

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ФАКУЛЬТЕТ ЖУРНАЛИСТИКИ

КАФЕДРА ЖУРНАЛИСТИКИ

ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВО В ПУБЛИЦИСТИКЕ О. УАЙЛЬДА

Выпускная квалификационная работа

студента по направлению подготовки
42.04.02 Журналистика
очной формы обучения группы 86001508
Добродомовой Аллы Игоревны

Научный руководитель
К.с.н., доцент
М.В. Коротницкая

Рецензент
К.ф.н., доцент
И.В. Микулина

БЕЛГОРОД 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Общетеоретические основы исследования понятия «концепт».	6
1.1. Понятие «концепт» в современной науке о языке	11
1.2. Структура концепта и его классификации	17
1.3. Особенности формирования концепта	18
Выводы по главе 1	19
Глава 2. Эстетика и искусство в публицистике О. Уайльда	21
2.1. Основные положения эстетической теории О. Уайльда; развитие авторского восприятия понятия «эстетика»	27
2.2. Специфика отображения концепта «искусство» в произведениях О. Уайльда	42
2.3. Особенности реинтерпретации концепта «критика» в публицистике О. Уайльда	49
Выводы по главе 2	56
Заключение	59
Список использованной литературы	63

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность данной исследовательской работы обусловлена тем, что как личность, так и творчество Оскара Уайльда имеют дискуссионную трактовку, несмотря на большое количество исследований по данной теме. На наш взгляд, данное явление связано с тем, что работы О. Уайльда в большинстве своем не получили объективной интерпретации в силу так называемого «феномена Уайльда». Данный термин принадлежит В. А. Лукову и Н. В. Соломатиной. Суть данного «феномена» заключается в том, что внимание к биографии писателя превышает внимание к его творчеству. К примеру, советская эпоха ознаменовалась рассмотрением изучаемых явлений сквозь идеологическую призму, что не могло не привести к искаженной интерпретации. Исследования, касающиеся работ Оскара Уайльда, не стали исключением. В своей научной монографии «Феномен Уайльда. Тезаурусный анализ» В. А. Луков и Н. В. Соломатина отзывались об этом следующим образом: «Следует отметить, что в работах отечественных исследователей советского периода повышенный интерес к биографии О. Уайльда, объединяющий исследователей всего мира, отсутствовал, так как специфические особенности его интимной жизни, столь подробно обсуждавшиеся на Западе, не было принято даже упоминать (поэтому в ряде публикаций оказывалось совершенно непонятным, за какую аморальность О. Уайльд был осужден на двухлетнее тюремное заключение). Естественно, в названных работах излагаются несходные точки зрения на жизнь и творчество О. Уайльда». Все вышеизложенное указывает на необходимость реинтерпретации публицистики Оскара Уайльда [Луков, Соломатина, 2007: 25].

Целью нашей магистерской диссертации является выявление особенностей раскрытия понятий «эстетика» и «искусство» в публицистических текстах О. Уайльда.

Для достижения поставленной цели был обозначен следующий круг

задач:

1) исследовать публицистику О. Уайльда с целью определения места понятий «эстетика» и «искусство» в пространстве текстов О. Уайльда;

2) выявить и описать механизмы формирования данной тематики в авторском тексте;

3) реинтерпретировать уайльдовскую эстетическую теорию с целью раскрытия авторского понятия «эстетика»;

4) дать определение понятию «концепт»;

5) выявить уникальность авторского концепта «искусство», а также концепта «критика», являющегося его ядерным компонентом;

б) раскрыть специфику идиостиля О. Уайльда;

Объектом нашего исследования является авторская интерпретация понятий «эстетика» и «искусство».

Предмет данной исследовательской работы – специфика авторского идиостиля.

Методы исследования обусловлены целями и задачами нашей магистерской диссертации. Работа над теоретической частью нашего исследования потребовала применения следующих методов:

- исторический метод;
- гипотетический метод;
- метод описания.

Для работы над эмпирической частью исследования, помимо вышеперечисленного, были задействованы такие методы, как:

- контекстуальный анализ;
- сопоставительный анализ;
- синтез;
- реконструкция текста.

Гипотеза нашей выпускной квалификационной работы заключается в следующем:

1. Эстетическая теория О. Уайльда диаметрально противоположна актуальной в конце XIX века эстетической концепции романтического идеализма;
2. Определения понятий «искусство» и «критика», данные О. Уайльдом, специфичны в сравнении с денотативными значениями лексических единиц.

Основную эмпирическую базу нашей исследовательской работы составляют материалы следующих публицистических текстов О. Уайльда: «Кисть, перо и отравы» (1889), «Истина масок», «Упадок искусства лжи» (1889) и «Критик как художник» (1890), объединенных в 1891 году в книгу «Замыслы».

Теоретической и методологической базой данной магистерской диссертации послужили положения ряда отечественных и зарубежных ученых, специализирующихся на следующих областях:

- литературоведение (Л. Аксельрод, Н. В. Котова, Н. В. Банькова);
- когнитивная лингвистика (И.В. Карасик, Е.С. Кубрякова, Д.С. Лихачев, З.Д. Попова, И.А. Стернин, В.Н. Телия),
- семиотика (Р. Барт, У. Эко).

Практическая ценность работы заключается в возможности использовать полученные результаты для изучения истории журналистики, литературоведения, а также когнитивной лингвистики.

На наш взгляд, рассмотрение темы эстетики и искусства в публицистических текстах Оскара Уайльда невозможно без рассмотрения ряда положений, предложенных как самим О. Уайльдом, так и его предшественниками, а также последователями его творческого пути.

Данная выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, а также библиографического списка.

ГЛАВА 1. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПОНЯТИЯ «КОНЦЕПТ»

1.1. ПОНЯТИЕ «КОНЦЕПТ» В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ О ЯЗЫКЕ

Современная лингвистика принимает непосредственное участие в изучении и анализе концептуальной картины мира (концептосферы) и принципов описания отдельных ее фрагментов. Исследуя язык как когнитивный механизм, который играет значительную роль в кодировании и трансформировании информации, когнитивная лингвистика использует целый ряд категорий, отражающих структуры, в виде которых знания аккумулируются в сознании языковой личности. Представление знаний в концептосфере осуществляется с помощью следующих когнитивных структур: концепты, сценарии, скрипты, фреймы, схемы, гештальты и т.д. Данные структуры тесно взаимосвязаны. Одно и то же явление может быть концептуализировано как в виде концепта, так и фрейма, ввиду близости данных категорий [Демьянков, 1994: 17].

Понятие «концепт», которое является базовым понятием когнитивной лингвистики, можно назвать ключевым для нашей выпускной квалификационной работы. В определении данного термина, как и в случае с подавляющим большинством лингвистических терминов, единого мнения не существует.

Понятие концепта было заимствовано из философских и логических учений, и ныне стало центральным в когнитивной лингвистике. В качестве термина «концепт» был впервые употреблен в 1928 г. С.А. Аскольдовым в статье «Концепт и слово» в журнале «Русская речь» [Аскольдов, 1997: 267-280].

Всю познавательную деятельность человека (когницию) можно рассматривать как развивающую умение ориентироваться в мире, и эта деятельность сопряжена с необходимостью отождествлять и различать

объекты: концепты возникают для обеспечения операций данного рода. Следовательно, формирование концептов связано с познанием мира, с формированием представлений о нем.

К концу XX века лингвисты поняли, что носитель языка - это носитель определенных концептуальных систем. Концепты - ментальные сущности. В каждом концепте сведены воедино принципиально важные для человека знания о мире и вместе с тем отброшены несущественные представления. Система концептов образует картину мира (мировидение, мировосприятие), в которой отражается понимание человеком реальности, ее особый концептуальный «рисунок», на котором и базируется понимание человеком мира [Маслова, 2001: 204].

Изучение концепта в силу различных обстоятельств было отложено на несколько десятилетий. Это понятие вновь возникло в русской лингвистике в 80-е годы XX века, что было связано с тем, что необходимость перевода на русский язык англоязычных авторов заметно возросла. В настоящее время данный термин, являясь базовым понятием когнитивной лингвистики, пользуется большой популярностью в лингвистической среде.

Общеизвестно, что термин «концепт» пришел из английского языка, и, соответственно, определение данного слова может в общих чертах разъяснить этот термин.

В словаре современного английского языка (Longman Dictionary of Contemporary English) дается следующее определение: *an idea of how something is, or how something should be done*. В данном случае автор словаря рассматривает сущность концепта через идею о том, чем является что-то, или как что-то должно быть сделано [Longman Dictionary of Contemporary English, 2009: 151].

В электронном словаре английского языка (Abby Lingvo) данное слово определяется следующим образом: *idea, thought, notion, conceptualization*.

Составители данного словаря описывают концепт как понятие, идею, общее представление [<http://abbylingvo.com>].

Оксфордский словарь американского варианта английского языка (Oxford American Dictionary) дает следующее определение понятию «concept»: an idea or a principle that is connected with something abstract. В этом случае понятие «концепт трактуется как абстрактная идея, общее понятие [Oxford American Dictionary, 2003: 143].

Тезаурус П. Роже (Roget's Super Thesaurus), в свою очередь, определяет концепт следующим образом: **concept** n. – idea, thought, notion, conceptualization. П. Роже интерпретирует концепт следующим образом: концепт – это идея, мысль, понятие, осмысление [McCutcheon Marc, 2003: 170].

Следует отметить, что слово «concept» было образовано от латинского «conceptum», обозначающего «нечто задуманное, представленное, воображаемое», что до сих пор является одним из описаний концепта.

В русскоязычных толковых и энциклопедических словарях мы также можем наблюдать раскрытие понятия «концепт».

В словаре Д.И. Ушакова концепт определяется как «общее понятие», «общее представление» [Ушаков, 2000: 184].

Большой энциклопедический словарь объясняет данный термин как «смысловое значение имени, содержание понятия, объем которого есть предмет (денотат) этого имени» [<http://www.vedu.ru/bigencdic/>].

На основании вышеприведенных определений концепт можно охарактеризовать как идею, общее представление, ментальную картину, содержание понятия. Англоязычные словари рассматривают концепт как понятие, но большинство лингвистов отмечают, что «концепт» - термин по значению более широкий, нежели «понятие».

Выдающиеся отечественные ученые, разрабатывая теоретические основы когнитивной лингвистики, детально описывали различные аспекты изучаемого явления.

Концепт – это единица этнокультурной информации, отражающая мир национального мировосприятия понятий и предметов, обозначенных языком. Ю.С. Степанов дал следующее определение данному термину: концепт – это сгусток культуры в человеческом сознании, культура входит в ментальный мир человека именно при помощи концепта. «Концепт – основная ячейка в ментальном мире человека». Ю.С. Степанов придает большое значение культурологическому аспекту, понимая культуру как совокупность концептов и их отношений [Степанов, 1997: 20].

По мнению Д.С. Лихачева, концепт существует для отдельного значения слова, являясь своего рода «алгебраическим выражением» значения, которым человек оперирует в письменной и устной речи, так как человек не успевает охватить значение во всей его алогичности. Концепт рассматривается как результат столкновения значения слова с личным и народным опытом человека, являясь посредником между действительностью и словом [Лихачев, 1993: 28-37].

По мнению Р. Павилёниса, концепт представляет собой смысл, составляющий когнитивно-базисные подсистемы мнения и знания [Павилёнис, 1983: 101-102].

Антрополог Кристина Харди, основываясь на тщательном изучении различных теорий и трактовок концепта в современной науке и пришла к следующему выводу: концепты остаются застывшими сущностями, которые просто принимают некоторые дополнительные качества в зависимости от контекста, поэтому данное понятие далеко от познания как живого процесса. Таким образом, К. Харди критикует все существующие теории, начиная от приравнивания к лексическим дефинициям, заканчивая созданием моделей

пропозициональных сетей [Харди: <http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joysa-slovoobrazovatelnyy-aspekt25/>].

В.Н. Телия определяет концепт как продукт мысли, идеальное явление присущее человеческому сознанию. Это конструкт, реконструирующийся через языковое выражение и внеязыковое знание [Телия, 1986: 42].

С.А. Аскольдов дает следующее определение концепта: это «многомерный и мыслительный конструкт, отражающий процесс познания мира, результаты человеческой деятельности, его опыт и знание о мире, хранящей информации о нем» [Аскольдов, 1997: 267-280]. Как и В.Н. Телия, С.А. Аскольдов рассматривает концепт как конструкт.

Согласно Е.С. Кубряковой, концепт является оперативной единицей памяти концептуальной системы, ментального лексикона, языка мозга, картины мира [Кубрякова, 1994: 336].

В.И. Карасик характеризует концепты как «ментальные образования, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта» [Карасик, 2004: 59], «многомерное ментальное образование, в составе которого выделяются образно-перцептивная, понятийная и ценностная стороны» [Карасик, 2004: 71], «фрагмент жизненного опыта человека» [Карасик, 2004: 3], «переживаемая информация» [Карасик, 2004: 128], «квант переживаемого знания» [Карасик, 2004: 361] [Петелина, 2000: 59].

Термин «концепт» также является основополагающим для понятийного аппарата лингвокультурологии – дисциплины, изучающей взаимодействие лингвистики и культурологии, его детальное изучение, предполагающее исследование многих аспектов, предполагает анализ различных уровней языка. При этом приоритетным является лексико-фразеологический уровень языка, поскольку именно на этом уровне максимально очевидно фиксируются в знаковой форме различные факты и аспекты как материальной, так и духовной культуры. Также на лексико-фразеологическом уровне отражены

ценностные ориентации любого отдельно взятого социума, система его моральных, этических и эстетических предпочтений, которая наглядно демонстрирует особенности менталитета конкретного лингвокультурного сообщества [Ангелова, 2004: 3].

Сравнивая определения разных авторов, можно сделать вывод, что концепт неразрывно связан с культурой, он отражает мир национального мировосприятия понятий и предметов, обозначенных языком. Это идея, сгусток культуры в человеческом сознании, продукт его мышления, мыслительная единица. Будучи многомерным конструктом, он отражает процесс познания мира и достаточно ярко характеризует носителей определенной культуры.

1.2. СТРУКТУРА КОНЦЕПТА И ЕГО КЛАССИФИКАЦИИ

Когнитивный статус концепта в настоящее время сводится к его функции быть носителем и одновременно способом передачи смысла, а также к возможности «хранить знания о мире, помогая обработке субъективного опыта путем подведения информации под определенные, выработанные обществом, категории и классы». Основополагающими свойствами концепта являются его многомерность и целостность смысла [Арутюнова, 1999: 43].

По мнению Н.Д. Арутюновой, концепт концентрируется вокруг «сильной» точки сознания с ассоциативными векторами, расходящимися от нее. Наиболее актуальные ассоциации составляют ядро концепта, менее актуальные являются его периферией. У концепта отсутствуют четкие границы, ассоциации затухают по мере удаления от ядра. Концепты, будучи мыслительными единицами языка, должны вербализоваться. Языковая единица, посредством которой актуализируется «центральная точка» концепта, служит ее именем [Арутюнова, 1999: 44].

Для того, чтобы анализировать те или иные концепты, следует изучить структуру концепта в целом. Структуризация концепта, его неоднородность стали очевидны исследователям с самого начала когнитивных исследований.

По мнению большинства лингвистов, структура концепта трехкомпонентна [Стернин, 2001; Карасик, 2004; Воркачев, 2001]. Мнения об основных компонентах концептов высказывались различные.

В. И. Карасик выделяет в структуре концепта образно-рецептивный компонент, понятийный (информационно-фактуальный) компонент, а также ценностную составляющую (оценка и поведенческие нормы). Фактуальный элемент концепта хранится в сознании в вербальной форме и поэтому может воспроизводиться в речи непосредственно, образный же элемент невербален и поддается лишь описанию [Карасик, 2001: 118].

Исследование З.Д. Поповой и И.А. Стернина позволяет говорить о трех базовых структурных компонентах (элементах) концепта – образе, информационном содержании и интерпретационном поле [Попова, 1999: 56].

С. Г. Воркачев различает в структуре концепта понятийную составляющую (признаковая и дефиниционная структура), образную составляющую (когнитивные метафоры, поддерживающие концепт в сознании) и значимую составляющую – этимологические, ассоциативные характеристики концепта, определяющие его место в лексико-грамматической системе языка [Воркачев, 2001: 7].

Что касается формирования концепта, З.Д. Попова и И.А. Стернин полагают, что в сознании человека концепт формируется из следующих факторов:

- 1) непосредственного чувственного опыта;
- 2) предметной деятельности человека;
- 3) мыслительных операций с концептами, существующими в его сознании;
- 4) языкового общения;
- 5) посредством сознательного познания языковых единиц [Попова, 1999: 23].

В данной магистерской диссертации мы опираемся на методику описания

концепта, предложенную В.А. Масловой. Суть методики заключается в следующем: в первую очередь необходимо различить ядро концепта (словарное значение лексемы), а также его периферию (лексемы, коннотации, ассоциации). Далее В.А. Маслова предлагает нам работать по следующей схеме:

1. Определение референтной ситуации на основе текста;
2. Установление места концепта в языковой картине мира и сознании нации посредством лингвистических и энциклопедических словарей;
3. Обращение к этимологии,
4. Привлечение к анализу разнообразных контекстов – философских, научных, поэтических, фразеологических;
5. Сопоставление результатов с анализом ассоциативных связей ядра концепта [Маслова, 2008: 104].

З.Д. Попова и И.А. Стернин утверждают, что содержание концепта представлено, помимо понятийного компонента, представленного чаще всего денотативным значением ядерного компонента, его интерпретационным полем. Интерпретационное поле концепта неоднородно, в нем достаточно отчетливо вычленяются следующие зоны: оценочная, энциклопедическая, утилитарная, регулятивная, социально-культурная и паремиологическая. Зона — это участок интерпретационного поля, обладающий определенным внутренним содержательным единством и объединяющий близкие по содержанию когнитивные признаки. Оценочная зона объединяет когнитивные признаки, выражающие тот или иной вид оценки: общую (хороший/плохой), эстетическую (красивый/некрасивый), эмоциональную (приятный/неприятный), интеллектуальную (умный/ глупый), нравственную (добрый/злой, законный/незаконный, справедливый/несправедливый и т.д.). В энциклопедической зоне объединены когнитивные признаки, характеризующие признаки концепта, требующие знакомства с ними на базе опыта, обучения, взаимодействия с денотатом концепта и т. д. Утилитарная

зона объединяет когнитивные признаки, выражающие утилитарное, прагматическое отношение людей к ядерному компоненту концепта, знания, связанные с возможностью и особенностями его использования для каких-либо практических целей (русский язык – сложный, нужный, необходимый, трудно выучить; английский язык – международный, сейчас без него никуда; счастье во многом зависит от везения и т. д.). В регулятивной зоне объединяются когнитивные признаки, устанавливающие правила в сфере, «покрываемой» концептом (русский язык надо учить, надо говорить культурно). Социально-культурная зона объединяет когнитивные признаки, которые отражают связь концепта с бытом и культурой нации: традициями, обычаями, фольклором, конкретными деятелями литературы и искусства, значимыми для данной культуры художественными произведениями, прецедентными текстами и т.д. Паремнологическая зона представляет собой совокупность когнитивных признаков концепта, объективизируемых пословицами, поговорками и афоризмами, то есть совокупность утверждений и представлений о явлении, отражаемом концептом, в национальных паремиях [Попова, 1999: 36].

Таким образом, в теории и описании концептов необходимо разграничивать содержание концепта и структуру концепта.

В основе попытки классифицировать концепты по различным основаниям лежит желание, прежде всего, в очередной раз конкретизировать понятие концепта, а также облегчить процесс описания конкретных концептов посредством отнесения их к какому-либо типу или классификационной группе.

И.А. Стернин и З.Д. Попова предлагают условно разделить существующие классификации концептов на две группы [Попова, 1999: 39]:

1. Семантические классификации. Данные классификации рассматривают концепты с позиции сферы их употребления, акцентируя внимание на смысловом значении. Так, в работе Д. С. Лихачева

«Концептосфера русского языка» представлено деление концептов с точки зрения их тематики. Подобные тематические совокупности образуют эмоциональную, образовательную, текстовую и другие концептосферы [Лихачев, 2005: 17].

А.Я. Гуревич подразделяет лингвокультурные концепты на философские категории (время, пространство, причина, изменение, движение), и социальные, так называемые культурные категории (свобода, право, справедливость, труд, богатство, собственность) [Гуревич, 1984: 37].

Согласно концепции В.А. Масловой, концепт можно рассматривать с двух позиций. Классифицируя концепты с точки зрения тематики, В.А. Маслова приходит к тем же выводам, что и Д.С. Лихачев: концепты могут образовывать эмоциональные, образовательные и текстовые концептосферы. Если классифицировать концепты по носителям, то образуются концептосферы индивидуальные, микро- и макрогрупповые, а также национальные, общечеловеческие [Маслова, 2008: 151].

2. Следующая группа представлена классификациями концептов, основанными на их выражения и функционирования в языке. В эту группу можно отнесли типологии концептов, данные Е.В. Образцовой, А.П. Бабушкиным, Н.Н. Болдыревым, и др.).

Анализируя динамику языковой объективации лингвокультурных концептов, Е.В. Образцова разделяет концепты на устойчивые – имеющие ряд закрепленных за ними средств вербализации, и неустойчивые, глубоко личностные, редко объективируемые в языке [Образцова, 2002: 41].

Кроме вышперечисленных, существуют также примеры функционально-социологической (как, например, классификация В.А. Масловой, выделяющая индивидуальные, микрогрупповые, макрогрупповые, этнические, цивилизационные, общечеловеческие концепты), структурной (одноуровневые, многоуровневые и сегментные концепты) и других классификаций лингвокультурных концептов, наличие которых в очередной

раз подтверждает неоднородность и многомерность лингвокультурных концептов и сложность их исследования.

Одна из удачных, по нашему мнению, попыток комплексного анализа аспектаций лингвокультурного концепта представлена в работах В.И. Карасика и Г.Г. Слышкина. Исследователи рассматривают функционирование, содержательный и структурный план концептов, а также динамику их существования, выделяя следующие характерные признаки лингвокультурных концептов:

- 1) комплексность бытования (лингвокультурный концепт – проекция элементов культуры, хранящаяся в сознании, представленная в языке);
- 2) ментальная природа, многомерность;
- 3) ценностность (центром концепта всегда является ценность, поскольку концепт служит исследованию культуры);
- 4) условность и размытость, изменчивость;
- 5) ограниченность сознанием носителя;
- 6) трехкомпонентность (наличие ценностного фактуального и образного элементов);
- 7) полиапеллируемость;
- 8) поликлассифицируемость, и др. [Карасик, 2003: 26].

Для нашего исследования определенный интерес представляет также концепция Ю.С. Степанова, который выделяет три «слоя» концепта:

- 1) основной, актуальный признак (как средство понимания и общения, используемое всеми или большинством носителей языка);
- 2) один или несколько дополнительных признаков, являющихся актуальными лишь для отдельных групп языковых личностей;
- 3) внутреннюю форму (этимологию концепта) [Степанов, 1997: 52].

Таким образом, лингвокультурный концепт состоит из компонентов объективного или субъективного мира (концептуальных признаков), которые находят выражение на различных уровнях и в различных актах языка.

В исследовании способов репрезентации лингвокультурного концепта В.И. Карасик и Г.Г. Слышкин выдвигают ряд важных для изучения языковой объективации концепта положений [Карасик, 2003: 39]:

- 1) На протяжении существования концепта совокупность способов его языкового выражения может в различной степени меняться;
- 2) Способы апелляции к одному концепту в различных культурах различны;
- 3) Чем многообразнее потенциал знакового выражения концепта, тем более древним является этот концепт и тем выше его ценностная значимость в рамках данного языкового коллектива.

Являясь предметным компонентом лингвокультурного концепта, который можно отследить и описать, языковое выражение, тем самым, открывает доступ к изучению концептов, их специфики и функционирования. Анализ вербальной объективации понятийной, ценностной и предметно-образной составляющих концепта позволяет достаточно полно описать конкретный концепт, его место в лингвокультуре и в сознании носителей языка.

1.3. ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ КОНЦЕПТА

Описывая специфику формирования того или иного концепта в рамках отдельно взятой культуры, А. Вежбицкая указывает на особую значимость ключевых слов. Она пишет, что «принцип, связывающий лексический состав языка и культуру, – это принцип ключевых слов», они «могут анализироваться как центральные точки, вокруг которых организованы целые области культуры» [Вежбицкая, 1999: 283-284].

Данные центральные точки представляют собой языковые стереотипы, характерные для определенного этноса и культуры, при активизации которых в мозгу человека высвечивается вся когнитивная карта, семантическая сеть, позволяющая обозначить специфические черты того или иного понятия. Понятие культуры в данном случае будет обозначать «исторически

передаваемую модель значений, воплощенных в символах, систему наследуемых представлений, выраженных в форме символов, при помощи которых люди общаются между собой и на основе которых фиксируются и развиваются их знания о жизни и жизненные установки» [Вежбицкая, 1999: 43].

Л.П. Балашова, в свою очередь, отмечает, что «именно в этой области метафорические наименования стремятся выйти за пределы предметной лексики и дать характеристику психическому, эмоциональному состоянию человека, оценить человека как личность» [Балашова, 1999: 13].

Семантические описания концептов должны дать по возможности полное знание о понятии, существующем в сознании носителей культуры, – знание, выраженное в определенных языковых стереотипах, символических значениях, которыми могут обладать как ключевые слова, так и словосочетания, а также единицы фразеологического фонда словарного состава языка.

При исследовании языковой картины мира отдельно взятого языка необходимо обратить внимание на ту область, которая организована метафорическими потенциями отдельно вычлененных ключевых слов, обладающих функциональной регулярностью в данном культурном пространстве. Это позволяет нам выявить основные семантические характеристики ключевых слов, не ограничиваясь только вычленением отдельных дифференциальных признаков, но также установить более широкий круг символических значений слов, неожиданные и контрастные семантические сочетания, проявляющиеся в национально-культурном сознании носителей языка.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Концепт – основная единица когнитивной лингвистики. В лингвистике до сих пор нет единого определения данного термина. Это мыслительная единица, общая идея, сгусток культуры в человеческом сознании, продукт

человеческой мысли. Необходимо также отметить, что концепт является одним из важнейших терминов лингвокультурологии. Концепт неразрывно связан с культурой; он отражает мир национального мировосприятия понятий и предметов, обозначенных языком. Будучи многомерным конструктом, он отражает процесс познания мира и характеризует носителей определенной культуры.

Изучение любого концепта невозможно без рассмотрения его структуры. Любой концепт сконцентрирован вокруг «сильной» точки сознания. Актуальные ассоциации составляют ядро концепта, менее актуальные являются его периферией. Ассоциации затухают по мере удаления от ядра. Языковая единица, посредством которой актуализируется «центральная точка» концепта, служит ее именем.

Многие отечественные лингвисты едины во мнении, что структура концепта трехкомпонентна, но каждый из ученых представляет свой взгляд на содержание основных компонентов.

Формирование каждого концепта в сознании человека происходит на основании непосредственного чувственного опыта, предметной деятельности человека, мыслительных операций с концептами, существующими в его сознании, языкового общения, а также посредством сознательного познания языковых единиц.

Интерпретационное поле концепта неоднородно, в нем можно выделить следующие зоны: оценочная, энциклопедическая, утилитарная, регулятивная, социально-культурная и паремиологическая.

И.А. Стернин и З.Д. Попова подразделяют известные классификации концептов на семантические классификации, функционально-социологические, структурные, а также классификации концептов на основе их выражения и функционирования в языке. Наличие такого обилия классификаций в очередной раз подтверждает неоднородность и многомерность лингвокультурных концептов, а также сложность их

исследования.

Являясь предметным компонентом лингвокультурного концепта, который можно отследить и описать, языковое выражение тем самым открывает доступ к изучению концептов, их специфики и функционирования. Анализ вербальной объективации понятийной, ценностной и предметно-образной составляющих концепта позволяет достаточно полно описать каждый отдельно взятый концепт, его место в лингвокультуре и в сознании носителей языка.

ГЛАВА 2. ЭСТЕТИКА И ИСКУССТВО В ПУБЛИЦИСТИКЕ О. УАЙЛЬДА

2.1. ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ О. УАЙЛЬДА; РАЗВИТИЕ АВТОРСКОГО ВОСПРИЯТИЯ ПОНЯТИЯ «ЭСТЕТИКА»

Анализ взглядов Оскара Уайльда на понятия эстетики и искусства невозможен без упоминания эстетической теории, предложенной самим Оскаром Уайльдом. Основные положения эстетизма были впервые сформулированы О. Уайльдом в 1882 году в его лекции «Ренессанс английского искусства». Утверждение «чистого искусства», определение искусства как «откровения» стало основным догматом уайльдовской эстетической теории. О. Уайльд считал, что искусство должно быть абстрагировано от действительности; мир искусства есть мир иллюзий, воображения, и он, по мнению О. Уайльда, враждебен не только каким-либо социально-моральным идеям, но и самой жизни, действительности в целом: «Искусство <...> нельзя судить внешним мерилom сходства с действительностью. Оно скорее покрывало, чем зеркало. <...> стоит ему повелеть – и сухое миндальное дерево расцветет зимою, и зреющая нива покроется снегом». Доводя свою мысль до крайнего парадоксального заострения, он заявляет, что подлинное искусство основано на лжи [Айхенвальд, 1923: 28].

Английский эстетизм XIX века в целом и эстетизм О. Уайльда в частности, заключал в себе парадокс. Он состоял, с одной стороны, в отчасти демонстративной нетрадиционности, которая заключалась, по мнению стороннего наблюдателя (что характерно – обязательно тривиального, среднестатистического обывателя), в эпатажном поведении, эстетических лозунгах и содержательном аспекте художественной практики. С другой же стороны, наблюдатель мыслящий, «не каждый, но особый», способный декодировать культурные коды, мог усмотреть в этой эпатажности очередной

виток развития традиции. Иными словами, почти все, сказанное О. Уайльдом, было в том или ином виде сформулировано до него, в этом смысле к нему применима «новокритическая» мысль Т. С. Элиота: «Не только лучшие, но и наиболее оригинальные части его произведения составляют то, что уже обессмертило имена поэтов ушедших, его предшественников» [Элиот, 1986: 35].

Уайльдовский эстетизм во многом берет начало из концепций Шарля Бодлера, считавшего, что искусство должно создавать идеал, а не отображать действительность (и тем более не подражать ей). Ш. Бодлер неоднократно размышлял о творческом пути художника. Будучи ярким противником нехудожественного копирования, он утверждал, что: «...Искусство есть мнемоника прекрасного, а точное копирование мешает запоминанию» [Бодлер, 1997: 561-562]. Цель художника, по мнению Ш. Бодлера – не бездумное копирование многообразия природы, а поиск в нём гармонии, закономерности, «восходящей к своему идеалу» [Бодлер, 1997: 562]. Постигнув замысел природы, художник реинтерпретирует его, и это истолкование, которое Бодлер называет «поединком между природой и художником», требует умения «обобщить и сознательно утрировать кое-какие детали, дабы выделить самое характерное в модели и отчётливо передать её облик» [Бодлер, 1997: 562].

Основным инструментом творца Ш. Бодлер считал воображение, и именно оно - ключевое понятие в его эстетике, основная задача которой - не бегство от природы, а её преобразование при помощи воображения. Неоднократно в статьях об искусстве он приводил в пример слова Э. Делакруа: «Природа всего лишь словарь». Словарь даёт значение слова, его этимологию, но никто не рассматривает словарь как литературное произведение [Котова, 2010: 60].

Изначально публицистика О. Уайльда, за исключением сборника «Замыслы» (Intentions) не была инструментом пропаганды философского и

эстетического кредо. «Оксфордские тетради», теоретическое изложение концепции уайльдовского эстетизма, его представлений о философии и эстетике, были скорее побочными элементами. Однако, несмотря на это, они сформировали определенную концептосферу, тем самым подтолкнув автора к концептуально-теоретическому осмыслению собственных эстетических взглядов.

Ко времени публикации «Замыслов» эстетизм О. Уайльда имел эмпирический базис в виде американского эстетского позиционирования, консультирования по вопросам практического эстетизма и ежедневного пропагандирования дендистского образа жизни. Мода на эстетизм не была в Англии чем-то исключительным, эстетские тенденции были актуальны как для художественной, так и для жизненной практики второй трети XIX века. Требовалось конструктивное теоретическое закрепление этого феномена в истории культуры, для чего и пригодились практический эстетский опыт, творческие амбиции и интеллектуальный потенциал О. Уайльда [Котова, 2010: 140].

Фактически манифестом уайльдовской эстетической теории можно считать сборник «Замыслы», опубликованный в 1891 году. В данном сборнике объединены четыре эссе, публиковавшиеся ранее независимо друг от друга. Раньше всех, в 1885 году, было опубликовано эссе «Истина масок» (The Truth of Masks), которое первоначально имело название «Шекспир и сценический костюм» (Shakespeare and Stage Costume). Практически одновременно, в январе 1889 года, но в разных периодических изданиях появились диалог «Упадок искусства лжи» (The Decay of Lying) и эссе «Кисть, перо и отравка» (Pen, Pencil and Poison). Позднее других, летом 1890, был издан диалог «Критик как художник» (The Critic as Artist). По замыслу автора, сборник «Замыслы» должен восприниматься как единое целое, однако каждое произведение имеет свою идейную и тематическую специфику. По этой

причине целесообразно рассматривать эссе в хронологической последовательности их появления в печати.

Формально эссе «Истина масок» рассматривает роль костюма в драматургии Шекспира, однако раскрытие данной темы для О. Уайльда - в первую очередь описать собственные взгляды на искусство. С его точки зрения, У. Шекспир использовал костюмы не столько как декоративный элемент, сколько как инструмент усиления драматического эффекта. И причина этого не столько в том, что «прелестные костюмы... прибавляют поэзии живописность», сколько о том, что драматург «видел, сколь важен костюм как средство достижения определённых драматических эффектов» [Уайльд, 2013: 324]. В конечном итоге О. Уайльд приходит к выводу, что «Шекспир понимал свойства костюма, который можно использовать одновременно и для определённого воздействия на публику, и для выражения определённых типов характера, и что костюм является одним из существеннейших элементов среди тех средств, какими располагает истинный творец иллюзорного мира» [Уайльд, 2013: 324].

О. Уайльд считал, что сила, красота и ценность драматургии Шекспира не только не связаны с исторической правдоподобностью (или, как автор называл это явление, «фактографичностью», «археологичностью»), но даже существуют вопреки ей. Но то, как У. Шекспир формулировал факты, «показывает нам его понимание сцены и его отношение к великому искусству иллюзии» [Уайльд, 2013: 333]. Здесь мы можем наблюдать один из уайльдовских парадоксов: исторически достоверный костюм, по мнению автора, есть инструмент не археологичности, но драматизма, «эффекта иллюзии»: «Его [Шекспира] метод — иллюзия истины, а его результат — иллюзия красоты»),

В эссе «Перо, полотно и отравы» О. Уайльд рассуждает о праве художника на личностную самореализацию вне рамок, заданных творчеством, в реальной жизни, в социуме. По мнению автора, «...человеку, поглощённому красотой

форм, всё прочее кажется несущественным» [Уайльд, 2013: 323]. Однако писатель доказывает, что у данного правила существуют исключения, приводя примеры общественной деятельности Рубенса, Гёте, Мильтона, Софокла, тем самым признавая право на самоактуализацию сразу в нескольких сферах деятельности. Одной из таких разносторонних личностей является Томас Гриффите Уэйнрайт - поэт, живописец, художественный критик и знаменитый отравитель. С точки зрения О. Уайльда, Т. Уэйнрайт интересен и ценен как realizator ряда важных эстетических доминант как в сфере искусства, так и в практической деятельности.

Особенность Т. Уэйнрайта как художественного критика в том, что его впечатления от произведений искусства имели претензию на осознанность и чёткость формы, что, по мнению О. Уайльда, и было началом истинной критики, ибо искусство «...изначально апеллирует не к интеллекту и не к чувству, но исключительно к художественному инстинкту». Одним из основополагающих тезисов эстетизма О. Уайльда стало следующее высказывание Т. Уэйнрайта: «О произведении искусства надлежит судить лишь по законам, выведенным из него самого; вопрос лишь в том, достаточно ли полно оно этим законам соответствует»; законы же объективной реальности и степень сходства с оной принципиальной роли не играют [Уайльд, 2013: 251].

Следующий вопрос, раскрываемый О. Уайльдом в данном эссе: должно ли учитываться соответствие нормам этики и морали при оценке художественных творений? Ответ на этот вопрос автор находит в описании преступной деятельности Уэйнрайта. По его мнению, «преступления Уэйнрайта... имели важные последствия для его искусства. Они придали весьма яркую выраженную индивидуальность его стилю, чего не было в ранних его произведениях» [Уайльд, 2013: 261].

Таким образом, О. Уайльд подводит нас к дуализму природы творца. Первая ипостась художника – ипостась человека обычного,

социализированного и, как следствие, зависимого от законов, предписанных моралью, этикой и нормативными актами. Другая же составляющая личности художника, происходящая из его творческой деятельности, находится не только вне нравственных устоев гражданского общества, но и вне законодательства. Личность и деятельность творца не должны оцениваться с нравственных или гражданских позиций, поскольку подчиняются лишь законам эстетики, законам красоты. «Тот факт, что человек угодил в тюрьму, никак не меняет качества написанной им прозы. Обыденные добродетели не могут служить опорой в искусстве». Тем самым О. Уайльд в какой-то степени оправдывает деятельность Т. Уэйнрайта как отравителя, рассматривая убийства как один из элементов творческой самоактуализации, поскольку «...между культурой и преступлением нет несовместимости по существу» [Уайльд, 2013: 262].

Эссе «Упадок искусства лжи» и «Критик как художник» написаны в форме диалога. В случае с первым О. Уайльд акцентирует на этом внимание, давая «Упадку лжи» подзаголовок: «Диалог». Такую форму повествования можно считать своеобразной данью уважения Сократу и Платону как продолжателю сократовского метода. Также, по мнению О. Уайльда, достоинство формы диалога еще и в возможности рассмотреть объект и предмет рассуждения с нескольких точек зрения. Именно поэтому О. Уайльд намеренно использует форму диалога, причём диалога исследовательского, включающего полемику. Однако плюрализм мнений в диалогах О. Уайльда – чистая формальность; к завершению диспут превращается в трактат, не утратив, впрочем, диалогической формы.

Персонажи уайльдовских диалогов, по аналогии с героями диалогов Платона – молодые люди, проводящие время за философскими и околофилософскими дискуссиями. Героям диалогов О. Уайльда присущи остроумие, высокий уровень владения ораторским искусством, склонность к

созерцанию, отрешенность от мирской суеты. Именно таков, по мнению О. Уайльда, портрет идеального человека.

Метод О. Уайльда продолжает традиции сократовского диалога. Он доводит до абсурда точку зрения оппонента, сущность которой, как правило, представляет собой обывательское, поверхностное видение обсуждаемой темы. Однако, в отличие от Сократа, который концентрировал свое внимание на вопросах этических, О. Уайльд занимался разработкой тезисов, связанных преимущественно с категориями эстетики.

Помимо сказанного ранее, О. Уайльд позаимствовал у Сократа и майевтический характер диалогов. Ложная, по мнению автора, трактовка предмета опровергалась по мере обсуждения (как правило, методом приведения к противоречию). В сократовском диалоге верное определение не озвучивается, позволяя слушателю/читателю вывести правильный тезис самостоятельно. О. Уайльд же идет в искусстве майевтики еще дальше – верное толкование формально дается, причем в весьма категоричной форме. Но парадоксальная, алогичная подача тезисов сподвигает читателя не к ответу, но к анализу прочитанного, к размышлениям, завершением которых и должна стать верная трактовка; собственно, не истина является целью уайльдовских диалогов, а путь ее постижения каждым отдельно взятым читателем [Котова, 2010: 154].

Говоря об искусстве, О. Уайльд опровергает тезис Аристотеля «Искусство подражает природе». Вивиан, главный персонаж диалога, интерпретатор авторской точки зрения, заявляет, что не получает удовольствия от созерцания природы, поскольку в ней «нет никакой соразмерности», «она на удивление груба, до крайности монотонна и лишена какой бы то ни было завершённости», в целом она «несовершенна», а её «бесконечное разнообразие» — «чистой воды миф» [Уайльд, 2013: 218]. Данная точка зрения – намеренная конфронтация со сторонниками романтического идеализма с его сакрализацией красот природы. Корни

мировоззрения О. Уайльда относительно роли природы в искусстве восходят к изречениям Дж. Китса о том, что красота окружающей действительности нестабильна (в том числе и в силу своей смертности), а искусство вечно; и красота, в свою очередь, может быть увековечена только в искусстве. По словам писателя, «...жизнь <...> подражает искусству куда больше, чем Искусство жизни». «Искусство — наш духовный протест, наша галантная попытка указать природе её истинное место» – место явления вторичного [Уайльд, 2013: 218]. Иными словами, для О. Уайльда искусство – не просто усовершенствованная, облагороженная воображением творца версия природы, но явление совершенно обособленное: «Искусство способно <...> создавать и крушить новые миры». Более того, природа противопоставляется искусству, представляется «бледной, незавершенной копией» и дискредитируется за счет ряда параметров.

- Практичность, разница в уровне комфорта: природа, по словам О. Уайльда, «докучливо неблагоустроена», тогда как творения рук человека создаются зачастую с учетом удобства в практическом использовании. Однако данное заявление является лишь дополнительным контраргументом, адресованным романтикам с их пониманием «первозданной красоты».
- Осознание природы, по О. Уайльду, есть не что иное, как «простой природный инстинкт»: «Что есть природа? Отнюдь не выпестованная нас мать. Она есть наше творение. Лишь в нашем сознании пробуждается она к жизни. Вещи такие, а не иные, оттого что так, а не иначе мы их видим, а как именно и что именно мы видим, определяется Искусством, оказавшим на нас своё воздействие. Смотреть на что-то далеко не то же самое, что видеть. Не видишь ничего, пока не научишься видеть красоту. Тогда, да, лишь тогда всё обретает существование» [Уайльд, 2013: 227]. Существование природы вне человеческого восприятия

представляется бесцельным. Таким образом, в «Упадке искусства лжи» наблюдается десакрализация природы и противопоставление «самосознающей», имеющей высшую цель в самопознании, в самой себе культуре (что в очередной раз подводит нас к уайльдовской трактовке «искусства ради искусства»).

Осознание природы как «совокупности явлений, выступающих внешними по отношению к человеку» у О. Уайльда тоже несет в себе отрицательную коннотацию, так как «в ней человек может найти лишь то, что сам в неё внёс». То есть, по мнению писателя, природа лишена той свободы, которая дается миру искусства вместе со способностью к созиданию, и, что более значимо, с осознанием этой способности.

Мнение о том, что реальность отождествляется с картиной мира познающего субъекта, почерпнуто О. Уайльдом из доктрин объективного идеализма; однако уайльдовская трактовка подразумевает не просто реципиента-мыслителя, но реципиента-созерцателя, эстета, творца. Именно таковые не просто создают новую реальность сквозь призму собственных воззрений, но способствуют созданию новых реальностей: «Люди научились видеть туман не оттого, что бывают туманы, а оттого, что поэты и живописцы объяснили им мистическую притягательность таких погодных явлений. <...> Их не существовало, пока они не были изобретены Искусством». [Уайльд, 2013; 226].

Истинное искусство, по мнению О. Уайльда, есть «искусство лжи»; в стремлении же искусства к достоверности причина его упадка. У настоящего искусства нет и не должно быть цели заменить собой реальность. Информационная цель слишком примитивна для искусства; оно, считает О. Уайльд, должно служить целям гедонистическим.

Стоит отметить, что под ложью О. Уайльд подразумевает искажение действительности не ради достижения собственных целей, но ради самой лжи. Иными словами, понятие «ложь» в данном контексте синонимично понятию

«художественное творчество». Естественно, в такой трактовке понятие теряет негативно окрашенный пласт значений. Такого рода ложь не должна оцениваться с точки зрения этических категорий. «Ложь и поэзия - это виды искусства, причём ещё Платон понимал, что они взаимосвязаны; а раз это искусство, надо изучать его законы со всем тщанием, со всем аналитическим рвением» [Уайльд, 2013: 221].

Трагедия же «упадка искусства лжи» в том, что в погоне за достоверностью обыватель, «черпающий прямиком из жизни», становится далек от воображения, от полета творческой мысли; соседство с фактами и тем более базис в виде фактов О. Уайльд считает убийственным для воображения. Лишенный индивидуализма, сухой безликий мир фактов приобретает эстетическую значимость лишь тогда, когда в нем присутствует элемент художественного вымысла. Калька реальной жизни искусством считаться не может: «реализм как способ создавать искусство полностью несостоятелен». Таким образом, можно утверждать, что с точки зрения уайльдовской концепции искусство – не имитация жизни. Место жизни в искусстве О. Уайльд определил еще в эссе «Истина масок» как место одного из изобразительных средств; усугубляющего драматизм искусства. Ошибка же среднестатистического зрителя в том, что он пытается обнаружить в искусстве связь с реальностью, сравнить эти два явления. Высшее искусство, по словам О. Уайльда, создает красоту, не имеющую взаимосвязи с жизнью, оно не контактирует с «бременем человеческих забот», находясь вне общепринятых категорий оценки действительности.

В эссе «Упадок искусства лжи» О. Уайльд пытается классифицировать степени истинности искусства. Вслед за Г. Гегелем он выделяет три стадии развития. Но, в отличие от Г. Гегеля, базировавшего свою классификацию на отношении формы к содержанию, О. Уайльд основывается на влиянии реальности, фактологии на искусство.

По О. Уайльду, первая стадия развития ближе всего к искусству «чистому», поскольку воображение является фундаментом процесса. Основываясь на «нереальном» и «несуществующем», художник и создает свои творения.

На второй стадии развития в творческий процесс уже вмешиваются элементы окружающей действительности, однако при этом они являются лишь вспомогательным материалом. В конечном счете творец моделирует реальность по своему усмотрению, видоизменяет и реинтерпретирует ее, вписывая рамки собственного замысла: «Искусство воспринимает жизнь как часть своего сырого материала, пересоздаёт её и перестраивает, придавая необычные формы; оно совершенно безразлично к фактам...» [Уайльд, 2013: 228].

Финальная стадия, названная О. Уайльдом декадентством, подразумевает полное подавление художественного вымысла фактами; на этой стадии, по мнению писателя, искусство уже не является искусством, поскольку творческая реинтерпретация заменена в этом случае слепым подражанием, копированием.

О. Уайльд называет фантазию ведущим инструментом искусства. Именно воображение позволяет, помимо всего прочего, не «переживать» художественные произведения, а «перечитывать» их. «Переживание» в понимании писателя подразумевает лишь ознакомление с текстом и является процессом однократным, тогда как «перечитывание» - это поиск новых значений, смыслов, дешифровка новых семантических кодов. По сути, О. Уайльд опередил концепцию семантики знаковых структур Ю. М. Лотмана, определив значение любого художественного произведения как отдельной системы культурных кодов, причем системы многозначной [Лотман, 2000: 140]. Именно поликодовость художественного текста наряду с доминированием мира фантазий над реалиями и составляет, по О. Уайльду, высокохудожественность текста.

Завершающее сборник «замыслы эссе «Критик как художник» раскрывает О. Уайльда как теоретика эстетической художественной критики. Автор определяет критику как отдельную разновидность художественного творчества; тем самым деятельность критика ставится на одну ступень с деятельностью художника. Мир творчества для критика – то же, что реальный мир для художника: объект исследования и последующей реинтерпретации. Критик, декодируя отдельные культурные шифры, рождает в результате собственный художественный текст.

Концепция художественной критики О. Уайльда во многом основывается на идеях Аристотеля, отрицавшего мораль как критерий оценки искусства и полагавшего, что в вопросах характеристики искусства эстетика всегда превыше этики. Также сам О. Уайльд не отрицает влияния работ Платона с его сакрализацией искусства, хотя писателю и чужда платоновская доктрина о воспитательной функции искусства.

Художника в критике формирует прежде всего стиль, считает О. Уайльд: «Не что иное, как Форма, создаёт и критический склад ума, и даже художественный инстинкт». Именно форма, стиль, придают тексту художественную ценность; более того, форма не только доминирует над содержанием, но даже в какой-то мере создает его.

Поскольку критик для О. Уайльда – одна из ипостасей художника, требования к критику у писателя соответствуют требованиям к художнику. В частности, автор считает неприемлемым для критика подражание, копирование критикуемого. Более того, критику подвластно создать произведение искусства на основании посредственности с эстетической точки зрения. Это происходит в том числе и потому, что, как считает О. Уайльд, критик, в отличие от художника, связан обязательством создавать безупречное по форме произведение «...подобно тому, как из чувственности и нечистоплотности любовных увлечений неумной жены провинциального доктора, обитающего в скверном городишке, <...> Г. Флоббер смог создать

классический роман, ставший шедевром стиля, так и настоящий критик, полагающий удовольствие в том, чтобы растрчивать свой дар наблюдательности на темы столь малозначительные, <...> сможет создать произведение, безупречное по своей красоте, пронизательности и тонкости ума».

Более того, исходя из постулатов О. Уайльда о том, что чем дальше художественное произведение от реальности, тем ближе оно к подлинному искусству, можно сделать вывод, что для писателя критик является творцом в большей степени, нежели художник. Анализируя чужие произведения, критик приходит к актуализации собственного таланта, своего творческого потенциала.

О. Уайльд считал, что, с одной стороны, каждому из видов искусства необходим собственный критик, интерпретатор; с другой, любая интерпретация в какой-то мере является критикой. То есть, актеров можно считать своего рода критиками пьес, музыкантов и певцов – критиками музыки. Даже археологам О. Уайльд присваивает статус так называемых «критиков доисторических времен». По сути, каждый из реципиентов, воспринимающих и интерпретирующих текст по-своему, является критиком. Писатель требует от критиков индивидуального подхода к интерпретации каждого произведения, исходя из собственной позиции о поликодовости текста. То есть, истинная критика, по О. Уайльду, должна сочетать в себе поиск и дешифровку новых семантических кодов каждого текста. Но, производя реинтерпретацию произведения, критик рассматривает его сквозь призму собственного опыта, тем самым привнося в оригинальное творение собственные, зачастую принципиально новые значения. «Исполняя «Аппассионату», Рубинштейн доносит до нас не только Бетховена, но и самого себя...». О. Уайльд считал, что привнесение новых смыслов в анализируемый продукт художественного творчества делает само творение более живым, ярким, и приближает его к настоящему искусству: «Критик в качестве

интерпретатора вкладывает в произведение не меньше, чем черпает из него, обогащая в такой же степени, как и заимствуя» [Уайльд, 2013: 234]. Таким образом, можно заключить, что О. Уайльд возносит критиков не только до авторов собственных (критических) произведений, но и до соавторов творений критикуемых.

Данная теория, по сути, предвосхищает постулат Р. Барта о смерти автора. О. Уайльд видит будущее искусства именно в критике, а не в творчестве, поскольку тематический ресурс творчества он считает практически исчерпанным «и по глубине, и по многообразию»; количество же тем для критики возрастает в геометрической прогрессии, в том числе и благодаря многократному переосмыслению художественного творчества, а затем и ранней его критики. «...Если творчество вообще будет продолжаться, то лишь при неременном условии, что оно проникнется духом критики больше, чем в настоящее время» [Уайльд, 2013: 293]. Несмотря на излишнюю драматизацию «прискорбной судьбы творчества», именно О. Уайльд, по сути, дал первооснову теоретического обоснования данной проблемы; он первым осознал и озвучил тот факт, что «во всех книгах говорится о других книгах», факт, которому суждено впоследствии стать базисом модернизма и постмодернизма [Эко, 1989: 314].

Уайльдовская критика, приобретая значение творческого акта, по сути, лишается оценочных значений; более того, он снова говорит о значимости художественного вымысла, ведь задача критики, по его мнению, состоит в том, чтобы показать «рассматриваемый предмет таким, каким он на деле не является» [Уайльд, 2013: 300]. Сущность художественной критики представляется О. Уайльду не в высказывании мнения о произведении искусства, не в его объяснении, а в выражении впечатления, произведенного им. Эстетическое впечатление динамично даже в рамках мировоззрения отдельно взятого реципиента. «У красоты смыслов столько же, сколько у человека настроений. Красота — это символ символов. Красота открывает нам

всё, поскольку не выражает ничего» [Уайльд, 2013: 288]. Помимо этого, отсутствие оценочных суждений в уайльдовской критике связано с тем, что автор отрицает наличие объективных критериев оценки красоты; эталон, по мнению писателя, не оставляет пространства для воображения, поскольку сам факт наличия идеала неизбежно приведет к подражанию ему.

О. Уайльд превозносит литературу над всеми прочими искусствами, поскольку она - наименее ограниченный материалом вид творчества. Живопись ограничена рамками холста и возможностями красок, скульптуру ограничивает камень. Возможности же слова практически безграничны. «Высшим из искусств остаётся литература, а первым, самым богатым из изобразительных средств всегда было и будет слово» [Уайльд, 2013; 291].

В понимании О. Уайльда критическая способность есть базис любого творчества, поскольку «...неосознанного искусства не существует, а осознанность — это то же самое, что дух критики» [Уайльд, 2013: 277]. В этом смысле уайльдовская критика близка понятию о творчестве Аристотеля, воспринимавшего искусство в первую очередь как мастерство. По сути своей критика в понимании О. Уайльда близка к герменевтике, сущность которой именно в искусстве толкования текстов. [Котова, 2010: 169]

Однако не только вопросы происхождения и сущности художественной критики рассматривались О. Уайльдом в эссе «Критик как художник». В данном эссе он также дает собственные критерии оценки произведений искусства.

Выше мы уже упоминали о специфике роли, отводимой автором эстетическому и этическому компонентам в создании и восприятии художественных произведений. Актуальность оценки с точки зрения морали, по мнению О. Уайльда, оправдывает себя в сфере поступков. Писатель определял этические постулаты как нечто, по сути своей близкое к законодательным актам, действие которых в эмоционально чувственной сфере сводилось на нет.

Понятие греха в уайльдовской концепции несколько шире религиозной трактовки, объявляющей грех абсолютным злом. О. Уайльд же воспринимает подобное отступление от истинного пути как часть исследовательского инстинкта и, соответственно, видит в нём «существенный элемент прогресса»: «пробуждая любопытство, Грех обогащает человеческий опыт. Благодаря ярко выраженному в нём тяготению к индивидуализму, спасает нас от монотонности типичного». Несоответствия нормам морали писатель считает отнюдь не девиацией, но своеобразным методом познания мира и себя самого, освобождающим в каком-то смысле от рутины, позволяющим осветить различные стороны жизни и способствующим таким образом развитию индивидуума [Уайльд, 2013: 281].

О. Уайльд рассматривает совесть как атавизм, «самообуздание и самопожертвование», навязанное этическими кодексами. Такое самоограничение считается О. Уайльдом преградой на пути развития человека. Это не означает полного аморализма; однако моральные обязательства в определенной степени лишают личность выбора. К тому же, по мнению О. Уайльда, существующие понятия о добродетели в корне необъективны: «Добродетели! Кто знает, в чём они? Не вы. И не я. И никто» [Уайльд, 2013; 281].

Автор отрицает влияние морали как на искусство, так и на науку. Исследуемый в рамках научного познания мир природы отрешен от нравственных представлений, что указывает на неуместность этики в рамках научного дискурса. «Наука остаётся вне сферы действия морали, поскольку она имеет дело с истинами внешнего порядка. Искусство остаётся вне сферы действия морали, поскольку взаимодействует с прекрасным, бессмертным и вечно изменчивым. Морали принадлежат области низшие и менее интеллектуальные» [Уайльд, 2013: 310]. Подобное соотношение науки и морали происходит из классического научного рационализма, предполагающего, что субъект познания абстрагирован от объекта познания и

поэтому беспристрастен; ценностные ориентиры субъекта не должны влиять на процесс исследования объекта. В данном контексте наука стоит над субъективизмом и над моралью. Искусство же не требует этических оценочных суждений ввиду взаимодействия с миром априори идеальным. Этика и эстетика существуют в разных системах координат. Этика, по сути, функционирует в области действия внешнего; эстетика же связана с областью чувственного восприятия и мыслительной деятельности, что, по мнению О. Уайльда, представляет собой действие внутреннее.

«Эстетика выше этики. Она принадлежит сфере более высокой духовности. Научиться видеть красоту вещей — это предел того, чего мы способны достичь... В границах цивилизации сознания эстетика занимает по отношению к этике примерно то же место, что половой отбор по отношению к естественному в границах физического мира. Этика, подобно естественному отбору, делает возможным сам факт существования. Эстетика, подобно половому отбору, делает жизнь привлекательной и чудесной, дополняя её новыми формами и создавая прогресс, многообразие и изменчивость». [Уайльд, 2013: 321]. Умение осознавать красоту на уровне чувственного восприятия, по мнению О. Уайльда, является высшей духовной способностью человека. Именно данную способность писатель считал двигателем прогресса и самой жизни в ее многообразии.

Сравнение естественного отбора с этическими нормами, а отбора полового — с эстетическими обусловлено социальной значимостью и необходимостью первых и духовной составляющей вторых. Данное соотношение демонстрирует взаимодействие унификации, присущей этике, и индивидуализма, на котором базируется эстетика.

Тезис О. Уайльда о том, что любое искусство аморально, находит логическое обоснование в эссе «Критик как художник». Подобные утверждения имеют место в силу уже упомянутого нами различия целей жизни и искусства. Регулятивная функция морали, по мнению О. Уайльда,

обеспечивает корректное функционирование общества и даже в некоторой степени его выживание. Этические нормы, регламентируемые обществом, позволяют социуму развиваться, не погружаясь при этом в анархию. Искусство же в силу своей незыблемости, постулируемой О. Уайльдом, более статично, и для положительной динамики развития оно не требует наличия над собой нормативных актов. «Цель искусства не в движении, а в самодостаточном переживании, в переживании во имя переживания» [Уайльд, 2013: 298]. В творческой и мыслительной сферах человеку необходима свобода от ограничений «области внешнего действия».

О. Уайльд обесценивал «внешнее действие» на том основании, что поиск истины ведется вне его системы координат; он осуществим исключительно в плоскости идей, мыслей и чувств. Именно поэтому автор провозглашает культ «ничегонеделания», созерцания, отрешенного от бренного мира. «Созерцание, почитаемое в обществе самым страшным из грехов, для высокой культуры и есть истинное назначение человека... Ничегонеделанье — самое трудное в мире занятие, самое трудное и самое духовное. Для Платона с его жаждой мудрости это было высшее проявление энергии. И к этому же вела святых и мистиков средневековья их жажда святости» [Уайльд, 2013: 299]. Однако созерцание в уайльдовском понимании — лишь иллюзия бездействия, создаваемая за счет того, что активность мыслителя по большей части не имеет внешних проявлений, за исключением продуктов творческого либо мыслительного процесса. Трагедия человечества, уверяет О. Уайльд, в том, что люди все более способны предпочитать действие бездействию (точнее, иллюзию действия иллюзии бездействия). Между тем, мнимая внешняя пассивность созерцателя, познающего истины бытия и, в конечном итоге, себя самого, обладает куда большей динамикой, нежели симуляция внешних проявлений деятельности. И именно эта пассивность позволяет мыслителю абстрагироваться от общепринятой морали, поскольку этические постулаты

распространяются лишь на область действия, а мыслитель, художник, существуя в мире идей, формально бездействует.

Эссе «Критик как художник» дает достаточно многогранное определение понятия «художественная критика»: оно включает в себя и создание новых произведений искусства на базе старых, и теоретическое осмысление творческой деятельности, и производимая каждым реципиентом реинтерпретация произведений, придающая им иные значения и раскрывающая в итоге творческий потенциал критика. Критик раскрывается как художник, во-первых, благодаря необходимости создания эстетически совершенной формы критического текста, во-вторых, непосредственно благодаря созидательной творческой деятельности, в основе которой лежат не рационально-оценочные суждения, а впечатления, продиктованные чувственным восприятием.

Таким образом, основные положения эстетической теории О. Уайльда можно привести к следующим тезисам:

1. Воображение есть важнейший инструмент Искусства; именно оно в большей степени возносит мир эстетики над миром несовершенной действительности, создавая идеализированную версию последней.
2. Вечное и незыблемое Искусство выше преходящей, смертной красоты жизни и природы.
3. Высшая цель Искусства в эстетическом удовольствии как зрителя, так и создателя.
4. Форма более значима, чем содержание; именно форма придает произведению художественную ценность.
5. Эстетика в творческом акте должна доминировать над этикой, поскольку этические нормы ограничивают свободу изобразительного искусства.

2.2. СПЕЦИФИКА ОТОБРАЖЕНИЯ КОНЦЕПТА «ИСКУССТВО» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О.УАЙЛЬДА

Как уже было указано в главе 1, многие отечественные языковеды, например, В.И. Карасик, В.А. Маслова, Ю.С. Степанов, занимающиеся исследованиями в области лингвокультурологии в целом и английского языка в частности, представляют свой взгляд на структуру концепта в лингвокультурологическом контексте. С их точки зрения, структура концепта должна рассматриваться как структура, состоящая из трех компонентов.

В нашей выпускной квалификационной работе мы будем опираться на исследование Карасика В.И. и Слышкина Г.Г., согласно которому, концепт состоит из понятийной, ценностной и образной составляющих. Образный компонент, по мнению ученых, невербален. В случае с абстрактной лексикой, к которой относится изучаемый концепт, те или иные образы имеют чувственный характер, но более субъективны, чем образы, связанные с конкретной лексикой, резче различаются у разных испытуемых в зависимости от различий, обусловленных гендером, возрастом, социальным статусом и т.д. [Карасик, 2001: 62]

Структура наиболее полного ассоциативного ряда концепта «искусство» принадлежит Н.В. Баньковой; во многом она основана на Русском ассоциативном словаре Ю.Н. Караулова. Согласно исследованиям Н.В. Баньковой, наиболее распространенные реакции на стимул «искусство» - «живопись (28 % реципиентов), литература (23 %), культура (12 %)» [Караулов, 1994: 115, 63]. Менее частотными реакциями на стимул «искусство» являются: «картина (21); жить (16); красота, любовь (14); требует жертв (13); говорить, для народа, театр (10) [Караулов, 1994: 115, 63; Банькова, 2015: 106].

Исходя из данных исследования, можно сделать вывод, что доминирующим является восприятие искусства именно как творческой, созидательной деятельности; однако это созидание зачастую представляется

оторванным от обыденности, противопоставляется ей. Об этом говорят и применяемые к понятию «искусство»: «вечное, воинствующее, волнующее, волшебное, высокое, гуманистическое, гуманное, живое, животворное, животворящее, <...> изумительное, истинное <...> манящее, неистребимое, неотразимое, подлинное, поразительное, правдивое, прекрасное, примечательное, притягательное, самобытное, свободное, святое, строгое <...> тонкое <...> чистое» [Горбачевич, 1979: 185]. Данную коннотацию, бесспорно, можно считать положительной.

Однако понятие «искусство» имеет и негативно окрашенные ассоциативные компоненты, такие, как: «бесплодное, беспредметное, бессодержательное, <...> закоснелое <...> косное <...> пустое <...> суррогатное» [Горбачевич, 1979: 185]. В этом заключается один из парадоксов искусства как понятия: с одной стороны, абстрагированность от окружающей действительности дает ощущение возвышенности, даже элитарности; с другой – дает негативную коннотацию, связанную с бесполезностью искусства, происходящей из его непрактичности.

Другой парадокс состоит в следующем: наличие на периферии концепта таких эпитетов, как «современное», «жизнеутверждающее», «массовое», «космополитическое», «эстрадное» говорит о зависимости искусства от реалий, в которых оно создается.

Ценностные характеристики концепта отражены в семантике лексических единиц и фразеологизмов, пословиц и поговорок, например, в русском языке: Жизнь коротка, искусство долговечно; Всякое искусство есть подражание природе; Всё великое в искусстве в единственном числе; Искусство и учение вызывают расположение и уважение; Искусство – половина святости [<http://www.wisdoms.ru/64.html>]; в английском языке: art is long and life is short [The Concise Dictionary of Proverbs, 2002: 35]; The highest art is the art of living an ordinary life in an extraordinary manner; art has no enemy but ignorance; an artist lives everywhere; art is the right hand of nature

[Inspirational (online dictionary of proverbs): <http://www.inspirationalstories.com/proverbs/t/on-art/page/2/>]. Здесь мы снова можем наблюдать некоторую парадоксальность: в обеих лингвокультурах искусство одновременно и уникально, и вторично.

Понятийная сторона концепта представляет собой дефинитивное описание его самого и уточняющих признаков [Петелина, 2000: 100]. В английском языке понятие «искусство» характеризуется следующим рядом значений: art n. 1. CREATIVITY craft, artistry, craftsmanship, handiwork, workmanship, finesse, knack, flair. 2. CUNNING slyness, artfulness, artifice, craftiness. 3. WORKS OF ART painting, sculpture, depiction, abstract, simulation representation, illustration. [McCutcheon, 2003: 43]. В кратком Оксфордском словаре выделен следующий ряд значений:

Art:

1. The expression or application of human creative skill and imagination, typically in a visual form such as painting or sculpture, producing works to be appreciated primarily for their beauty or emotional power.
 - 1.1. Works produced by human creative skill and imagination.
 - 1.2. Creative activity resulting in the production of paintings, drawings, or sculpture.
2. The arts. The various branches of creative activity, such as painting, music, literature, and dance.
3. Arts. Subjects of study primarily concerned with human creativity and social life, such as languages, literature, and history (as contrasted with scientific or technical subjects)
4. A skill at doing a specified thing, typically one acquired through practice [The Concise Oxford English Dictionary, 2011: 142].

В русском языке понятие «искусство» определяется следующим образом:

1. Искусство ср. Принадлежность искусного, искусность; знание, умение, развитая привычкой или учением способность; отвлеченно: ветвь или

часть людского образования, просвещения; наука, знание, прилагаемое к делу; рукоделье, ремесло, мастерство, требующее большего умения, знания и вкуса. <...>. Изящные искусства, все художества. Искусство также противопоставляется природе и тогда означает всякое дело рук человеческих [Даль, 1998; 1023].

2. ИСКУССТВО, искусства, ср. 1. только ед. Творческая художественная деятельность. Заниматься искусством. Новые течения в искусстве. 2. Отрасль творческой художественной деятельности. Основные искусства: живопись, ваяние, зодчество, поэзия, музыка и танцы <...>. 3. только ед. Система приемов и методов в какой-н. отрасли практической деятельности; мастерство.<...> 4. только ед. Умение, ловкость, тонкое знание дела <...> [Ушаков, 2000: 280].

На наш взгляд, основными характеристиками понятия «искусство» являются:

1. Специфическое, уникальное умение; талант;
2. Изобразительное искусство, творческая деятельность.

И в англоязычной, и в русскоязычной лингвокультурах присутствуют уникальные значения понятия «искусство». В английском языке специфическим можно назвать значение «гуманитарные науки». Особенностью понятия «искусство» в русском языке является, с одной стороны, связь с глаголом «искушать» (соблазнять, вводить в соблазн), продиктованная тем фактом, что до XX века они считались однокоренными; с другой – отсутствие негативной коннотации, связанной с процессом искушения.

Искусство является безусловно доминирующей темой публицистических текстов О. Уайльда. Семантика данного концепта в произведениях О. Уайльда сводится к значению «творческая деятельность, реинтерпретирующая действительность». Наиболее полно понятие «искусство» автор раскрывает в эссе «Упадок искусства лжи». Писатель считал, что «...искусство никогда не

выражает ничего, кроме себя самого» [Уайльд, 2013: 256]. Иными словами, подлинное искусство есть не что иное, как «искусство ради искусства»; в нем самом и заключается цель, смысл существования искусства. Именно такое искусство и названо О. Уайльдом «искусством лжи». Он постулирует полный отрыв искусства от реальности: «...предмет Искусства есть не тривиальная правда, а сложная красота; <...> Совершенство Искусства заложено в нем самом, а не вовне. К нему нельзя применять внешнее мерило сходства» [Уайльд, 2013: 259].

Более того (как уже упоминалось в параграфе 2.1) отображение реальности, с точки зрения писателя, не может являться не только целью, но даже и тематикой «чистого искусства»: Публика возомнила, что, поскольку ее интересует ее непосредственное окружение, оно должно также представлять интерес для Искусства и сделаться предметом его произведений. Но уже самый тот факт, что окружение интересно публике, делает его неподходящим объектом для Искусства <...> Жизнь действительно подражает искусству куда больше, чем Искусство жизни» [Уайльд, 2013: 342]. Фактология же, историческая ценность представляется О. Уайльдом как нечто, мешающее искусству; в эссе «Истина масок» писатель фактически заявляет, что эстетическая ценность произведений У. Шекспира имеет место не только не благодаря достоверности исторической, но даже вопреки ей: «...Искусство, и только искусство, может сделать «археологию» воплощением красоты» [Уайльд, 2013: 242].

Одним из ключевых компонентов искусства О. Уайльд называет критику. Подобно тому, как искусство, по мнению писателя, реинтерпретирует реальность, критика дает новые интерпретации самому творчеству. Творческая способность выше, чем критическая. Более того, О. Уайльд считает, что «...противопоставлять [критическую способность творческой] — это чистый произвол. Без критической способности невозможно никакое художественное творчество — серьезное, конечно... Эпоха, лишенная

критики, — это либо эпоха, в которую искусство не развивается, <...> либо та, что вообще лишена искусства.» [Уайльд, 2013: 273]. То есть, искусство в уайльдовской концепции невозможно без критики, эти понятия синонимичны. Исходя из этого, мы включаем понятие «критика» в ядерный компонент авторского концепта «искусство».

На наш взгляд, своеобразие концепта «искусство» в публицистике О. Уайльда, состоит в первую очередь в отсутствии отрицательно окрашенных значений. Более того, несмотря на пристрастие к парадоксам самого автора, его восприятие искусства лишено парадоксальности, отмеченной нами в интерпретации концепта «искусство» в общепринятом его понимании. Смысл, который вкладывает в понятие «искусство» О. Уайльд, более однороден. Ключевым значением в его публицистике является изобразительное искусство, отрешенное от реальности; более того, искусство в понимании О. Уайльда более значимо, нежели тривиальная действительность.

Также принципиальное различие состоит в том, что ядерным компонентом концепта «искусство» в произведениях О. Уайльда является понятие «критика», тогда как традиционная трактовка искусства отводит критике место в лучшем случае на дальней периферии.

2.3. ОСОБЕННОСТИ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕПТА «КРИТИКА» В ПУБЛИЦИСТИКЕ О. УАЙЛЬДА

На наш взгляд, исследование концепта «искусство» в работах О. Уайльда будет неполным без рассмотрения специфики концепта «критика», который, как уже упоминалось ранее, является частью его ядерного компонента.

Рассмотрим ассоциативные ряды, связанные с понятием «критика», и составляющие его образный компонент. Утверждение В.И. Карасика относительно абстрактной лексики применимо и к концепту «критика» [см. параграф 2.2.]. Мы попытались проследить, с одной стороны, субъективность, с другой, эмоционально-чувственный характер восприятия понятия

«критика», опираясь на исследования Н.В. Гавриловой, согласно которым, были выделены следующие ассоциативные связи:

1. **Образы очищающих, но труднопереносимых действий с использованием воды:** задать пару, намылить шею, выводить на чистую воду, задать (устроить) головомойку, прополоскать мозги;

2. **Образы интенсивных, резких и трудновыполнимых действий, направленных на объект, в качестве которого могут выступать предметы, требующие обработки, части тела человека или животных:** разделать под орех, снимать стружку, накрутить хвост, обломать рога, намять холку;

3. **Образы войны, боевых действий, агрессии, уничтожения:** беспощадная, грозная, суровая критика; критика больно ранит, травмирует, убивает; попасть под обстрел критики; обрушивать залпы критики, направить удар критики против кого-то;

4. **Образы грязи:** забрасывать грязью, втапывать в грязь, обливать грязью, смешивать с грязью; грязная критика, погрязнуть в критических разбирательствах;

5. **Образы, имеющие отношение к взгляду:** смотреть на вещи, смотреть сквозь розовые очки, смотреть со своей смотреть сквозь пальцы, смотреть правде в глаза;

6. **Образ жгучего перца:** задать перцу, задать пфефферу;

7. **Образы болезни, лечения, принятия лекарства в противопоставлении со здоровьем:** болезненная критика, здоровая критика, болезненно воспринимать критику, испить горькое лекарство критики, доза критики, проглотить критику;

8. **Образы природных катаклизмов, стихийных бедствий:** обрушивать шквал критики, бурная критика;

9. **Образы физиологических функций организма:** изрыгать хулу, плевать ядом;

10. **Образы агрессивного поведения животных в случае опасности:**

направить жало критики;

11. **Образ пронзительно звучащей субстанции:** критика громкая, пронзительная;

12. **Образ света:** выводить на свет божий.

В большинстве своем (в десяти из двенадцати случаях) представленные образы имеют отрицательный оценочный знак. Только образ света является положительным; образы, имеющие отношение к взгляду нейтральны, но большинство фразеологических единиц, в которых эти образы представлены, имеют явно негативный смысл (смотреть со своей колокольни) [Гаврилова, 2007: 124].

Обратимся теперь к компонентам, формирующим ценностную составляющую концепта «критика» в русском языке: Правда глаза колет [<http://sbornik-mudrosti.ru/>]; Суд правый кривого дела не выправит, а кривой суд правое скривит [Даль, 1862: 452]. В английском языке также можно найти пословицы и поговорки с аналогичной коннотацией: a barking dog never bites; empty vessels make the most sound [The Concise Dictionary of Proverbs, 2002: 500], It's easier to criticize than to do better [<http://www.special-dictionary.com/>]; Never criticize a man until you've walked a mile in his moccasins [<http://www.special-dictionary.com/>]. Из данных примеров следует, что, во-первых, под критикой понимается исключительно осуждение, порицание, во-вторых критика характеризуется как отрицательное явление, зачастую приносящее болезненные ощущения, а критикующий воспринимается как субъект, ни на что, кроме осуждения, не способный, что особенно ярко демонстрируют англоязычные примеры.

С другой стороны, можно вычленить концептуальные признаки с положительной оценкой критики; в частности, раскрываются корректирующие свойства данного явления. Данное утверждение подтверждается пословицами и поговорками англоязычной и русскоязычной

лингвокультур, такими, как, например, Суд не на осуд, а на рассуд [Даль, 1862: 459]; Критика не убивает, а выправляет; Критика не мила, да без нее жизнь гнила [<http://sbornik-mudrosti.ru/>]; Чужими глазами можно видеть свои недостатки [<http://sbornik-mudrosti.ru/>]; If you ignore criticism, you will end in poverty and disgrace; if you accept correction, you will be honored. [Proverbs 13:18. Holy Bible. New Living Translation, 2013: 60]

В английском языке существует ряд лексических единиц, составляющих понятийный базис концепта «критика»: criticism n. 1. ANALYSIS critique, assessment, review, judgment, evaluation, examination, appraisal, commentary. 2. DISAPPROVAL faultfinding, disparagement, belittling, censure, carping, diatribe, *nitpicking, quibbling, *knock, *slam, pan,*swipe, *Bronx cheer, brickbats. [McCutcheon, 2003: 146]. На наш взгляд, в ядро этого семантического поля входят такие лексические единицы, как criticism и critique.

В кратком Оксфордском словаре из 4 предложенных значений существительного criticism сущность выбранного нами концепта наиболее точно отображает значение 2. b):

1. a) finding fault; censure; b) a statement or remark expressing this.

2. a) the work of a critic; b) an article, essay, etc., expressing or containing an analytical evaluation of something [The Concise Oxford English Dictionary, 2011: 279].

В отличие от существительного criticism, существительное critique располагает одним значением, реализующимся в нескольких вариантах:

Critique: a critical essay or analysis; an instance or the process of formal criticism [The Concise Oxford English Dictionary, 2011: 280].

Следовательно, эти существительное объединяет одно значение — анализ, причем негативная коннотация связана скорее с отдельно взятыми результатами критического анализа, нежели с самим процессом. На периферии анализируемого семантического поля остается множество единиц, объективирующих понятие критика, добавляя различные оттенки значений:

assessment — качественная оценка (to assess — to estimate the size or quality) [The Concise Oxford English Dictionary, 2011: 37]; comment — комментарий (a remark, esp. critical; an opinion) [The Concise Oxford English Dictionary, 2011: 259]; judgment — суждение (an opinion or estimate) [The Concise Oxford English Dictionary, 2011: 360]; opinion — мнение (a belief or assessment based on grounds short of proof) [The Concise Oxford English Dictionary, 2011: 492]; review — отзыв, рецензия (a general survey or assessment of a subject or thing) [The Concise Oxford English Dictionary, 2011: 596].

В русском языке есть ряд лексических единиц, имеющих аналогичное значение: рассмотрение, разбор, оценка [Александрова, 2001: 192]. В.И. Даль раскрывает значение существительного критика следующим образом: «КРИТИКА: 1) розыск и суждение о достоинствах и недостатках какого-либо труда, особ. сочиненья; разбор, оценка. 2) Историческая критика, разбор бытеевский, розыск о событиях, очистка их от прикрас и искажений. 3) Критиковать что, делать разбор, розыск и заключение по нем о достоинстве чего-либо; охуждать, осуждать, порицать или хаять, опорочивать, -ся, быть критикуему, осуждаему; опорочивать друг друга взаимно. Критик, кто критикует; разборщик, разбирающий; хулиль, порицатель [Даль, 1998; 1407].

В отличие от словаря В.И. Даля, составленного в середине XIX века, в словаре Д.Н. Ушакова, опубликованном в 1935-1940 годах, существительное «критика» имеет 5 значений: 1. Обсуждение, рассмотрение, исследование чего-н., проверка чего-н. с какой- н. целью. 2. Научная проверка подлинности, правильности чего-н. (филол.). 3. Определение достоинств и недостатков, оценка, разбор. 4. Неблагоприятная оценка, указание недостатков, порицание, нападки. 5. Анализ, истолкование и оценка художественных произведений. [Ушаков, 2000: 280]. В словаре русского языка С.И. Ожегова у данной единицы зафиксированы следующие значения: 1. Обсуждение, разбор чего-н. с целью оценить, выявить недостатки. 2. Отрицательное суждение о чем-н., указание на недостатки (разг.). 3. Разбор и оценка литературных,

музыкальных, театральных и других художественных произведений [Ожегов, 2002: с. 307]. Исходя из вышеизложенного, мы можем отметить, что негативная коннотация в русской лингвокультуре относится уже непосредственно к процессу критического анализа.

Таким образом, мы можем отметить, что для того, чтобы выявить особенности репрезентации концепта «критика» в английском и русском языках, необходимо сравнить основные характеристики концепта, изучить особенности его репрезентации и определить национальную специфику этой ментальной единицы в каждом из языков. Нами было выявлено, что в обоих языках понятие «критика» имеет как положительное, так и отрицательное оценочное значение. Однако в русском языке данное явление связано непосредственно с критикой; в английском же негативная оценка связана в большей степени с частными случаями неприятия критики.

Обратимся теперь к основному предмету нашего исследования - деятельности Оскара Уайльда в области публицистики. Преимущественная сфера журналистской деятельности О. Уайльда — мир культуры.

Характеризуя публицистику Оскара Уайльда, нельзя не отметить, что он отводит особую роль в развитии искусства как личности критика, так и критическому анализу. Более того, рецензия критического характера стала излюбленным жанром О. Уайльда как журналиста. Следовательно, роль концепта «критика» в произведениях О. Уайльда очевидна. В своем эссе «Критик как художник», которому он придал интонацию свободной беседы, О. Уайльд высказывается о критике следующим образом: «Критика требует куда больше культуры, чем творчество. <...> Говорить о чем-то гораздо труднее, чем это «что-то» создать. В обыденной жизни мы это видим совершенно ясно. Каждый может создавать историю. Лишь великие люди способны ее писать» [Уайльд, 2013: 245]. Само название данного эссе также можно считать своеобразным отображением авторского понимания как сущности, так и роли читателя-критика. Иными словами, Оскар Уайльд

«придает необычайно большое значение той личности, которая воспринимает чужое творчество, которая читает, и даже критика он ставит выше писателя», как писал Ю.И. Айхенвальд в сборнике «Силуэты русских писателей» [Айхенвальд, 1923: 15].

На наш взгляд, критическая реинтерпретация произведения в понимании О.Уайльда играет более значимую роль, нежели сам его текст, или, по крайней мере, является смыслообразующим фактором в той же степени, что и оригинальное произведение; соответственно, уайльдовский читатель-критик по отношению к литератору является не только адресатом, но и адресантом. По словам Ю.И. Айхенвальда, «...писателя нет, покуда к нему не подошел, его не выявил в себе читатель-критик; <...> естественно, что последний может собою усилить и углубить его» [Айхенвальд, 1923: 17]. То есть, литература без критики становится в некотором роде неполноценной. Подтверждение наших предположений можно найти в вышеупомянутом эссе «Критик как художник», в котором Оскар Уайльд словами своего героя Джилберта утверждает, что: «...без критической способности невозможно никакое художественное творчество — серьезное, конечно. Вы упомянули о тонком даре отбора и отточенной способности подмечать существенное <...>. Ну так этот дар отбора, эта безупречная тактичность умолчаний — это все и есть критическая способность в одном из своих наиболее характерных проявлений» [Уайльд, 2013: 254]. Таким образом, мы можем отметить, что влияние уайльдовского читателя-критика если не на дальнейшую деятельность того или иного писателя, то, как минимум, на отдельное его произведение, отчасти можно назвать контентоформирующей.

Исходя из вышеизложенного, мы можем утверждать, что структура концепта «критика» в эссе Оскара Уайльда «Критик как художник» несколько отличается от выделенной нами ранее структуры данного концепта. В частности, в ядро авторского концепта «критика», наряду с «criticism» и «critique» (причем наиболее значимым компонентом здесь будет более

уместно считать «critique», то есть, критический анализ) необходимо включить компонент «reinterpretation of art» (реинтерпретация искусства). Роль, которую О. Уайльд отводит реинтерпретации в функционировании критики, наиболее ярко выражена в следующих примерах:

1. «...высшая Критика — творчество в большей мере, нежели само художественное творчество, а главная цель критика в том, чтобы увидеть рассматриваемый им предмет таким, каким он на деле не является» [Уайльд, 2013: 266].

2. «...поскольку искусство создает личность, лишь личность способна и к его постижению, а подлинное критическое толкование рождено встречей этих двух личностей» [Уайльд, 2013: 262]. Таким образом, мы снова приходим к уайльдовской концепции о доминировании реинтерпретации над реинтерпретируемым объектом.

Необходимо отметить, что в ближнюю периферию авторского концепта критика включена также такая лексическая единица, как «art» (искусство). О. Уайльд утверждает, что: «...Критика сама искусство. И как художественное творчество предполагает развитую критическую способность, без которой его, собственно, не существует, так и Критика является творчеством в самом высоком значении слова. По сути, Критика является и творческой, и независимой» [Уайльд, 2013: .276]. Помимо этого, все вышеприведенные примеры указывают на то, что авторский концепт «критика» имеет ярко выраженную положительную коннотацию, что подтверждает сравнение критики с искусством, творчеством и, более того, превознесение критики над творчеством в привычном понимании этого слова.

Таким образом, мы можем выделить следующие явления, демонстрирующие уникальность концепта «критика» в эссе Оскара Уайльда»:

1) основным денотативным значением концепта становится существительное «critique», поскольку под критикой подразумевается именно критический анализ;

2) ядерным компонентом семантического поля авторского концепта «критика», помимо таких лексических единиц, как «criticism» и «critique», можно считать «reinterpretation of art»;

3) концепт «критика» в понимании О. Уайльда избавляется от негативно окрашенных значений.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Эстетическая теория О. Уайльда, сочетающая в себе майевтику Сократа, эстетические концепции Ш. Бодлера, протест против романтического идеализма, находит наиболее полное отображение в сборнике «Замыслы», состоящем из четырех автономных эссе: «Истина масок», «Упадок искусства лжи», «Кисть, перо и отравка» и «Критик как художник».

О. Уайльд полагал эстетическое восприятие действительности высшей духовной способностью. Главным же инструментом эстета, базисом способности к эмоционально-чувственному мироощущению писатель считал воображение. Именно благодаря ему зародилось истинное искусство, сущность и цель которого не в воспевании окружающей действительности и тем более не в подражании ей. Реализм же, по мнению О. Уайльда, привносит в творчество элемент вторичности. Цель искусства содержится в нем самом; так называемое «чистое» искусство, искусство ради искусства, О. Уайльд считал вершиной развития художественного творчества.

Искусство, по мнению О. Уайльда, не должно иметь практических целей и функций. Исключение составляет гедонистическая функция. Являясь реинтерпретацией реальности, настоящее искусство, тем не менее, должно быть обособлено от нее. Искусство выше действительности, выше природы и жизни с ее быстротечностью; истинное искусство призвано быть вечным.

О. Уайльд полагает, что эстетика должна находиться вне этической системы координат, поскольку нормы морали ограничивают свободу мыслительного и творческого потенциала. Более того, в контексте взаимоотношений эстетики и этики личность художника представляется

автору двойственной; личность гражданина, обязанного выживать в социуме по его законам, сочетается с личностью творца, свободной от оков нравственных устоев.

В уайльдовской эстетической теории форма позиционируется выше содержания. По О. Уайльду, ценность с точки зрения эстетики обеспечивает именно безупречность формы. Также форма в понимании автора способна влиять на формирование контента.

Немаловажным элементом уайльдовского эстетизма можно назвать авторскую теорию художественной критики. О. Уайльд характеризовал критику не как оценку, но как творческую реинтерпретацию произведений искусства, базирующуюся на субъективном эстетическом восприятии отдельного реципиента.

С точки зрения О. Уайльда, критика зачастую имеет большую художественную ценность, нежели оригинальный текст. С одной стороны, это связано с явлением, которое Р. Барт назовет «смертью автора»: темы для творчества постепенно иссякают, тематический простор для критиков же практически неисчерпаем. С другой стороны, это связано с уайльдовским постулатом о доминировании формы над содержанием: автор обязывает критика к соблюдению эстетически приемлемой формы; художник же подобными обязательствами не связан.

Изучение понятий «искусство» и «критика» с точки зрения когнитивной лингвистики позволит нам конкретизировать данные явления в пространстве авторского текста. Рассматриваемые нами концепты «искусство» и «критика» в публицистике О. Уайльда неотделимы, поскольку являются ядерными компонентами друг друга.

При исследовании концептов мы опираемся на исследования В. И. Карасика, подразделявшего структуру концепта на понятийную, ценностную и образную составляющие. Образный компонент зачастую актуализируется в невербальной сфере. Образы, связанные с абстрактными понятиями, как

правило, имеют чувственный характер, однако они более индивидуалистичны, нежели образы, базирующиеся на конкретной лексике. Это подтверждают и исследования Н.В. Гавриловой (в случае с концептом «критика») и Н.В. Баньковой (концепт «искусство»).

Ценностные характеристики концептов отражены в семантике фразеологизмов, пословиц и поговорок и других укоренившихся в лингвокультурологическом пространстве элементов. При этом выделяются концептуальные признаки как с положительной коннотацией (регулятивная функция критики, одухотворенность и эстетическая ценность искусства), так и с отрицательной (отсутствие практической ценности у искусства, негативно-оценочный характер критики).

Понятийная сторона концепта сводится к денотативному значению ядерного компонента.

Основными, общими для англоязычной и русскоязычной лингвокультур определениями понятия «искусство» являются:

1. Специфический, уникальный, хорошо отточенный навык;
2. Любое художественное творчество.

Общепринятое понимание критики сводится к следующим значениям:

1. Анализ, оценка;
2. Осуждение (в русскоязычной лингвокультуре основополагающее значение, связанное с самим фактом критики вне зависимости от предпосылок и общего тона критического замечания; в англоязычной же лингвокультуре данный коннотат связан с частными случаями неприятия критики и явной отрицательной окраски не имеет).

В пространстве нехудожественных текстов О. Уайльда концепты «критика» и «искусство» имеют следующие отличительные черты:

Искусство:

- 1) Понятие «искусство» в публицистике О. Уайльда более цельно, лишено алогичности, характерной для общепринятого понимания

искусства;

- 2) Понятие «искусство» определяется как «реинтерпретация реальности», создание на ее основе более эстетичного мира идей.

Критика:

- 1) основополагающим компонентом концепта становится существительное «critique», поскольку сущность критики в понимании О. Уайльда состоит именно в анализе, причем анализе на основе чувств и эмоций

- 2) ядерным компонентом семантического поля авторского концепта «критика» становится понятие «reinterpretation of art»;

Общим для обоих компонентов отличительным признаком в публицистике О. Уайльда становится полный отказ от отрицательно окрашенных значений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная выпускная квалификационная работа посвящена исследованию понятий «эстетика/эстетизм» и «искусство» в публицистических текстах О. Уайльда.

О. Уайльда, личность эпатажную и оригинальную не только в поведенческом, но и в мировоззренческом плане, можно назвать одной из наиболее значимых фигур конца XIX столетия. Его эстетическая теория, объединяющая в себе, помимо всего прочего, корни античной философии, символизма, положившая начало теориям У. Эко, Ю. М. Лотмана, Р. Барта, получила наиболее полное раскрытие в сборнике «Замыслы»

Важнейшей характеристикой сознания О. Уайльд считал воображение. Именно воображение, по мнению О. Уайльда, есть первооснова способности к эстетическому восприятию действительности, которая, в свою очередь, понималась как высшая духовная способность личности. Как воображение, так и эстетическая способность в полной мере актуализируют основные постулаты эстетической теории О. Уайльда:

1. Искусство есть реинтерпретация действительности, ее усовершенствованный вариант; благодаря взаимосвязи с миром идей, воображением, искусство более совершенно, чем жизнь и природа.

2. Реализм как творческий метод признан несостоятельным, поскольку близок по своей сути к копированию действительности.

3. Искусство преследует сугубо гедонистические цели; получение эстетического удовольствия как автором, так и реципиентом – его первостепенная задача. По сути, цель искусства в нем самом.

4. Эстетика превыше этики: нормы морали ограничивают воображение, сужают его, вписывая в рамки нравственных законов, что, по мнению О. Уайльда, неприемлемо.

5. Форма доминирует над содержанием; художественность произведения кроется именно в форме. Более того, форма способна в какой-то

мере влиять на содержание.

Одним из фундаментальных элементов системы эстетических воззрений О. Уайльда является его теория художественной критики, согласно которой критика есть не что иное, как реинтерпретация художественных произведений, причем реинтерпретация субъективная, основанная главным образом на чувственном восприятии. Главным требованием к критическим текстам О. Уайльд считал высокохудожественную форму. Именно обязанность к соблюдению формы, отличающая критика от творца, дает автору право утверждать, что критика зачастую имеет большую художественную ценность, нежели оригинальный текст. В защиту критического текста говорит и тот факт, что тематический ресурс мира творчества близок к исчерпанию, в то время, как темы для критического анализа неиссякаемы.

Для конкретизации понятия «искусство» мы рассматриваем его с точки зрения когнитивной лингвистики, исследуя авторский концепт «искусство». Также нами был изучен концепт «критика» в пространстве нехудожественных текстов О. Уайльда. Это обусловлено, во-первых, наличием понятия «критика» в ядре уайльдовского концепта «искусство»; во-вторых, художественная критика, как было отмечено ранее, является одним из ключевых элементов авторского эстетического мировосприятия.

Концепт является основной единицей когнитивной лингвистики и лингвокультурологии, единого определения которого до сих пор не существует в отечественной и зарубежной науке о языке. Вслед за С.А. Аскольдовым мы считаем, что концепт — это многомерный и мыслительный конструкт, который отражает процесс познания мира, результаты человеческой деятельности, его опыт и знание о мире, хранящей информации о нем.

Для того, чтобы анализировать выбранный нами концепт «искусство», мы изучили структуру концепта в целом. Любой концепт концентрируется вокруг

«сильной» точки сознания. Ядро концепта состоит из наиболее актуальных ассоциаций, менее актуальные являются его периферией. Языковая единица, посредством которой актуализируется «центральная точка» концепта, является ее именем.

Многие отечественные лингвисты едины во мнении, что структура концепта трехкомпонентна, но каждый из ученых представляет свой взгляд на содержание основных компонентов. В нашем исследовании мы опирались на теорию В.И. Карасика, согласно которой, концепт состоит из понятийной, ценностной и образной составляющих.

Формирование каждого концепта в сознании человека происходит на основании непосредственного чувственного опыта, предметной деятельности человека, мыслительных операций с концептами, существующими в его сознании, языкового общения, а также посредством сознательного познания языковых единиц.

Интерпретационное поле концепта неоднородно, в нем можно выделить следующие зоны: оценочная, энциклопедическая, утилитарная, регулятивная, социально-культурная и паремиологическая.

Известные классификации концептов подразделяются И.А. Стерниным и З.Д. Поповой на семантические, функционально-социологические, структурные, а также классификации концептов на основе их выражения и функционирования в языке. Наличие всех этих классификаций в очередной раз подтверждает неоднородность и многомерность лингвокультурных концептов, а также сложность их исследования.

Языковое выражение является предметным компонентом лингвокультурного концепта, который можно отследить и описать, тем самым открывая доступ к изучению концептов, их специфики и функционирования. Анализ вербальной объективации понятийной, ценностной и предметно-образной составляющих концепта позволяет достаточно полно описать конкретный концепт, его место в лингвокультуре и в сознании носителей

языка.

Образный компонент считается невербальным. В случае с изучаемыми нами концептами, как и с прочей абстрактной лексикой, те или иные образы имеют чувственный характер, но более субъективны, чем образы, связанные с конкретной лексикой. Мы можем утверждать это, опираясь на исследования Н.В. Гавриловой (в случае с концептом «критика») и Н.В. Баньковой (концепт «искусство»).

Ценностные характеристики концептов отражены в семантике лексических единиц, фразеологизмов, пословиц и поговорок, а также афоризмов. При этом можно вычленить концептуальные признаки как с отрицательной, так и с положительной оценкой.

Понятийная сторона концепта является, по сути, его описанием.

Основными значениями понятия «искусство» являются, с одной стороны, специфическое, уникальное умение, с другой – практически любое изобразительное искусство, творческая деятельность

Критика в общепринятом понимании имеет как положительную (анализ, оценка), так и отрицательную (несправедливое осуждение) коннотацию. Причем в русском языке негативные оценочные суждения относятся к самому факту критики; в английском же негативная оценка связана в большей степени с частными случаями неприятия критики.

Таким образом, мы можем выделить следующие отличия от традиционных значений, характерные для концептов «искусство» и «критика» в публицистике О. Уайльда.

Искусство:

- 3) отсутствие отрицательно окрашенных значений;
- 4) авторское восприятие искусства лишено парадоксальности, характерной для концепта «искусство» в общепринятом его понимании, более однородно;
- 5) ключевое значение понятия «искусство» - изобразительное

искусство, не только отрешенное от реальности, но и доминирующее над ним.

Критика:

1) наиболее значимым компонентом концепта становится существительное «critique», поскольку под критикой подразумевается именно критический анализ;

2) в ядро семантического поля авторского концепта «критика», помимо таких лексических единиц, как «criticism» и «critique», включен компонент «reinterpretation of art»;

3) данный концепт приобретает ярко выраженную положительную коннотацию.

Дальнейшая систематизация средств языковой репрезентации концептов «искусство» и «критика» будет способствовать более детальному описанию средств языковой репрезентации концептов и изучению концептосферы. Реинтерпретация же данных понятий, а также понятия «эстетизм» в пространстве текстов О. Уайльда даст начало исследованию его текстов, абстрагированному от «уайльдовского феномена».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. Том 3. – Берлин: Издательский дом «Слово», 1923
2. Ангелова М.М. «Концепт» в современной лингвокультурологии. / М.М. Ангелова //Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики. Сборник научных трудов. Выпуск 3. – М.: 2004.
3. Аскольдов С.А. Концепт и слово [Текст] // Русская словесность: Антология /под ред. В.Н. Нерознака. М.: Akademia, 1997. – С. 267-280.
4. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: 1999.
5. Балашова Л.В. Роль метафоризации в становлении и развитии лексико-семантической системы (на материале русского языка XI–XX вв) [Текст]: Автореф. дис. д-ра филол. наук. – Саратов, 1999.
6. Банькова Н.В. Концепт «искусство»/"art" в русском и английском языках. – М: 2015
7. Бодлер Ш. Статьи об искусстве // Бодлер Ш. Стихотворения. Проза. - М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997. - С. 461-830.
8. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков [Текст]. – М.: Языки русской культуры, 1999.
9. Воркачев К.А. Основы лингвистики. – М.: 2001.
10. Гаврилова Н.В. Лингвокультурный концепт "критика" и его функционирование в педагогическом дискурсе [Электронный ресурс]: диссертация... кандидата филологических наук: 10.02.19. – Москва: РГБ, 2007.
11. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – 2-е изд., испр. и доп.– М.: Искусство, 1984.
12. Демьянков, В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода [Текст] / В.З. Демьянков // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 17-19.

13. Добродомова А. И. Репрезентация концепта «критика» в публицистике О. Уайльда на примере эссе «Критик как художник [Текст] / Студенческий научный форум – 2016. – <https://www.scienceforum.ru/2016/pdf/24328.pdf>
14. Добродомова А. И., Коротницкая М.В. Репрезентация концепта «критика» в коммуникативной культуре английского и русского языков[Текст] / Наука XXI века: открытия, инновации, технологии. – Смоленск: издательский дом «Наукосфера», 2016, № 3, С. 176-182.
15. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования. / В.И. Карасик, Г.Г. Слышкин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Научное издание /Под ред. И.А. Стернина. – Воронежский государственный университет, 2001.
16. Карасик, В.И. Введение в когнитивную лингвистику. – М.: 2004
17. Карасик, В.И., Слышкин, Г.Г. Методология современной психолингвистики: Сборник статей. – Москва; Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003.
18. Котова Н.В. Филоофско-эстетические аспекты нехудожественной прозы О.Уайльда. – Ижевск, 2010
19. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма [Текст]: лингвистика-психология-когнитивная наука // ВЯ, 1994, №4. – С. 336.
20. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Изв. РАН – СЛЯ – 1993, №1. – с.3-9.
21. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка. / Д. С. Лихачев // Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Питер, 2005.
22. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПБ, 2000.
23. Луков Вл. А., Соломатина Н. В. Феномен Уайльда: тезаурусный анализ: Научн. монография. — М., 2007.
24. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика [Текст]. – 2008. – 272 с.

25. Маслова В.А. Лингвокультурология [Текст]: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001.
26. Образцова, Е.В. Е.В. Понятие лингвокультурного концепта в аспекте междисциплинарных исследований – М.: 2002.
27. Павилёнис Р.И. Проблема смысла [Текст] : Современный логико-философский анализ языка. – М.: Мысль, 1983.
28. Петелина Ю.Н. Отражение национально-культурного фактора в языке/ Развитие и взаимодействие национальных культур как фактор стабильности межэтнических отношений в полиэтническом регионе: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (21-29 ноября 2000.). –Астрахань: Изд-во Астрахань.
29. Пищальникова В.А. (ред.) Языковое бытие человека и этноса. Выпуск 18. – М.: МГЭИ; ИНИОН РАН; МГЛУ, 2011.
30. Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие концепта в лингвистических исследованиях [Текст]. – Воронеж: изд-во Воронеж. Ун-та, 1999.
31. Попова З.Д., Стернин И.А. Языкознание. – М.: 1999.
32. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской литературы. Опыт исследования [Текст]. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
33. Стернин, И.А. Методика исследования структуры концепта. И. А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Научное издание. / Под ред. И. А. Стернина. – Воронежский государственный университет, 2001.
34. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц [Текст]. – М., 1986.
35. Харди К. <http://www.james-joyce.ru/articles/yazikotvorchestvo-joysa-slovoobrazovatelnyy-aspekt25/>
36. У. Эко «Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – М., 1989

37. Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 477.

ИСТОЧНИКИ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА И СЛОВАРИ

38. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка. – М.: Русский язык, 2001.

39. Большой энциклопедический словарь. – <http://www.vedu.ru/bigencdic/>.

40. Горбачевич К.С, Хабло Е.П. Словарь эпитетов русского литературного языка. Ленинград: Наука, 1979. 567 с.

41. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка (современное написание слов). – "Цитадель", 1998.

42. Даль В.И. Пословицы русского народа. – М.: 1862.

43. Караулов Ю.Н., Сорокин Ю.А., Черкасова Г.А., Тарасов Е.Ф., Уфимцева Н.В. Русский ассоциативный словарь: в двух томах. От стимула к реакции. М.: «Помовский и партнеры», 1994, Книга 1. 224 с. От реакции к стимулу. М.: «ИРЯ РАН», 1994, Книга 2. 358 с.

44. Ожегов. С.И. Толковый словарь русского языка. – М.: 2002.

45. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. – М.: Астрель; Аст, 2000.

46. Уайльд О. Оскар Уайльд. Полное собрание сочинений в одном томе/ под редакцией Назаровой Е. – М.: Эксмо, 2013 г.

47. Abby Lingvo. – <http://abbylingvo.com>.

48. Inspirational (online dictionary of proverbs): <http://www.inspirationalstories.com/proverbs/t/on-art/page/2/>

49. Longman Dictionary of Contemporary English, 2009.

50. Oxford American Dictionary. – Oxford University Press, 2003.

51. Proverbs 13:18. Holy Bible. New Living Translation. – Tyndale House Publishers, 2013.

52. McCutcheon Marc. Roget's Super Thesaurus (3rd edition). – Writer's Digest Books, 2003.
53. The Concise Dictionary of Proverbs. – Oxford University Press, 2002.
54. The Concise Oxford English Dictionary. – Oxford University Press, 2011.
55. <http://sbornik-mudrosti.ru/>
56. <http://www.special-dictionary.com/>
57. <http://www.wisdoms.ru/64.html>