религию, пересматривающую прежнюю и возрождающую архаические, неоязыческие, природно-космические представления о мире... Концепт «Пророк» обобщает все эти разные метафорические смыслы как «пучок» возможных значений устремленности России в будущее.

Формирование определенной и ясной концептосферы, адекватно отображающей всю семантическую и структурную сложность русской культуры и являющейся ее *смысловым каркасом*, ознаменовало собой важный шаг к образованию не только классической, но и массовой культуры (в современном ее понимании), не исключающей совмещения с индивидуальной и даже элитарной культурой, – нередко в рамках одного и того же направления, одного и того же художника, одного и того же произведения и образа.

Список литературы

1. *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание. – М.: Русские словари, 1997. – 416 с.
2. *Вернадский В.И.* Философские мысли натуралиста. – М.: Академический Проект; Киров: Константа, 2014. – 412 с.
3. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. – М.: Академический Проект, 2007. – 512 с. – (Серия: Технологии культуры).
4. *Григорьев Ан.* Литературная критика. – М.: Художественная литература, 1967. – 631 с.
5. *Гумилёв Л.Н.* Этногенез и биосфера Земли. – М.: АСТ, 2010. – 548 с.
6. *Достоевский Ф.М.* Пушкин (очерк) // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. – Л.: Наука, 1984. – Т. 26. – С. 136–149.
7. *Кондаков И.В.* «Образ мира, в слове явленный»: Волны литературоцентризма в истории русской культуры // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. – М.: Наука, 2004. – С. 229–293.
8. Концепты культуры и концептосфера культурологии: Коллективная монография. – СПб.: Астерион, 2011. – 381 с.
9. *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // *Лихачев Д.С.* Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1996. – С. 139–156.
10. *Лотман Ю.М.* Идейная структура «Капитанской дочки» // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 2. – С. 416–429.
11. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
12. *Соловьёв В.С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // *Соловьёв В.С.* Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 316–370.
13. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
14. *Степанов Ю.С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 248 с.

References

1. *Vezhbickaya A.* Yazyk. Kul'tura. Poznanie. – M.: Russkie slovari, 1997. – 416 s.
2. *Vernadskij V.I.* Filosofskie mysli naturalista. – M.: Akademicheskij Proekt; Kirov: Konstanta, 2014. – 412 s.
3. *Gachev G.D.* Nacional'nye obrazy mrira: Kosmo-Psiho-Logos. Seriya: Tekhnologii kul'tury. – M.: Akademicheskij Proekt, 2007. – 512 s.
4. *Grigor'ev Ap.* Literaturnaya kritika. – M.: Hudozhestvennaya literatura, 1967. – 631 s.
5. *Gumilev L.N.* Etnogenet i biosfera Zemli. – M.: AST, 2010. – 548 s.
6. *Dostoevskij F.M.* Pushkin (ocherk) // *Dostoevskij F.M.* Poln. sobr. soch. – L.: Nauka, 1984. – T. 26. – S. 136–149.

7. *Kondakov I.V.* «Obraz mira, v slove yavlennyj»: Volny literaturocentrizma v istorii russkoj kul'tury // Ciklicheskie ritmy v istorii, kul'ture, iskusstve. – M.: Nauka, 2004. – S. 229–293.
8. Koncepty kul'tury i konceptosfera kul'turologii. Kollektivnaya monografiya. – SPb.: Asterion, 2011. – 381 s.
9. *Lihachev D.S.* Konceptosfera russkogo yazyka // *Lihachev D.S.* Ocherki po filosofii hudozhestvennogo tvorchestva. – SPb.: Russko-Baltijskij informacionnyj centr BLIC, 1996. – S. 139–156.
10. *Lotman Yu.M.* Idejnaya struktura «Kapitanskoy dochki» // *Lotman Yu.M.* Izbrannye stat'i: V 3 t. – Tallinn: Aleksandra, 1992. – T. II. – S. 416–429.
11. *Lotman Yu.M.* Vnutri myslyashchih mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya. – M.: Yazyki russkoj kul'tury, 1996. – 464 s.
12. *Solov'yov V.S.* Znachenie poezii v stihotvoreniyah Pushkina // *Solov'yov V.S.* Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika. – M.: Iskusstvo, 1991. – S. 316–370.
13. *Stepanov Yu.S.* Konstanty. Slovar' russkoj kul'tury. Opyt issledovaniya. – M.: «Yazyki russkoj kul'tury», 1997. – 824 s.
14. *Stepanov Yu.S.* Koncepty. Tonkaya plenka civilizacii. – M.: Yazyki slavyanskih kul'tur, 2007. – 248 s.