

3. *Leuckert, S.* Typological interference in information structure: the case of topicalization in Asia / S. Leuckert // *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. – 2017. – Vol. 65, № 3. – S. 283–302.
4. *Ward, G.* Information packaging / G. Ward, B. J. Birner, R. Huddleston // *The Cambridge grammar of the English language* / ed.: R. Huddleston, G. K. Pullum. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2002. – P. 1363–1447.
5. *Winkle, C.* Non-canonical structures, they use them differently. Information packaging in spoken varieties of English [Electronic resource] / C. Winkle. – Mode of access: <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:10600/datastreams/FILE1/con-tent>. – Date of access: 21.04.2020.
6. *Greenbaum, S.* ICE: the International Corpus of English / S. Greenbaum // *English Today*. – 1991. – Vol. 7, № 4. – P. 3–7.
7. *Kachru, B.* The sacred cows of English / B. Kachru // *English Today*. – 1988. – Vol. 4, № 4. – P. 3–8.
8. *Li, Ch. N.* Subject and topic: a new typology of language / Ch. N. Li, S. A. Thompson // *Subject and topic* / ed. Ch. N. Li. – N. Y. : Academic Press, 1976. – P. 457–489.
9. Singapore Department of Statistics [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.singstat.gov.sg>. – Date of access: 21.04.2020.
10. *Schneider, E. W.* Postcolonial English. Varieties around the world / E. W. Schneider. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2007. – 363 p.

Т. Ю. Кизилова

г. Москва, Россия

МОДЕЛЬ ФРАГМЕНТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ (от символа к ассоциативно-вербальному ряду)

Фундамент эстетического сознания образует способность к эмоционально-чувственному переживанию художественного образа. Образно-мифологическое и художественное мышление предшествуют научному, поскольку исторически понимание давалось людям через привычные представления, полученные в процессе сенсорного взаимодействия с окружающим миром. Следовательно, образ являлся первичной ментальной структурой, посредством которой человек осваивал природу и искал ответы на волнующие вопросы. Отражая особенности условий жизни, трудовой деятельности и национального характера носителей языка, детали предметного быта служили эталонами и символами, т.е. становились первыми единицами измерения и оценки [1, с. 222]. Их неизбежное втягивание в ценностную ориентацию «хорошо – плохо» способствовало постепенному выстраиванию определенной картины мира как своеобразной культурной матрицы, дающей знание о мире в виде образов и представлений, выстроенных в соответствии с определенной системой ценностей. Следует иметь в виду, что хотя при создании

художественных произведений реализуется когнитивная схема, общая для поведения человека: мир → реакция оценивания (система ценностей) → постановка цели → средства достижения, выявление символической (образной) структуры в произведениях культуры неизбежно связано с утверждаемым автором эстетическим (и этическим) идеалом.

Языковые средства, выступающие в роли социокультурных маркеров немногочисленны, но они становятся символами данного народа и играют огромную роль в процессе культурной самоидентификации: они отражают вечные истины, цементируют общую память, упорядочивают историю языкового общества. Напротив, при разрушении (искажении) символической базы с целью уничтожения идей, лежащих в основе этнической идентификации, происходит подрыв норм, традиций и стереотипов, на которых построена национальная картина мира этноса. Формирование новой картины мира, нового мировоззрения вызывает необходимость в формировании новой символики. Эталоны и символы, отражая организацию социально-культурного опыта и мышления людей, дают представление о развитии гносеологического образа, зафиксированного в языке.

Так, в силу своей прочности и твердости камень стал устойчивым символом бытия и, одновременно, примирения со смертью в культурах разных народов. Восходя к протоиндоевропейскому **stoi-no-* ‘камень’ и санскритскому **styayate* ‘отвердевать’, морфема *-stan* широко применялась как для образования топонимов – мест проживания различных племен и этносов (английские *Stanlow, Stanmore, Stanford, Stonehenge* и т.д.), так и мест стоянки (например, *пристанище, стена, станица* у русских). В английском языке сохранились употребления слова *stone* ‘камень’ как единицы измерения веса (‘unit of weight equal to 14 pounds’) и расстояния (*at a stone’s throw* ‘рядом’). Существует также большое количество идиом с этой лексемой (*to kill two birds with one stone, to have a heart of stone, to leave no stone unturned* и т.д.).

Как известно, упоминание драгоценных камней в Библии дало толчок развитию христианской символики. В Новом Завете символом Господа являются камни зеленого и красного цвета: зеленые показывают Христа как источник вечной жизни, а красный цвет напоминает о Его жертве. Двенадцать камней основания стен Небесного Иерусалима богословы связывают с именами апостолов, соотнося их добродетели с символическим значением камней [2].

Через архитектурные понятия передаются структура и иерархия Церкви Христовой. В Библии можно выделить три основных символических понятия, связанные с камнем: камни основания, краеугольный камень и «живые камни». Краеугольным камнем называет себя сам Христос (Мтф. 21:42, Мрк. 12:10), камни основания – Апостолы. Понятие «живых камней» встречается в Первом послании Петра (I Петр 2:4). Оно распространяется на всех христиан, строящих из себя Дом духовный, и подразумевает идею преобразования человека и материального мира.

В полном соответствии с библейским прочтением драгоценные камни в «Трагедии короля Ричарда II» Шекспира являются символами духовных качеств. Человеческие добродетели (*good name, spotless reputation, bold spirit, honour, loyalty*), родная земля (*this dear dear land*) и язык (*my native English*) видятся как ценности, эталоном которых выступают драгоценные камни – *jewels*. Библейский символ драгоценного камня под пером Шекспира становится индивидуально-авторской развернутой метафорой *the precious stone set in the silver sea*, закрепившей статус Англии как владычицы морей, соединяя в себе метафизику света и символ нетленности духа. С течением времени метафорический перифраз *the precious stone set in the silver sea* перерос в национально-культурный знак английской идентичности.

Указанный шекспировский символ занимает важное место в сознании современных английских авторов. Так, Джулиан Барнс в романе «Англия, Англия» предлагает постмодернистскую вариацию (точнее, вариацию постмодернистского мира) на тему ‘*the precious stone set in the silver sea*’. Мы исходим из положения, что в художественной (поэтической) речи заимствуется не слово или сочетание слов, а весь функционально-стилистический код: отношения цитации здесь являются «лингвистически задаваемым и определяемым отношением между мирами и контекстами, а не между языковыми выражениями и смыслами» [3, с. 161].

Основываясь на презумпции заглавия как эмоционально-смысловой доминанты текста, остановимся на восприятии читателем этой важной опорной вехи. *England, England* представляет отсылку к более ранним произведениям английской литературы: рассказу Д. Г. Лоуренса «*England, my England*», одноименному стихотворению У. Э. Хенли, *the scepter'd isle speech* Джона Гонта в «Трагедии Ричарда II» Шекспира, проповеди Джона Эйлмера (Aylmer), основанных на повторе топонима *England* и выдвигающих на первый план различные толкования патриотизма и национальной идентичности (*Englishness*) этими авторами. Кроме того, благодаря повтору топонима в двустопном хорее, название, вызывая ассоциации с притчей о Марфе и Марии, настраивает читателя на поиски параллелей с библейскими контекстами: *Martha, Martha, you are careful and trouble about many things, but one thing is needful: and Mary had chosen the right path* (Luke 10:42).

Итак, уже выбор заглавия иллюстрирует метафору Барнса о литературе как культурной национальной памяти (*a memory of a memory, mirrors set in parallels*) и носит аллюзивный характер, задавая основные темы и концепты романа: «*Englishness*», «*Culture*», «*Memory*» и «*Faith*». В узком контексте *England, England* – это вбирающий квинтэссенцию английского культурного наследия развлекательный тематический парк, построив который на острове Уайт, члены управляющего комитета не только стремятся извлечь прибыль из монументального прошлого, но и пытаются изменить то, как нация думает, чувствует и помнит себя.

Как уже отмечалось выше, словосочетание *the precious stone set in the silver sea* становится кодовым в романе. Следует подробнее остановиться на механизмах трансформации, вернее декомпозиции и деструкции (а значит,

лингвистической манипуляции сознанием) столь значимого культурного символа в речи директора компании Джека Питмана. Первоначально фраза включается им как скрытая цитата: дается отсылка на известный источник, цитируемый многими (*Shakespeare and many others*), с пропуском опорных компонентов (*stone/sea*), но с сохранением образного гештальта (т.е. целостного образного впечатления как средства создания стимула для эмоционального переживания): **England, as mighty William and many others have remarked, is an island. Therefore, if we are serious, if we are to offer the thing itself, we, in them, must go in search of a precious what's it in a silver doodah?** [4, p. 61].

Отсылка к шекспировскому символическому образу маркирует сэра Джека Питмана как «своего» в данном сообществе. Таким образом, первоначально на словах декларируются традиционные ценности (гордость за родную землю) и цели – сделать Великобританию великой (*The United Kingdom didn't live up to its adjective; we are no longer mega*).

Далее, выбор острова Уайт в качестве места реализации проекта обосновывается в беседе с деловыми партнерами через употребления «ювелирных» метафор *diamond* и *jewel*, принадлежащих к общему семантическому полю «Precious stones»: *Look at her, smuggling into the soft underbelly of England. The little cutie, the little beauty. Look at the shape of her. Pure diamond, that it what struck me away. A little diamond. Little jewel* [4, p. 62].

Как видно из контекста, образный гештальт еще жив, но происходит его декомпозиция (замещение образной основы), приводящая к замене основания оценки, переводу ее в сферу карточной игры и быстроты принятия правильного решения. Так, *diamond* ‘алмаз’ определяется не только как ‘transparent precious stone, very hard and valuable’, но и как ‘one of the four suits in playing cards, represented by a red rhomboid shape (jack of diamonds)’ [5]. Таким образом, в текст вводится метафора сделки как карточной игры и сатирически разоблачаются меркантильные устремления сэра Джека Питмана. Столь часто используемая шекспировская метафора красоты человеческой души, *jewel*, также многозначна: 1) ‘precious stone used for ornaments’; 2) ‘precious stone used in the machinery of a watch’; 3) ‘a person or a thing that is valuable’ [Там же]. Как понимаем, о добродетелях применительно к исполнительному директору приходится забыть, но второе значение этого слова наводит на мысль о тиканье часов истории. Как и Шекспир в «Трагедии Ричарда II», Барнс осуществляет художественное исследование власти, которая в эпоху постмодернизма принимает форму карточной игры. Не случайно человек власти Джек Питман иронически описан автором при помощи концептуальных метафор жизни как игры, военных операций и рытья ям другому: *he gathered troops around his Battle Table; it was necessary to be one step ahead of the game as usual; Jerry was above the battle: Time is the problem; digging each new hole to use the soil for filling in the hole he had just left behind him* (где компонент внутренне мотивированного имени *Pitman* (*pit*) объяснен через синоним *hole; to pit sb. against sb.* значит ‘to make them fight’ [Там же]). История перестает быть шекспировской Музыкой времени и становится игрой, в которую включена вся команда.

Следующий этап деформации шекспировской аллюзии в романе связан с развитием у нее несвойственных ей ироничных коннотаций вследствие обманутых ожиданий читателя. Руководитель проектом Марко Поло указывает неверный источник цитаты (она приписана Питману), идет дальнейшее разложение компонентов метафоры со сменой образного гештальта – выбираются объекты ромбовидной формы (*diamond-shaped*), но принадлежащие к семантическому полю «Еды → плотских утех → греха»: *The island, as Sir Jack pointed out 2 weeks ago, is a **diamond**. Otherwise a **lozenge**. Some have compared it to a **turbot*** [4, p. 73].

Метафорические обозначения в этом контексте указывают не только на оценочную квалификацию, но и свидетельствуют о мотиве, ценностях и целях говорящего (проглотить остров как лакомый кусок). Лексема *lozenge* [ME < Gaulish **lausa* ‘flat stone’] трактуется в словаре как 1) ‘a diamond-shaped figure’, 2) ‘a diamond-shaped coat of arms’ и 3) ‘a small sweet that dissolves in the mouth, originally diamond-shaped’ [5]. В свою очередь, *turbot* обозначает ‘a large flat fish that lives in European seas and is highly valued as food’ [Там же]. Итак, можно констатировать перемену концептуализации содержания исходной фразы *precious stone set in the silver sea* в предметную область еды. Авторский сарказм достигает пика в дальнейшем описании реинтерпретации национального символа сэром Джеком. Уничижительные коннотации усечения *Buckingham* до *Buck* (американский сленг для обозначения доллара) вкупе с неопределенным артиклем перед *precious stone* и *silver sea*, придающим видовое значение уникальному, как и компонент развернутой метафоры *glitter*, ассоциирующийся с золотом (*all that glitters is not gold*) и успехом (*glittering*), выдают меркантильный расчет ‘игрока’: ***Buck** House needed a different approach. He would stress the decay of their Old Kingdom and the bright prospects of a **precious jewel set in a silver sea, Mark II. And how would that **jewel glitter!***** [4, p. 86].

Скрытые религиозные коннотации журналистского штампа-клише *tourist mecca*, употребленного вместо шекспировского образа драгоценного камня в заголовке воображаемой статьи ***Tourist Mecca set in the silver sea***, наводят на мысль о том, что святыня перестала быть таковой, копию заменил оригинал, индустрия досуга превратилась в религию нового времени (*mecca* ‘a spiritual centre of Islam; figuratively – a place visited by many’ [5]). Подхваченная журналистами, исходная шекспировская фраза трансформируется в обратный эпитет: *The best of what England was, and is, can be safely and conventionally experienced on this spectacular and well-equipped **diamond of an island*** [4, p. 185].

Итак, лексема *diamond* становится ключевой, будучи узлом сцепления *precious stone, game of cards, money, rhomboid, turbot, seafood*.

По мере развития сюжета происходит семантическая трансформация причастного компонента национального символа: обыгрываются «морские» идиомы *like a fish out of water* ‘feeling uncomfortable’, *like a fish takes to water*

‘naturally’. Хотя структурно *like a fish in the sea* сходно с *the precious stone set in the silver sea* [noun + prep. In + the sea], *a fish* ретроспективно соотносится с *turbot*, море теряет свой серебристый оттенок, а вместе с ним метафизику света и символику благородства и мудрости: *What is happening on the island is a recognition that the Man is a market driven animal, that he swims in the market like a fish in the sea* [4, p. 184]. В журналистском дискурсе дистопии Барнса происходит дальнейшая замена такой доминанты концепта «Englishness», как сдержанность, выраженной при помощи культурно окрашенной шекспировской идиомы *cold fish* ‘someone who is very reserved and unemotional’, на дружелюбие международного класса: *In place of traditional cold-fish English welcome you will find international style friendliness* [Там же].

Наконец, при успешной реализации проекта по контролю над общественным сознанием через индустрию досуга гештальт переходит в гешефт: ценности монументального прошлого (*old edifices, precious stones*) переводятся в цены, *crown* становится разменной монетой, *diamond of an island* превращается в *diamond-shaped plastic card*, венчая достижения сэра Джека.

В развернутой строительной метафоре органично присущей названию компании *Pitman House* (постмодернистский проект), вступающей в гипогиперонимические отношения с метафорой *Old edifice* (для обозначения классической культуры), большую роль играют гипонимы-названия камней (не только драгоценные): *diamond, jewel, pearl, porphyry, stud, grit, pebble, flints and arrowheads, rocks*, которыми выложены стены «Pitman House». Ранее говорилось о библейской символике цвета и крепости драгоценных камней; отметим, что в романе Барнса также придается огромное значение выбору слов, называющих камни, для метафорической передачи деловых и моральных качеств сотрудников компании.

Деформация библейской аллюзии *I am seeking not a pearl, but that vital piece of grit* в речи Питмана при приеме на работу Марты Коучрейн не оставляет сомнений в его циничном отношении к христианским добродетелям. Фактически Джек Питман ссылается на притчу о жемчужине, намекая на то, что он не готов жертвовать всем ради царства Небесного или следовать библейским заповедям, а предпочитает волю и решительность в достижении цели: *grit* 1) ‘small piece of hard material’; 2) ‘determination, cheerful effort made during difficult work’ [5]. Инвестор Джерри Батсон сравнивается с галечным камнем *a pebble washed by a noisy stream, a pebble in a stream*, возможно, потому что его легко заместить другим членом команды («морская» культурно-специфичная идиома *not the only pebble on the beach* значит ‘not the only person who is to be considered’ [Там же]). Вольное толкование правды и подкуп при подписании деловых соглашений обозначаются при помощи лексемы *stud*, относящейся к семантическому полю ювелирных камней: *If they dug their little studs in, you could always buy up the club behind its back* [4, p. 81]. Слово развивая ленинские идеи о запредельном расточительстве империализма, Барнс дает язвительные описания сэра

Джека, принимающего звонки на изысканном порфировом туалете: *one of his favourite negotiating positions athwart his porphyry toilet*. *Porphyry* определяется как ‘a type of hard red rock containing red and white crystals of feldspar in a fine-grained groundmass’ [5]. Кроме того, следует принимать во внимание культурные коннотации, сопровождающие это слово: порфир и порфира связаны с монаршей властью (например, английское *to be born in the purple*). Однако, двусмысленное словосочетание *Porphyry toilet* ‘туалет из порфира’, в котором сталкиваются божественно-духовное и биологическое, повторяясь, словно рефрен, на протяжении всего романа, перерастает в символ расточительства, амбиций и низости сэра Джека и свидетельствует о профанации сакрального.

В строительной метафоре *Pitman House* особая роль отведена названию материала, обладающего скрепляющей силой, – бетону: *concrete* ‘building material made by mixing cement with sand, small stones and water’ [Там же]. Идиома *set in concrete* означает ‘firmly fixed’. В полном соответствии понимания истории как игры находим отрицание необходимости скрепляющего постоянства: *Nothing was set in concrete. That was the nature of History* [4, p. 117]. Тем не менее, глагол *to concrete something* в значении ‘to solidify, to make real or solid’ оказывается востребованным при достижении своей цели – воссоздание легенды прошлого: “*Concrete it over. Fill it in! Recreate the moving legend*” – *Sir Jack shouted* [Там же, p. 75].

Не скрывая своей неприязни к монументальному прошлому, сэр Джек признается: *You know how sedimentary rocks and flint arrowheads annoy me* [Там же, p. 72]. *Rocks* объясняются как ‘stones forming part of the earth’s surface’, *arrowhead* – как ‘pointed piece of stone, or metal fixed at the end of an arrow’ [5]. *Flint* представляет собой ‘very hard fine-textured stone that makes very small flashes of flame when struck with steel’ [Там же] и вызывает ассоциации с шекспировскими *flinty ribs of Pomfret castle*, символизируя силу духа Человека. В контексте романа Барнса названия этих камней становятся контекстуальными синонимами *old stones, old edifice, monumental past*, т. е. концептуализируют Культуру прошлого.

Как помним, в пьесе Шекспира низвержение Ричарда II лингвистически подготовлено сменой возвышенного *scepter* нейтральными *stave* и *rod*. В романе «Англия, Англия» прогулочная трость сэра Джека *stick or walker’s stave*, будучи соотнесенной с лексемой *throne*, для иронического обозначения стула, и повторяясь в составе идиомы *the carrot and the stick* (ср. *кнут и пряник*), становится метафорой власти и инструментом, с помощью которого предприимчивый игрок рисует контуры будущего мира. *Stick* и *walker’s stave*, являясь необходимыми элементами описания сэра Джека, поначалу реализуют свое номинативное значение. Тем не менее слово *stave* маркируется как принадлежащее к формальному стилю и может использоваться как символ власти (‘stick used for support for walking or climbing, or as a symbol of authority’ [Там же]). В романе *stave* соотносится с другими элементами строи-

тельной метафоры (в значении ‘a vertical wooden post or plank in a building’ [5]) и концептуальной метафоры Истории как игры, рытья ям (*to stave* ‘to make a hole in something’ [Там же]). По мере развития сюжета *stick* включается в состав таких идиом управления как *the carrot and the stick* ‘a system of rewards and punishment’ [Там же]. Насилие и подкуп как инструменты власти иронически представлены в идиоме, обладающей национально-культурной спецификой.

Carrots and stick always worked, while stick and carrots worked even better [4, p. 10]. *What will I need? The project manager had asked at the outset. Native wit, a sack of carrots and a bundle of sticks* [Там же, p. 124]. *Buck House would need a different approach: less carrot and sticks, more carrot and carrot. Carrot and carrot. They could have a whole bunch of carrots if that was what it took* [Там же, p. 86].

Через шекспировские аллюзии и символы Барнс обращается из настоящего в прошлое, чтобы вернуть в современность утраченные смыслы. Представляется, что Марта Коучрейн ближе всех приближается к авторскому идеалу, так как именно этот персонаж наделяется символикой драгоценных камней (и их художественными аналогами) в соответствии с библейским и шекспировским прочтением, именно через этот характер в роман вводится шекспировская метафора страны как сада. Попробуем доказать, что этот женский образ воплощает в себе традицию английской литературы.

Учет своей собственной историчности, укорененность в традиции не только позволяют Марте преодолеть постмодернистский проект Питмана, но и дает путь к спасению и познанию Истины. Лексема *stone*, используемая вместо *bricks* в словосочетании *bricks and mortar*, выступает как метафора формирования характера (*building the character*): *blocks of stones and mortar and between them a line of angled flints that showed you have grown up*. Одно из значений идиомы *bricks and mortar* ‘a traditional business that operates in a building rather than one that operates over the Internet’ свидетельствует о традиционализме реальности. Отвлеченные проявления твердости духа и силы воли также представлены в виде конкретных образов *angled flints, flinty walls*, напоминающих о «Ричарде II» и переводящих фразу о формировании характера в литературный план создания персонажа.

Ключевым для понимания авторской интенции становится описание: *She wore green stone on her finger*. Как известно, зеленый цвет в христианстве обладает символикой возрождения природы и вечной юности. Кроме того, сопряжение *stone* в одном ряду с *green* и *finger* вызывает ассоциации с идиомой *to have green fingers* ‘to be good at gardening and making plants grow well’ [5], подкрепляемой талантом садовода Марты и ее любовью к труду на земле.

Роман обрамлен сценами сельскохозяйственной ярмарки (*agricultural shows*), важного события культурной жизни в небольших городах и поселениях Англии. Описания сокровищницы Марты, выложенной огородными культурами, синтаксически воспроизводят сооружение святилища (Скинии – места хранения каменных скрижалей с Десятью заповедями) в Исходе.

Напомнив о параллелизме «садовых» сцен с «Трагедией Ричарда II», считаем необходимым отметить своеобразие Барнса, которое состоит в буквальном прочтении метафоры сада как возвращения к своим истокам, к земле и к корням слов. Сцены выставок корнеплодов становятся итоговым напоминанием читателю о том, что культура – это и выращивание (*growth*) с целью заранее заданных свойств, и средство выживания человечества. Не будет преувеличением сказать, что, приводя наименования овощных культур, опосредующих человеческий опыт по возделыванию, автор дает своего рода интерпретацию национальной специфики образного основания соответствующих идиом (таких как *carrots and stick*). Лексеме *stone* при этом возвращается первоначальное значение единицы измерения веса (*She scanned the list of items sold by hundredweight, stone and pound*).

В полном соответствии с библейской мудростью – лить молодое вино в новые мехи – автор создает оригинальную метафору *beans on the black velvet*. Первоначально употребленное в своем номинативном значении для обозначения экспонатов ярмарки, это выражение приобретает метафорический характер, будучи соотношенным с важными событиями истории (отметим обыгрывание фонетического сходства названия сельскохозяйственной культуры *bean* и формы прошедшего причастия *been*). *Beans* ‘бобы’ по форме напоминают *stones* ‘камни’; сравнение с ювелирным магазином – *looks like a jeweler’s shop – a pair of earrings* – переводит словосочетание *beans on the black velvet* в лексико-семантическое поле драгоценных камней. Упоминание в ближайших контекстах имен Джонсона и Джонса, вызывающих ассоциации с известными английскими лексикографами Самюэлем Джонсоном и Даниэлем Джонсом, придает словосочетанию символическое значение языковой сокровищницы, фокусирующее в себе любовь к земле, любовь к Истории и тайнам языка (*to spill the beans* значит ‘to reveal the secret’ [5]), в соответствии с шекспировским кодом.

Характеризуя традиционализм и некоторую изоляцию Марты, автор подтверждает свою приверженность духу Шекспира в индивидуально-авторском описании: *And there she was, fish in a stone-bottomed, green-walled tank, inquisitive and bobbing*.

По мысли Барнса, в современном мире Литература берет на себя высокую духовную миссию воспитания и формирования мировоззрения нации (*of moulding the young minds*). Она тоже может быть уподоблена Храму (Дому) Духовному, сложенному из живых камней (неумирающих, вечных). То, что делает ее уникальной и составляет ее Величие, ее основание, – Вера в милосердие и Любовь, ее цель – поиск Истины (*To tell the story which tells the truth; The glory is the story, only if it were true*). Дары сердца, цветы как что-то лишённое утилитарности (*natural human offerings*), отсылают к Первому посланию Петра (*To offer up spiritual sacrifices*); духовные жертвоприношения – это книги, строки и мысли.

Своим романом писатель утверждает, что константа Культуры – Человечность, сохранение Человеческого в Человеке. Палец Марты с зеленым камнем перерастает в финале романа в символ – указующий перст автора, направленный ввысь, «жест в сторону жизни»: нет народа без Истории, нет человека без памяти, нет Дома без любви.

Таким образом, в рассматриваемых контекстах художественная мысль автора движется от общего к частному: от центрального символа *the precious stone set in the silver sea* к ассоциативно-вербальной системе связей. Текстопорождающий шекспировский образ сопрягает не просто различные ассоциативно-семантические поля, но и связывает концептосферу романа Барнса «Англия, Англия» в единое целое, доминантными в которой являются концепты «Memory», «Culture», «Faith (faithfulness)» и «Englishness». Лексическая репрезентация указанных концептов подтверждает наличие в их ядре единиц базового лексико-семантического ряда ‘precious stones’, разворачивание которого определяет развитие фабулы. Центральный символ помогает реорганизовывать вновь формирующиеся образы под влиянием новых рядов, основанных на отношениях гипо-гиперонимии, синонимии, омонимии и холо-меронимии, вовлеченных в развернутую архитектурную метафору. Так, концепт «Culture»/«Культура», представленный метафорическим микрополем «Камни» (*old edifice, old stones, rocks, flints and arrowheads*) смыкается через лексему *territory* с лексическим полем «Root vegetables» и далее через лексему *salvation* соединяется с концептом «Faith»/«Вера». Концепт «House»/«Дом» имеет разное наполнение применительно к разным персонажам романа: Дом Питмана и Дом Марты – два разных дома. Проведенный анализ выявил значимость в них полей «Precious stones», «Building materials» и «Sea». Тем не менее Дом Питмана представлен также лексическими полями «Money», «Game», «Power», в то время как в основании Духовного дома Марты лежат вера и любовь к Земле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Телия, В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологические аспекты / В. Н. Телия. – М. : Языки рус. культуры, 1996. – 288 с.
2. Ковтун, Л. С. Символика в азбуковниках / Л. С. Ковтун // Труды Отдела древнерус. лит. ; отв. ред. Д. С. Лихачев. – Л., 1985. – Т. 38. – С. 214–230.
3. Золян, С. Т. О семантике поэтической цитаты / С. Т. Золян // Проблемы структурной лингвистики 1985–1987 / отв. ред. В. П. Григорьев. – М., 1989. – С. 152–165.
4. Barnes, J. *England, England* / J. Barnes. – London : Vintage Books, 1998. – 166 p.
5. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. – Oxford : Oxford Univ. Press, 1999. – 1431 p.