

и методы этой стратегии основывались на таких принципах, как нравственное самосовершенствование, свобода выбора, толерантность, гуманитаризация образования, экзистенциальная коммуникация.

Формирование гуманистической духовности личности как приоритетная задача отечественной системы образования включает, таким образом, гуманистическое понимание человека, гуманистическое мировоззрение, гуманистические ценности. Россия, «отлученная от гуманизма» [9] в XX веке, должна сохранить и умножить гуманистический потенциал отечественной культуры, ее философии и педагогики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990.
2. Бердяев Н. А. Проблема человека // Ступени. 1991. № 1.
3. Шелер М. Формализм в этике и материальная этика ценностей // М. Шелер. Избранные произведения. М., 1994.
4. Степанова И. Н., Шалютин С. М. Духовность как качество личности и проблема ее воспитания: Уч. пособие. Курган, 2004.
5. Фромм Э. Иметь или быть? // Э. Фромм. Величие и ограниченность теории Фрейда. М., 2000.
6. Ясперс К. Духовная ситуация времени // К. Ясперс. Смысл и назначение истории. М., 1994.
7. Шалютин С. М. Проблема сакрализации ценностно-нормативных систем // Религия, человек, общество: Доклады Международного научно-религиоведческого Конгресса (Курган, 22-24 сентября 1998 г.). Ч. 1. Курган, 1998.
8. Петровский В. А. Личность в психологии: парадигма субъектности. Ростов-на-Дону, 1996.
9. Гивишвили Г. Феномен гуманизма. М., 2001.

*Елизавета Владимировна ШУСТРОВА —
докторант кафедры английской филологии и
сопоставительного языкознания
Института иностранных языков
Уральского государственного педагогического
университета,
кандидат филологических наук*

УДК 420 (045)

КОНЦЕПТОСФЕРА «БОГ» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА АФРОАМЕРИКАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

АННОТАЦИЯ. Объектом исследования является метафорическое моделирование концептосферы «Бог» в произведениях афроамериканских писателей. В данной статье сделана попытка проследить способы конкретной языковой реализации и выявить функциональную роль концептуальной метафоры при развертывании образа Бога в романах Р. Райта и Р. Эллисона.

The author scrutinizing prose fiction of R. Wright and R. Ellison dwells upon the metaphoric concept of God in African American Literature to trace the means of its concrete linguistic presentation and function to structure the image of God.

Объектом нашего исследования является метафорическое моделирование различных концептов в произведениях афроамериканских писателей. Оговоримся, что мы рассматриваем метафору с позиций когнитивного подхода, предполагающего включение в состав концептуальной метафоры и других тропов каче-

ства, в частности метонимии и аллегории. В данной статье сделана попытка проследить способы конкретной языковой реализации и выявить функциональную роль концептуальной метафоры при развертывании образа Бога в романах Ричарда Райта и Ральфа Эллисона — афроамериканских писателей, чье творчество традиционно относится к течению реализма, натурализма и модернизма американской литературы 1940-1960 гг.

Сравнительный анализ афроамериканской литературы 18-20 вв. позволяет говорить о появлении в середине 20 в. иной формы стилистической организации афроамериканского художественного текста. Поясним, что имеется в виду. Если раньше у каждого афроамериканского писателя существовал свой инвентарь наиболее частотных образов, избираемых для проведения различных аналогий, и эти образы в большей мере напоминали европейские образцы (исключение составляют Дж. Тумер и З. Херстон), то с конца 50-х гг. 20 в. в афроамериканской литературе начинает четко вырисовываться набор образов, которые едины для всех писателей, используются ими в равной мере. Эти образы могут получать несколько разное смысловое наполнение, ассоциироваться с разными денотатами, реализовываться с помощью отличных языковых средств, но сама система остается единой.

Всю систему концептов можно разделить на три группы: Бог, Природа, Человек. В первую группу, связанную с фигурой Бога, входят три модели, по которым строится стилистическая связь: уподобление *голосу, звуку, песне или слову*, объясняется это пониманием дара речи как божественного чуда; ассоциация с *дорогой или путником*, символизирующая путь человека к Богу; упоминание самого имени *Бога или божественного окружения*.

Рассмотрим, как именно реализуется сфера-источник «Бог», представленная тремя составляющими «голос», «дорога», «божественное окружение», в идиостиле Р. Райта и Р. Эллисона. Начнем с основного произведения Р. Райта — романа «Native Son».

• *голос / звук / песня / слово*

Концепт голоса или звука наиболее часто употребляется Р. Райтом для передачи напряжения, натянутой обстановки и внутреннего равнодушия окружающих, создания эффекта предчувствия недоброго. Так, острые, трагичные переживания героя превращаются лишь в тихое эхо в сердцах других, в то время как сам он хочет ощущать себя взрослым и равным мужчиной.

He wept because he had once again trusted his feeling and they had betrayed him. Why should he have felt the need to try to make his feelings known? And why did not he hear *resounding echoes of his feelings* in the hearts of others? There were times when he did *hear echoes*, but always they were *couched intones* which, living as a Negro, he could not answer or accept without losing face with the world which had first *evoked* in him *the song of manhood* [1; 359].

Тема агрессивности окружения усиливается олицетворением звуков, которые начинают напоминать хищника.

A medley of crashing sounds came, louder than he had thought that sound could be: horns, sirens, screams. There was *hunger* in those sounds as they crashed over the roof-tops and chimneys [1; 298].

С другой стороны, возможна и ассоциация с близким, любящим человеком, готовым понять и простить. Это уже пение прихожан в церкви.

The singing from the church vibrated through him, suffusing him with a mood of sensitive sorrow. He tried not to listen, but it *seeped* into his feelings, *whispering* of another way of life and death, *coaxing* him to lie down and sleep and let them come and get him, *urging* him to believe that all life was a *sorrow that had to be accepted* [1; 293].

It [the singing] had a center, a core, an axis, a heart which he needed but could never have unless he laid his head upon a pillow of humility and gave up his hope of living in the world. And he would never do that [1; 294].

Метонимия и аллегория возвращают чувство тревоги, внутренней борьбы. Связано это либо со звуками погони, либо с «волной шепота, голосов» (*a wave of whispers, murmurs, voices*).

• *дорога / путник*

Дорога и путник предстают у Р. Райта как нечто скорбное и тяжелое, полное разочарований, гнета неудач и сомнений. Метафорическая группа применяется для описания неизведанных трудностей и тупика в конце пути, куда и попадает главный персонаж Томас, чья маленькая жизнь была сплошной чередой страха и агрессии, как следствия постоянного ощущения своей никчемности.

You think I don't know what you boys is doing, but I do. And the gallows is at the end of the road you travelling, boy. Just remember that [1; 8].

A strong counter-emotion waxed in him, urging him, warning him to leave this newly-seen and newly-felt thing alone, that it would *lead him to but another blind alley*, to deeper hate and shame [1; 418].

He had sunk to the lowest point this side of death, but when he felt his life again threatened in a way that meant that he was *to go down the dark road a helpless spectacle of sport for others* he sprang [1; 318-319].

What was there they could hope for? There was no common vision binding their hearts together; there was no common hope *steering their feet in a common path* [1; 468].

[Ср. также: 1. С. 122, 129, 171, 218, 250, 279, 345, 406 и т. д.]

Метонимическая группа представлена описаниями бегущей толпы, жаждущей мести, побега самого Томаса, его панических метаний по крышам ночных домов. Все это часть денотата эмоций, страха, гибели.

Ведущей аллегорией романа Р. Райта, связанной с концептом дороги и путника, становится описание перемещений Томаса в пространстве города. Первый раз мы встречаем его в грязной, запущенной квартире на окраине города, где живет его семья. В раздражении он уходит на улицу и начинается его бесцельное шатание по району трущоб — он мечется в попытках найти выход своей злобе. Затем он попадает в фешенебельный район и роскошный дом, где ему предстоит служить шофером. Казалось бы, жизнь налаживается и все будет хорошо, но Том вновь оказывается на улицах города. Теперь уже за рулем хозяйской машины в компании с дочерью хозяина Мэри и ее другом. Все трое находятся в возбуждении разного рода, пытаются найти выход своим эмоциям — это и приводит к беде. После убийства Мэри Далтон следует описание побега Томаса и новой череды его метаний по городу. После его задержания физическое перемещение заменяется описанием лихорадочной смены чувств и мыслей Томаса, ожидающего приговора.

Отметим настойчивое повторение автором слов *stranger* и *burden* на протяжении всего романа.

• *властитель / бог*

Имя Божье упоминается у Р. Райта в основном в речи женщин и священников, которые выступают в качестве символа возможного спасения, с одной стороны, либо знака обреченности, с другой. Также место Бога может занимать Страх. В этом случае преобладает метафорическая группа.

The snow and the daylight and the soft sound of breathing cast a strange spell upon him, a spell that waited for the wand of fear to touch it and endow it with reality and meaning [1; 109].

Как мы увидим далее (ни в коей мере не умаляя влияния «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского), роман «Native Son» [1] и другая новелла Р. Райта «The Man Who Lived Underground» [2] дали ряд символов для романа Р. Эллисона «Invisible Man» [3], выраженных *одинаковыми языковыми средствами*. Так, и герой новеллы Р. Райта «The Man Who Lived Underground» и персонаж Р. Эллисона безымянны. Вернее, не просто безымянны — они помнят, что когда-то у них было имя, но память отказывается раскрыть секрет. Монотонно звучит фраза *No Name*. В обоих романах повторяется образ пещеры (*cave, hole*) и упоминается попадание в нее через падение в водосточный колодец (*sewage system*). Пещера Р. Райта освещена углями очага и ярким искусственным светом. Герой Р. Эллисона настойчиво повторяет, что его пещера полна света (*it is full of light*; конструкция идентична Р. Райту) и увещивает свое обиталище 1369 лампочками. Число также неслучайно. Это синоним к *debris, rot*, часто употребляемым Р. Райтом. У героя Р. Райта есть радио (*he had a radio in his cave*), герой Р. Эллисона путем той же синтаксической конструкции сообщает, что у него есть одна пластинка Луи Армстронга (*I have one radiograph*). Столь же упорно повторяются похожие или полностью идентичные конструкции с прилагательными *blind* и *deaf*. Этот ряд можно продолжить множеством других примеров. Упомянем только еще один общий образ. Это образ молящихся под порывами ветра. У Р. Райта это черный хор, чье песенное обращение *Jesus, take me to your home above / And fold me in the bosom of Thy love...* звучит под звуки потоков воздуха из канализационной трубы (*singing with the air of the sewer blowing in on them*), и у певцов нет иного пристанища. У Р. Эллисона — это два бесприютных старика, молящихся под завывание ветра на пороге своего бывшего дома. Но если герой Р. Райта, пытаясь показать свое убежище другим, погибает от пули полицейских, то персонаж Р. Эллисона наблюдает за очень похожей гибелью своего друга, сам же остается невредим и зарекается когда-либо покидать свой приют.

Система образов романа Р. Эллисона строится на ряде концептов, описанных выше. Нам предстоит определить, какие реалии связаны для Р. Эллисона рядом ассоциативных связей с божественной концептосферой и каково их тропическое и языковое выражение.

• *голос / звук / песня / слово*

Образ звука, в основном музыкального, используется Р. Эллисоном в качестве объекта для сопоставления с тремя основными реалиями. Во-первых, это человек, черная раса и история афроамериканской диаспоры.

I saw the guests on the platform turn to look behind them, to see the thin brown girl in white choir robe standing high against the organ pipes, herself become before our eyes *a pipe of contained, controlled and sublimated anguish*, a thin plain face transformed by music [3; 114-115].

And so, my young friends, my sisters and brothers, you went with him, in and out of cabins, by night and early morning, through swamps and hills. On and on, passed from black hand to black hand and some white hands, and all the hands molding the Founder's freedom and our own freedom *like voices shaping a deep felt song* [3; 121].

That he would be *a blues-toned laughter-at wounds* who included himself in his indictment of the human condition [3; Xxii].

Становясь частью человека-невидимки и выступая его синекдохой, музыка его одиночества также невидима.

And so I *play* the invisible *music* of my isolation [3; 13].

Песни становятся наиболее типичной метонимией афроамериканской диаспоры, подобно связи «голос — человек». Так, пластинка символизирует одиноче-

ство и погруженность в раздумья. Подобно тому, как музыка наполняет пещеру, воспоминания начинают сплетаться в текст романа [3; 7-4].

Примером аллегории в данном случае может служить песенка бумажной куклы-марионетки, которой управляет Клифтон — один из молодых очень одаренных участников политической организации, к которой принадлежит и главный герой. Клифтону пришлось покинуть организацию — он становился опасен для белых спонсоров и кукла, униженно кланяясь и улыбаясь, поет то, что нравится белой публике, которая может заплатить за лицо-маску и яркий наряд шута. Этот образ появляется несколько раз, всегда с музыкальным сопровождением, которое замолкает только с гибелью Клифтона. Песню куклы сменяют настороженные звуки похоронного марша, образующие метонимическую связь со смертью и трагичным концом не только одного человека, но и с ожиданием новых бед для всей диаспоры [3; 424, 445].

Второй денотат — это небесные светила.

Heat rays from the late afternoon sun arose from the gray concrete, shimmering like the weary tones of a distant bugle blown upon still midnight air [3; 96].

Эмоциональное состояние также описывается в звуковых образах. При этом все контексты дают описание звуков различных музыкальных инструментов, их тональности, особенности звучания. Так, надежда и мысли связаны с тихим звуком цимбал, а резкий протест напоминает звучание духовых инструментов.

They've got a slogan and a policy, they've got what Brother Jack would call a theory and a practice». It's «Never give a sucker an even break!» It's dispossess him! Evict him! Use his empty head for a spittoon and his back for a door mat! It's break him! Deprive him of his wages! It's use his protest as a sounding brass to frighten him into silence, it's beat his ideas and his hopes and homely aspirations into a tinkling cymbal! A small, cracked cymbal to tinkle on the Fourth of July! Only muffle it! Don't let it sound too loud! Beat it in stoptime, give the dumb bunnies the soft-shoe dance! The Big Wormy Apple, the Chicago Get Away, the Shoo Fly Don't Bother Me [3; 335]!

Р. Эллисон часто вводит в контекст точное наименование инструмента и название музыкального жанра, как правило, это афроамериканская музыка. Пояснительный эпитет, характеризующий музыкальное направление (*muted horns, a sweet-voiced trumpet, a baritone horn*), сопровождается инвертированным эпитетом, отражающим ряд ассоциативных связей между бедами, перенесенными диаспорой, и звуками музыки.

Sing out their long black songs of blood and bones: «Meaning HOPE! | «Of hardship and pain: / «Meaning FAITH! | «Of humbleness and absurdity: | «Meaning ENDURANCE! | «Of ceaseless struggle in darkness, meaning: | «TRIUMPH... [3; 123].

Необходимо отметить еще одну особенность звуковых образов Р. Эллисона, заключающуюся в проведении четкой границы между звуками традиционных инструментов и новыми техническими средствами, символизирующими неискренность, фальшь.

Was this the only true history of the times, a mood blared by trumpets, trombones, saxophones and drums, a song with turgid, inadequate words [9; 436]?

They'd asked us for bread and the best I could give was a glass eye — not so much as an electric guitar [3; 498].

• дорога / путник

Если музыкальные звуки делятся у Р. Эллисона на естественные и технические, то и образ дороги также предстает в двух качествах. С одной стороны, это железная дорога (*tracks, railroad*). Ее образ применяется, в основном, в метафорической группе.

Why had he turned away? Why had he chosen *to step off the platform and fall beneath the train*? Why did he choose to plunge into nothingness, into the void of faceless faces, of soundless voices, lying outside history [3; 432]?

«Don't be afraid, Mr. Norton,» I said. «There's a guard down the platform there. You're safe. *Take any train*; they all go to the Golden Day [3; 569].»

Образ современной дороги дополняют традиционные библейские аллегории, связывающие воедино исход евреев из Египта и освобождение афроамериканской диаспоры. Приход к историческим истокам диаспоры рассматривается как долгожданное возвращение домой.

I feel that here, after *a long and desperate and uncommonly blind journey*, I have come home... Home! With your eyes upon me I feel that I've found my true family! My true people! My true country! I am a new citizen of the country of your vision, a native of your fraternal land [3; 339].

You have heard his name from your parents, for it was he who *led them to the path*, guiding them like a great captain; like that great pilot of ancient times who led his people safe and unharmed across the bottom of the blood-red sea. And your parents followed this remarkable man across the black sea of prejudice, safely out of the land of ignorance, through the storms of fear and anger, shouting LET MY PEOPLE GO! When it was necessary, whispering it during those times when whispering was wisest. And he was heard [3; 118].

В метонимических связях, напротив, используется образ природной дороги (*road, way, sidewalk*). Трудности житейского пути связываются с вполне реальными ухабами, болотами и косогорами, по которым брели на север бывшие рабы юга. Особенно частотны синекдохальные упоминания колес телег и повозок, избитых ног [3; 41, 121, 125, 339, 423]. Из тропов метафорической группы, помимо традиционной аллегории, образ путника дополняется метафорическими эпитетами, например *poor stumblers, a walking zombie*.

• *властитель / бог*

Непосредственно само упоминание имени Бога или Христа становится для Р. Эллисона метафорой молитвы или метонимией веры в Господа [3; 93, 114]. Это может быть и аллегоричное упоминание надежды на лучшее.

They don't want the world, but only *Jesus*. They only want *Jesus*, just fifteen minutes of *Jesus* on the rug-bare floor... How about it, Mr. Law? Do we get our fifteen minutes' worth of *Jesus*? You got the world, can we have our *Jesus* [3; 272]?

Фигура священника, напротив, связывается с обреченностью, перенесенными обидами, унижением [3; 121, 252]. Этот же образ выступает в качестве одного из символов невидимости [3; 486-489]. Мрачный образ священника дополняет сравнение умирающего с молящимся [3; 429].

В качестве злых властителей выступают различные эмоциональные состояния, в первую очередь, страх и ненависть.

Everyone is perplexed with the question of what must be done to dissolve this fear and hatred that crouched over the land *like a demon waiting to spring*, and you know how he came and showed them the way [3; 117].

Еще одна связь, представленная тропами метафорической группы, образуется по модели «человек — король, властитель (черный)»

It's big and black and I say «Yes, suh» as loudly as any burrhead when it's convenient, but I'm still *the king* down here [3; 140].

I will do it now, I say; but somet'ing tell me, «No, no! You might be killing your *black king!*» And I say, yas, yas [3; 366]!

«You didn't have to worry,» he said. «He ouldn't kill his *king* [3. С. 370].»

Подводя итог, отметим, что для идиостиля обоих авторов характерна широкая представленность божественной концептосферы, которая выражена тремя

основными понятиями: голос, дорога, имя Господне. Моделирование данной концептосферы связано у Р. Райта главным образом с передачей внутреннего напряжения, тревоги отдельного человека, с предчувствием грядущих бед, разочарований, страха, гибели. Р. Эллисон в большей мере задействует связь с афроамериканской диаспорой, ее историей, будущим, верой в милость Господа. Конкретные языковые средства выражения данной модели в идиостиле обоих авторов имеют много общего и концентрируются вокруг лексем *blues, deaf, echo, music, singing, song, sound; blind, darkness, journey, track, way; Jesus*, сочетаний *blind alley, dark road, common path*, инвертированных конструкций *music / a song of + N (absurdity, anguish, blood, grief, humbleness, isolation), a pipe / tone of + N, a wave of + N*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Wright R. *Native Son and How «Bigger» Was Born*. N. Y.: Harper Perennial, 1993.
2. Wright R. *Richard Wright Reader* / Ed. by Wright E. and Fabre M. N. Y.: Harper & Row, 1978.
3. Ellison R. *Invisible Man*. N. Y.: The Modern Library, 1992.

*Ольга Владимировна ЗАХАРОВА —
доцент кафедры философии,
кандидат философских наук*

УДК 24:504 (133).

ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ БУДДИЗМА*

Если мы хотим критически относиться к собственным идеям, то способ мышления отличный от нашего представляет особый интерес.

А. Уотс

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена оценке экологических идей индийского, китайского, японского буддизма. Подчеркнуты наиболее перспективные для решения проблем современной цивилизации идеи и обозначены горизонты будущих исследований.

The author assesses ecological ideas of Hindu, Chinese and Japanese Buddhism, highlights most perspective ideas that are important for the present civilization and outlines prospects of further reseach.

Буддизм является самой древней из мировых религий и в сложной современной ситуации наиболее часто его авторитет призывается для решения экологических вопросов. Некоторые ученые видят в нем едва ли не единственное спасение от всех экологических бед, другие оценивают его экологичность более скромно. В любом случае, поиски путей выхода из ситуации глобального кризиса, путей изменения современной техногенно-потребительской цивилизации актуальны в наши дни. Данная статья посвящена оценке буддистского наследия с точки зрения экологических идей. Экологическими мы будем считать такие идеи, которые могут способствовать росту духовности в обществе и установлению более гармоничных отношений с природным миром.

* Работа выполнена при поддержке гранта ТюмГУ