



- <sup>20</sup> Чарская Л. Записки институтки.  
<sup>21</sup> Bronte Ch. Op. cit. P. 61.  
<sup>22</sup> Ibid. P. 63.  
<sup>23</sup> Чарская Л. Записки институтки.  
<sup>24</sup> См.: Ожегов С. Толковый словарь русского языка. URL: <http://www.ozhegov.org/index.shtml> (дата обращения: 27.02.2013).  
<sup>25</sup> Bronte Ch. Op. cit. P. 65.  
<sup>26</sup> Ibid. P. 75.  
<sup>27</sup> Чарская Л. Записки институтки.  
<sup>28</sup> Чарская Л. Записки маленькой гимназистки. URL: <http://knigosite.ru> (дата обращения: 18.02.2013).

- <sup>29</sup> Ожегов С. Указ. соч.  
<sup>30</sup> Bronte Ch. Op. cit. P. 81.  
<sup>31</sup> Чарская Л. Записки институтки.  
<sup>32</sup> Ожегов С. Указ. соч.  
<sup>33</sup> Чарская Л. Записки маленькой гимназистки.  
<sup>34</sup> Bronte Ch. Op. cit. P. 99.  
<sup>35</sup> Ожегов С. Указ. соч.  
<sup>36</sup> Bronte Ch. Op. cit. P. 73.  
<sup>37</sup> Чарская Л. Записки институтки.  
<sup>38</sup> Там же.  
<sup>39</sup> Чарская Л. Записки маленькой гимназистки.

УДК 821.161.109-31+929Рубина

## ОБРАЗ ГОРОДА В ПОВЕСТИ ДИНЫ РУБИНОЙ «ВЫСОКАЯ ВОДА ВЕНЕЦИАНЦЕВ»

С. Б. Козинец

Саратовский областной институт развития образования  
E-mail: kozinec74@mail.ru

В статье предпринята попытка анализа специфики организации пространства в повести Дины Рубиной «Высокая вода венецианцев». Венеция рассматривается как поле с ядерной и периферийными зонами. Полевая анализ языковых компонентов позволяет увидеть живой, развивающийся образ города в его непосредственной связи с внутренним состоянием героини.

**Ключевые слова:** Венеция, город, пространство, семантическое поле.

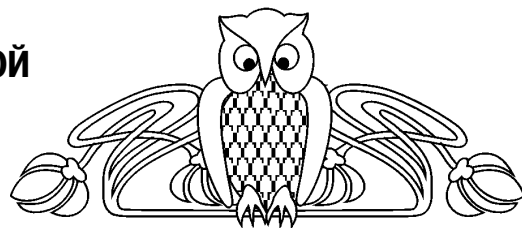
### Image of the City in Dina Rubina's Story «High Water Venetians»

S. B. Kozinets

In the article an attempt is made to analyze the peculiarity of the structure of space in Dina Rubina's novel «High Water Venetians». Venice is viewed as a field with a nuclear and peripheral spheres. Field analysis of language components allows to see a live, evolving image of the city directly linked to the internal state of the main character.

**Key words:** Venice, city, space, semantic field.

Одной из фундаментальных категорий мировосприятия человека является пространство. Понятие сложное и спорное, оно и воспринимается неоднозначно. С одной стороны, оно осознается как всеобщая форма существования материи наряду с категорией времени, с другой – как множество объектов, между которыми установлены отношения, сходные по своей структуре с обычными пространственными отношениями типа окрестности, расстояния и т. д. (так называемое математическое или евклидово пространство). Следовательно, можно говорить об объективном, геометрическом восприятии категории пространства и субъективном, умозрительном. Но и в том, и в другом понимании пространство как одна из категорий познания мира, равно как и катего-



рия времени, находит свое отражение в языке, поскольку язык, в первую очередь, проецирует картину мира, именно он способен отразить представление человека о мире.

Ю. М. Лотман писал: «Язык художественного пространства не пустотелый сосуд, а один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение»<sup>1</sup>. Само художественное пространство исследователь определял как «континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Наивное восприятие подталкивает к отождествлению художественного и физического пространства. В подобном восприятии есть доля истинности, поскольку даже когда обнажается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе <...> Художественное пространство не есть пассивное вместилище героев и сюжетных эпизодов»<sup>2</sup>.

Изучение художественного пространства предполагает выяснение связей данной категории с героями, с жанровой природой произведения; делается акцент на ограниченности/неограниченности пространства, степени закрепления персонажей в нем (Ю. М. Лотман), взаимодействием между реальной действительностью и изображаемым пространством (М. М. Бахтин).

М. М. Бахтин, описывая хронотоп, отмечал, что в произведении «пространство интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории»<sup>3</sup>, т. е. понимается в его неразрывной связи с сюжетным наполнением, персонажами, движением времени и действительностью.



В статье предпринята попытка анализа специфики организации пространства в повести Дины Рубиной «Высокая вода венецианцев», где основное действие происходит в Венеции, куда героиня, узнав о своей смертельной болезни, едет, чтобы «преодолеть собственное ничтожество»<sup>4</sup>.

Образ Венеции, величественной и загадочной, волновал многих русских писателей. Открывателем венецианы в русской традиции стал столяр П. А. Толстой<sup>5</sup>, в путевом очерке которого о Венеции представлены довольно точные наблюдения, но еще нет цельности видения города.

Русская литературная венециана XVIII в. (Д. И. Фонвизин, М. М. Херасков) «практически не касается венецианской метафизики, позднее организующей венецианский текст русской литературы, но она уже заявляет о себе как о явлении эстетическом и, следовательно, создает предпосылки для формирования в последующей литературе художественного образа Венеции»<sup>6</sup>.

Для писателей XIX в. Венеция – это чистая идея, чистый образ, выраженная в поэтическом слове мечта, для одних – нереализуемая, для других – с надеждой на осуществление.

Так, образ Венеции для Ф. М. Достоевского приобретает значимость семантически важной единицы, становится Знаком, т. е. чем-то средним между городом-именем и городом-пространством (Ю. М. Лотман), выделен даже особый мотив Венеции (где город представлен как материально выраженная субстанция). Венеция Достоевского соотносится не только со старостью, но и с юностью, соединяя концы и начала.

В XX в. художественное пространство венецианы было значительно расширено поэтами Серебряного века (А. Ахматова, А. Блок, Н. Гумилев, О. Мандельштам), а позднее И. Бродским, для которого Венеция никогда не замыкалась в ее географической и исторической реальности. Говоря о водном городе, художник постоянно оперирует словами *вечность* и *вселенная*. Масштабность города по отношению ко времени и пространству состоит в том, что он не только соразмерен им, но и воздействует на них, выступая в демиургической ипостаси.

Значимым является образ воды, который собирает в себе все формы бытия. «Водная стихия в потенциале содержит в себе всё, как всё содержит в себе Венеция, рожденный водой город. Как и вода, он собирает воедино разные сферы бытия, связывая концы и начала, ибо Венеция в системе И. Бродского олицетворяет собой тот момент, когда красота уже воплотилась в твердь, но еще не отделилась от воды»<sup>7</sup>.

Образ Венеции, созданный на страницах произведений поэтов Серебряного века, на наш взгляд, достаточно подробно проанализирован в работах Т. В. Цивьян: «Венеция (как и Петербург) – двуликий город, город-оксюморон, траурный праздник, смесь веселья и трагизма, что находит выражение прежде всего в ее карнавальном амби-

валентности. Это, так сказать, сюжет Венеции, и обращает на себя внимание то, каким экономным словарем он описывается»<sup>8</sup>.

На основе анализа стихотворений А. Блока, В. Брюсова, Г. Иванова, Н. Гумилева, А. Ахматовой, В. Комаровского, О. Мандельштама, М. Волошина, М. Кузмина, Б. Пастернака, В. Ходасевича и других Т. В. Цивьян составила словарь-минимум «Венеции Серебряного века», отражающий основные «сигнатуры», необходимые для описания/узнавания прекрасной и таинственной, поражающей воображение Венеции: *вода и то, что с ней связано, твердь, топонимы, названия улиц и площадей, архитектурные сооружения, памятники, картины/художники, персонажи, исторические, культурные реалии и/или артефакты, музыка, цвета, эпитеты*<sup>9</sup>.

Интересно авторское наблюдение: венецианские артефакты – стекло и зеркало, кружева – перешли в пространственные сигнатуры: вода (зеркало, стекло воды) и архитектура (кружевные, узорные фасады дворцов).

Важным исследователем считается место («точку обозрения»), откуда писатели смотрят на город: «Подавляющее большинство поэтов описывает Венецию, “стоя на Пьяцетте” и, соответственно, ограничиваясь следующими пространственными (“гео-этническими”) сигнатурами: Большой канал с гондолами, Дворец дождей, собор Св. Марка, башня с часами, колонна со львом. Ср.: “Венеция вновь пилится «путнику» ночью с Пьяцетты. Иконичность привычная: «гиганты на башне», «узорная аркада», «черные гондолы», «львы на колонне», собор с «мозаики блеском», есть даже голуби»<sup>10</sup>.

В повести Дины Рубиной мы, разумеется, найдем все привычные приметы Венеции – в этом смысле писатель продолжает сложившуюся традицию венецианы. Образ города в повести описан достаточно четко: указаны названия улиц, площадей, церквей и других объектов. Упомянуты следующие топографические объекты: церкви (Сан-Джордже Маджоре, Сан-Джулиано, Санта-Мария Формоса), Гранд-канал, канал Рио де Сан-Джулиано, Калле дель Анджело, Калле Каноника, Калле Ларджо, Калле дель Форно, Кампо Сан-Маурицио, Санта-Кроче.

Об объективности представленной картины позволяет судить факт посещения Диной Рубиной Венеции, нашедший отражение в ее рассказе «... Их бин нервосо!»: «Про то, как вечером, при таинственном освещении человек впервые въезжает в Венецию по Гранд каналу – я написала повесть “Высокая вода венецианцев”. <...> Взобравшись по обшарпанной гостиничной лестнице, мы ввалились в свой номер – огромную старинную комнату с рядом высоких, закрытых ставнями окон, когда после определенной борьбы с задвижкой мы все-таки распахнули венецианское окно и увидели перед собой мерцающие воды канала, когда из-за крутого мостика вдруг пока-



залась гондола и томный баритон затянул: “Беса ме мучо”... – вот тогда я заплакала...”<sup>11</sup>

Однако Венеция в повести представлена глазами героини, чье смятенное внутреннее состояние, вызванное знанием о скорой собственной смерти, не могло не отложить отпечатка на ее восприятие «города на воде».

Она впервые посещает Венецию, имея лишь поверхностное, «общекультурное» представление о ней (каналы, гондолы, карнавалы, наводнение) и «чудовищно переведенный» путеводитель.

Венеция в ее восприятии – некая виртуальная реальность, придуманный мир, который может в любой момент исчезнуть, это подчеркивается целым рядом лексем: *Минут тридцать она стояла на ступенях вокзала, пытаясь совладать с собой, шагнуть и начать жить в этом, театрально освещенном светом лиловых фонарей, сумеречном мире*<sup>12</sup>; *Принять ванну и спать, и там видно будет – что представляют собой эти декорации при дневном свете* (21); *Странно отличается здешний колокольный звон от такового в Амстердаме. Там – устойчивость, могучая основательность бургеров. Здесь – мираж, отражение в воде канала, вопрошающий гул рока...* (38).

Героиня повести – прежде всего турист, приехавший отвлечься от своих проблем и получить новые впечатления. Поэтому вполне естественно, что объектами посещения становятся достопримечательности города. В первый же день после прибытия она решает посетить Академию, поднимается на колокольню церкви Сан-Джордже Маджоре, где открывается вид города с «высоты птичьего полета». На второй день героиня выбирает традиционный туристический маршрут: Дворец дождей, где посещает Зал Щита, потом смотрит знаменитую тюрьму Поцци. Затем она отправляется в гетто, так как родом из Иерусалима. В гетто на площади Джетто Нуово она находит мемориальную доску с фамилиями своих соотечественников.

Однако маршрут героини не ограничен посещением достопримечательностей. Она бродит по улочкам, обедает в «маленькой трагтории на углу уютно-семейной, с трех сторон укрытой домами площади», на одной из улочек на Санта-Кроче она «натывается на витрину масок и карнавальных костюмов», пьет кофе в баре в арках Старых прокураций.

Таким образом, мы видим процесс расширения пространства Венеции: от общекультурных представлений до четко прорисованной картины города с мелкими деталями. Охвачен целый ряд достопримечательностей Венеции, очерчены туристические маршруты. Но в поле зрения героини попадает множество маленьких, незаметных объектов (улочки, магазины, бары и т. п.), поскольку она не стремится осмотреть все, цель ее визита не туристическая, главное – забыть, отодвинуть мысль о смерти, отдохнуть душой. Поэтому ей не столь важно, что посетить сначала: гетто или

Академию, поэтому она почти не слушает объяснения нужного ей направления. Ей важен сам процесс, само движение, сама **жизнь**.

Безликие улочки, бары, трагтории, пиццерии, магазины масок, лавки, базары, кафе создают яркий, четкий образ города. Однако любая, даже самая незначительная деталь непосредственно связана с героиней. Таким образом, автор дает зримый, реальный образ Венеции, живущей по своим законам, но играющей важную роль в жизни героини. На протяжении всей повести подчеркивается неразрывная связь их судеб: *Этот город с душою мужественной и женской, был так же обречен, как и она, а разница в сроках – семь месяцев или семьдесят лет – такая чепуха для бездушного, безграничного времени! И это предощущение их общей гибели, общей судьбы – вот что носится здесь над водой каналов* (46–47).

Именно эта тесная взаимосвязь объясняет включение в пространство города компонентов, лишь ассоциативно связанных с семантикой пространства (так, атрибутами города становятся вода, прошлое (воспоминания о брате), смерть и др.).

Семантическое поле «город» в повести представлено пятью зонами<sup>13</sup>: ядро, ядерная зона, приядерная зона, ближняя и дальняя периферии. Распределение компонентов по зонам обусловлено как лингвистическими причинами – наличием у компонента пространственной семантики, так и внелингвистическими – частотностью употребления в тексте и значимостью в восприятии героини.

Ядро поля составляет сама Венеция. В тексте обнаружено около десяти картин города, которые складываются в трехмерную карту Венеции:

– вид со ступеней вокзала: *В этом театрально освещенном светом лиловых фонарей сумеречном мире, созданном из бликов темной колыхающейся воды, из частокола скользких деревянных свай с привязанными к ним гондолами и катерками, на фоне выхваченных слабым светом невидимой рампы дворцов, встающих из воды* (15–16);

– вид с порога церкви Сан-Джордже Маджоре: *Из полутьмы собора в проеме двери плескалась ослепительной синевы вода лагуны и цветно и акварельно на горизонте лежала Венеция* (30);

– вид с колокольни: *Вид божественной красоты открывался отсюда. Далеко в море уходил фарватер <...> Островки и острова, сама светлейшая Венеция – все лежало как на ладони: великолетие сверкающей синевы, голубизны, бирюзы и лазури, кратчатые коврики черепичных крыш, остро заточенные карандашики колоколен, темная, клубистая зелень садов на красноватом фоне окрестных домов* (32).

При этом город, как отмечает героиня, **сконцентрирован, сжат каналами, свернут, как раковина, повернут к богу** (37).

«Выпуклость» картины города воссоздается не только при помощи детального описания его



улочек, зданий, каналов и т. д., но и при помощи световых и звуковых эффектов: *Небо, словно выдутое из венецианского стекла, еще горячее внизу, у искристой кромке канала, вверху уже загустело холодной сизой дымкой. Крыши еще были залиты солнцем, стены домов с облетевшей штукатуркой, с островками обнаженной кирпичной кладки – все это ежесекундно менялось, таяло, дрожало в стеклянной воде канала. <...> В воздухе таяли звуки уплывающего аккордеона* (34).

Как уже было отмечено, картина Венеции воссоздается через восприятие героини, что определяет и круг локусов, входящих в ядерную зону поля: *гостиница*, расположенная у ресторана «Аль Анджело», и центральная *площадь* города – Сан-Марко.

Гостиница, в которой остановилась героиня, имеет не очень привлекательный вид: *...Грязноватый холл, <...> давно не крашенная стойка, <...> узкие высокие ступени, с которых ключьями свисало затертое ковровое покрытие некогда бордового цвета* (18). Номер представляет собой немного потертую «патрицианскую залу», а окна выходят на канал Рио де Сан-Джулиано, «дном которого оказалась мерцающая кварцевыми плитками вода» (21). Гостиница – это своеобразная «тихая гавань», в которую героиня возвращается, переполненная чувствами, впечатлениями. Однако образ гостиницы статичен, в отличие от другого компонента зоны – *площади Сан-Марко*.

Сан-Марко меняется в зависимости от времени суток, состояния погоды и настроения героини.

Такой предстает площадь непосредственно после приезда героини: *Попала в огромную залу под черным небом, под колоннады, мягко и театрально освещенные холодным светом фонарей и теплым оранжево-желтым светом из открытых дверей ресторанов* (17). Такой – на следующее утро: *Арочные Аллеи Новых прокураций еще оставались в тени, но портики уже были освещены солнцем. Она прошла всю площадь, уклоняясь от низко летающих голубей, и наконец обернулась на собор. Синие глубокие озерца стояли в золоте мозаик. Тесный хоровод розоватых, голубоватых, серо-палевых, зеленоватых мраморных колонн издали напоминали легчайшие ветки бамбука* (27). При вторичном знакомстве героиня – вполне естественно – рассматривает площадь более детально, наслаждается видом.

Во время наводнения Сан-Марко имеет неприглядный вид: *Вся же огромная площадь была залита мутной, подернувшейся рябью водой, и это было страшно – как будто уже пришла беда, окончательная, бесповоротная* (48). Здесь мы видим тесную взаимосвязь с восприятием окружающего мира и ощущениями самой героини (об этом свидетельствуют лексемы *страшно, беда*).

Следует отметить, что сами объекты – гостиница и площадь – многокомпонентны и так же могут быть представлены в виде полей. При этом периферийные зоны полей пересекаются

следующих участках: освещение (*фонари – лампы*) и люди (*туристы – постояльцы*). Очевидно и пересечение с полем «город»: *освещение, люди, голуби, колокол*.

Локусы, составляющие приядерную зону поля «город», включены нами в нее прежде всего из-за их частотности в тексте. Это было вполне прогнозируемым, так как именно эти объекты входят в перечень так называемых общекультурных представлений о Венеции (каналы, гондолы, мостки, туристы, вода).

Особое значение имеет такой компонент приядерной зоны, как *вода*, поскольку она составляет одну из основных сущностей Венеции как города. В тексте образ воды динамичен и является связующим звеном компонентов поля: *канал – лагуна – гондолы – площадь – наводнение – прошлое (брат) – смерть*, а также играет важную роль в создании светового и звукового образа города. Однако специфика данного локуса намного сложнее. Вода – это и *сумрачный мир, созданный из бликов темной колыхающейся воды, и дворцы, встающие из воды*, и ступени, которые *так странно и обыденно уходили в воду*. Вода проникает и в комнаты зданий: *на потолке комнаты волновалась жемчужная сеть. Это вода каналов*.

Подвижность воды отражается в изменчивости ее цвета: *веселая бутылочная вода канала* (24); *меняется цвет воды в канале, <...> вспыхивают и маслянисто колыхаются тяжелые блики* (34); *площадь была залита мутной, подернувшейся рябью водой* (48).

Вода является носителем не только цветовых характеристик Венеции, но и звуковых, создавая ощущение призрачной реальности: *он [колокольный звон] качался и плыл в колеблющихся сумерках, как тяжелая вода каналов; здесь [колокольный звон] – мираж, отражение в воде канала*.

Наконец, вода – это причина грядущей гибели Венеции, ее будущая могила: *и это было страшно – как будто уже пришла беда, окончательная, бесповоротная, и вот лагуна залатывает навеки, пожирает свое бесценное дитя; исчезновение города в водах лагуны* (48).

Ярче всего образ исчезающей Венеции проявляется во время наводнения – «аква альта» (большой воды): *...долго бродила как можно дальше от площади, от своего отеля, от могучего образа всеохватного наводнения, погружения, исчезновения города в водах лагуны* (47).

Семантика смерти, выраженная через образ воды, тесно переплетается с трагическим настоящим героини, которой в скором времени суждено умереть. Она даже несколько раз думает о том, чтобы сознательно прекратить жизнь, раствориться в умирающей Венеции: *И опять, как в первые минуты, ее настиг соблазн – ступить: с причала, с набережной, с подоконника – уйти бесшумно и глубоко в воды лагуны, опуститься на дно, слиться с этим обреченным, как она сама, городом, побрататься с Венецией смертью* (49).



Однако образ смерти проявляется не только через образ воды. Еще один ключевой атрибут Венеции – маска – также ассоциируется у героини с грядущей гибелью<sup>14</sup>, в ней теряются ее черты и проступает смерть: *Да это было ее лицо: строение носа, надбровных дуг, скул и подбородка художник скрупулезно воссоздал в маске, даже улыбка – чуть насмешливая – принадлежала именно ей, это была ее жесткая – для посторонних улыбка. Как это ни дико, самыми чужими казались ее собственные, в провалах маски, глаза – они глядели потерянно, загнанно, как из темницы <...> Не двигаясь, она смотрела в зеркало – туда, где на ее месте стояло чужое, поглотившее ее нечто, аноним... ничто... Она исчезла, ее не было* (51).

Город, в который героиня приехала, чтобы отвлечься от тяжелых мыслей, наоборот, еще больше приблизил ее к смерти, и она решает *бежать из этого обреченного города, связь с которым она чувствует почти физически* (51). «...Между внешним миром и внутренним душевным состоянием героини наступает некая, неуловимая на первый взгляд гармония»<sup>15</sup>.

Таким образом, полевый анализ языковых компонентов повести дает возможность увидеть живой, развивающийся образ города, «воссоздать» Венецию в ее непосредственной связи с внутренним состоянием героини.

Взаимопроникающая связь умирающего города со смертельно больной героиней продолжает традицию русской литературы – представлять образ Венеции как роковой, мрачно-роскошной, двуликой, олицетворяющей праздничную смерть<sup>16</sup>.

#### Примечания

- 1 Лотман Ю. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 259.
- 2 Там же. С. 258.
- 3 Бахтин М. Эпос и роман. М., 2000. С. 10.
- 4 Быков Д. Камера Переезжает // Новый мир. 2000. № 7. С. 204.

УДК 81'373.612.2

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В АСПЕКТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ГЕНЕЗИСА МЕТАФОРЫ

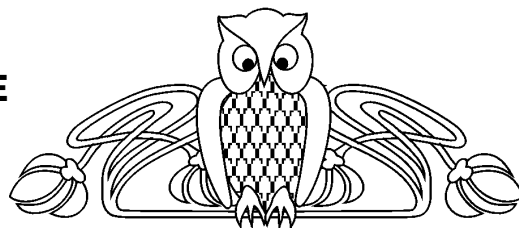
Ж. Н. Маслова

Балашовский педагогический институт  
Саратовского государственного университета  
E-mail: maslovajanna@mail.ru

В статье рассматриваются мифологический образ и мифологическая метафора как начальный этап в развитии метафоры в качестве когнитивного механизма формирования смысла.

**Ключевые слова:** генезис, мифологическая метафора, мифологический образ, когнитивная поэтика.

- 5 См.: Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе (1697–1699). М., 1992.
- 6 Меднис Н. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 114.
- 7 Там же. С. 133.
- 8 Цивьян Т. «Золотая голубятня у воды...» : Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 42.
- 9 Там же. С. 43–44.
- 10 Там же. С. 44.
- 11 Рубина Д. Под знаком карнавала : Роман. Эссе. Интервью. Екатеринбург, 2001. С. 519–520.
- 12 Рубина Д. Высокая вода венецианцев : Повести. Рассказы. М., 2001. С. 15–16. В дальнейшем все цитаты приводятся по данному изданию с указанием страницы в тексте работы.
- 13 Отбор компонентов в состав поля производился согласно с определением семантического поля, данного Ю. Н. Карауловым (См.: Караулов Ю. Общая и русская идеография. М., 1976), в котором подчеркивается связь семантического поля с тематическим, понятийным и ассоциативными полями, имеющими по преимуществу внелингвистическую природу. Поэтому в состав поля вошли как локусы, так и компоненты, ассоциативно связанные с семантикой «город».
- 14 Ассоциирование маски со смертью подкрепляется историческими реалиями: их носили не только, чтобы скрыть лицо, но и чтобы избежать заражения чумой – одним из самых страшных бедствий Венеции. Доктора во время эпидемии, посещая пациентов, носили маску Medico della Peste (букв.: доктор чума). В ее длинный клювообразный нос помещали различные ароматические масла и другие вещества – считалось, что они предохраняют от заражения чумой.
- 15 Вишенкова А. Проблема повседневности в повести Дины Рубиной «Высокая вода венецианцев». URL: <http://www.vspu.ac.ru/files/povsednevnost/vishenkova.doc> (дата обращения: 12.09.2014).
- 16 См.: Цивьян Т. Указ соч. С. 49.



#### Mythological Metaphor in the Aspect of Metaphor Genesis Research

Zh. N. Maslova

In the article the mythological image and mythological metaphor are considered as an initial stage in the development of metaphor as a cognitive mechanism of sense formation.

**Key words:** genesis, mythological metaphor, mythological image, cognitive poetics.