

Лаврентьева Наталья Владимировна

**"НЕМЕЦКИЙ ТЕКСТ" И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА Б. ПАСТЕРНАКА**

Русско-немецкие литературные и культурные связи — одна из наиболее перспективных тем современной компаративистики. Борис Пастернак был ориентирован на немецкую культуру, среди любимых композиторов называл Вагнера, Бетховена, Баха. Музыка стала частью его творчества. Одним из элементов "немецкого музыкального текста" в поэзии и прозе стал образ Бетховена, анализу которого посвящена настоящая статья.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2013/12-2/28.html](http://www.gramota.net/materials/2/2013/12-2/28.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (30): в 2-х ч. Ч. II. С. 109-113. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2013/12-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2013/12-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

– внутренние: *der Gierschlund* (обжора), *die Lästerzunge* (клеветник), *der Lügenmaul* (врун), *der Schnattermaul* (болтун, трещотка), *der Dummbart* (дуралей, олух), *der Dummkopf* (дурак, болван) (*dumm* «глупый» и *der Kopf* «голова»): *Ich habe keinen gefunden, der mich nicht für einen Dummkopf hielt, wenn ich gut von ihm sprach* [3, с. 13]. / Я не нашёл никого, кто считал бы меня дураком, если я хорошо о нём говорил. *Der Witzbold* (остряк, шутник) (*der Witz* «шутка» и *der Bold* «остряк»): *Einer der Herren mit den unbeherrschten Beinen, der ein Zyniker und Witzbold war* [5, с. 77]... / Один из господ с несдержанными ногами, был умником и остряком...

Группа, в которой объединяются названия неодушевленных объектов, значительно меньше предыдущей. В эту группу входят названия предметов по какой-либо характерной их части или по количеству характерных элементов: *der Doppeldecker* (биплан), *der Einackter* (одноактная пьеса), *der Dreispitz* (треуголка), *der Dreimaster* (трехмачтовик), *das Dreibein* (тренога), *das Achteck* (восьмиугольник), *das Einglas* (монокль), *das Hochrad* (нечто с большими колесами), *die Nachtmütze* (ночной колпак).

Итак, следует отметить, что образование посессивных конструкций разных типов характерно для немецкого языка. Бахуврихи как особый тип словосложения достаточно продуктивен в обиходно-разговорной речи. Этому способствует компрессия информации, заложенной в композитах, их высокая стилистическая нагрузка: бахуврихи характеризуются экспрессивно-оценочными свойствами, что определяется их метонимической и метафорической природой.

#### Список литературы

1. Арсланова А. И. Фразеологические единицы с отрицательной оценкой человека в английском и немецком языках // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 10. С. 19-21.
2. Беньвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. 568 с.
3. Гейзе П. На берегу Тибра / сост. П. А. Гелева. М.: Менеджер, 2000. 208 с.
4. Катамадзе М. О. К проблеме неэмотивности фразеологических единиц (на примере фразеологизмов терминологической номинации современного немецкого языка) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 8. Ч. 1. С. 77-80.
5. Манн Т. Смерть в Венеции и другие новеллы: книга для чтения на немецком языке. СПб.: Антология, 2005. 160 с.
6. Степанова М. Д. Словообразование современного немецкого языка. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1953. 375 с.
7. Henzen W. Deutsche Wortbildung. Halle (Saale), 1947. 307 S.

#### BAHUVRIHI AS ONE OF DETERMINATIVE COMPOSITES TYPES IN GERMAN LANGUAGE

**Kukushkina Elena Alekseevna**, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
Saransk Cooperative Institute (Branch) of Russian University of Cooperation  
of Central Union of the Consumer Societies of the Russian Federation  
ovkuk@mail.ru

The article reveals the content of the notion “bahuvrihi”, which are widely used in everyday colloquial speech. Possessive composites, or bahuvrihi, are productive exocentric metonymical composites with the main component denoting an integral (pars pro toto). Two-member possessive composites are typical of the German language. The author mentions that the most important characteristics of such words as bahuvrihi are emotional-cynical or rude expressiveness, contemptuous-scornful or playful figurativeness, which are achieved due to the word-formative act semantic complication with the metaphorical and metonymical transfers of collocating stems meanings.

*Key words and phrases:* possessive composites; bahuvrihi; endocentric composites; exocentric composites; expressive-valuation characteristics.

УДК 821.161.1

#### Филологические науки

*Русско-немецкие литературные и культурные связи — одна из наиболее перспективных тем современной компаративистики. Борис Пастернак был ориентирован на немецкую культуру, среди любимых композиторов называл Вагнера, Бетховена, Баха. Музыка стала частью его творчества. Одним из элементов «немецкого музыкального текста» в поэзии и прозе стал образ Бетховена, анализу которого посвящена настоящая статья.*

*Ключевые слова и фразы:* русско-немецкие литературные связи; интермедиальность; немецкая музыка; «немецкий текст»; интертекстуальность; сравнительный анализ.

**Лаврентьева Наталья Владимировна**, к. филол. н.  
Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина  
natlaw@yandex.ru

#### «НЕМЕЦКИЙ ТЕКСТ» И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА Б. ПАСТЕРНАКА ©

Б. Л. Пастернак пришел в поэзию довольно поздно. В 1912 году, когда он, по собственному утверждению, осознал себя Поэтом, ему было уже 22 года. Путь к литературе не был тернистым, но был насыщенным:

музыка, поэзия, философия, живопись – все было близко и интересно молодому человеку. Скорее всего, причиной такой «разбросанности» была художественная атмосфера семьи, увлечения матери и отца. «Художественная атмосфера его детства не знала очевидной вражды направлений. В ней главенствовала традиция – в универсальном, всеохватном содержании», – утверждает В. Альфонсов [2, с. 18].

Пастернак превосходно владел всеми языками искусства, поэтому мог точно обозначить не только предназначение искусства, но и его изначальную сущность: равенство жизни и действительности.

Традиции Пастернак придерживался и в увлечениях музыкой. Н. Иванова определяет музыку как основную составляющую воспоминаний молодого поэта: «Что навсегда вошло в сознание? Музыка, разлитая в воздухе... На соседней даче музыка возникала из ничего и преображала действительность, пожалуй, еще сильнее живописи» [3, с. 42]. Исследователь утверждает, что увлечение музыкой было обусловлено знакомством и постоянным общением со Скрябиным: «Шесть последующих лет Пастернак, полюбивший Скрябина, как он сам признавался, –до безумия», отдал изучению теории композиции на консерваторском уровне» [Там же, с. 43]. Действительно, Скрябин поразил молодого поэта, именно благодаря учителю Пастернак будет более активно вовлечен в мир философии, получит определенное представление о нищезанятости. В 1931 году в «Охранной грамоте» он подытожит: «Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней Скрябина» [9, с. 153].

Музыка в начале XX столетия была возведена в ранг высшего из искусств: «Краеугольным камнем эстетики символизма является заимствованное ими (*символистами* – Н. Л.) у своих предшественников положение о музыке как о господствующем виде искусства, о необходимости подчинения ей всех других видов искусств... В этом смысле музыка противопоставляется всем другим видам искусства, ибо все они, в конечном счете, оперируют образами, сопоставимыми с реальной действительностью» [1, с. 162]. Выбрав стезю поэта и писателя, Пастернак окончательно не отказывается ни от музыки, ни от философии, а использует их язык в качестве материала для создания литературных произведений.

На современном этапе проблема интермедиальных связей одна из наиболее актуальных: анализ всевозможных вариаций синтеза музыки, живописи и литературы привлекает филологов. В творчестве Б. Л. Пастернака примеров подобного сращения различных культурных текстов настолько много, что они требуют отдельного монографического исследования, в настоящей статье мы обращаемся лишь к некоторым наиболее интересным, на наш взгляд, примерам интермедиальности в творчестве нобелевского лауреата.

Поэт рассматривает включение музыкальной терминологии и символов, связанных с музыкой, в контекст литературного произведения как возможность создания ассоциативного ряда, сложных метафорических конструкций, образов-символов, содержащих новые смысловые оттенки. Музыка, по Пастернаку, «спутник бессмертия» [10, с. 288].

Большая часть примеров «сращения» музыки и поэзии – интертекстуальные обращения к культуре Германии. В многочисленных научных исследованиях проблема взаимодействия поэта и немецкой литературы не раз подвергалась систематизации и анализу: к ней в той или иной степени обращались Е. Б. Пастернак (1989 г.), Л. Флейшман (2003 г.), В. Н. Альфонсов (1990 г.), Л. Л. Горелик (2010 г.) и др. Тем не менее, мы не можем утверждать, что все аспекты этой многосторонней проблемы разрешены, а все знаки немецкой культуры в творчестве Пастернака расшифрованы.

Вагнер, Бах, Бетховен – любимые композиторы поэта, о них он упоминает в письмах, воспоминаниях, анкетах, статьях. Музыкальные знаки и символы как элементы «немецкого текста» реализуются в поэзии, прозе и публицистике.

Наиболее часто Пастернак использует имя Л. ван Бетховена. Например, стихотворение «Определение творчества»:

*Разметав отвороты рубашки,  
Волосато, как торс у Бетховена,  
Накрывает ладонью, как шапки,  
Сон и совесть, и ночь, и любовь оно* [7, с. 133].

Музыка и литература для Б. Пастернака – составляющие искусства, поэтому только в совокупности всех их проявлений может явиться творчество во всем многообразии значений. «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство. Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении. Впервые во всем объеме я это понял в описываемое время» – утверждал поэт [9, с. 185].

Образ немецкого композитора – квинтэссенция творчества, творческого порыва.

Лексемы типа «Бетховен», в пространстве пастернаковского творчества можно рассматривать как прецедентный текст. Ю. Н. Караулов наполняет термин следующим содержанием: «Назовем прецедентными – тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников, и современников, и, наконец, такие обращения, которые возобновляются неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [4, с. 216]. В. А. Лукин утверждает, что «цитирование происходит не из текста-донора, а из «культурного тезауруса» языковой личности, приобретшей опыт обращения с прецедентным текстом не только по причине знакомства с его исконно текстовой средой, но в результате собственной коммуникативной

практики» [5, с. 120]. Таким образом, для Пастернака «коммуникативной средой», из которой он черпает «донорские цитаты», стало его увлечение музыкой и одновременно с этим необычайный интерес к культуре Германии.

Бетховен в данном контексте не только имя композитора, но символ верного служения музыке. Его судьба – пример трагической избранности. Музыканту пришлось так же, как и Пастернаку, выбирать творческую стезю. Особую роль в выборе сыграл отец Бетховена, который день и ночь заставлял заниматься музыкой. Как и Пастернак, немецкий композитор обучался философии и полагал, что художнику заниматься философией чрезвычайно трудно. Философское начало нашло свое отражение в его музыке. Б. Пастернак отметил: «Многие музыканты хотели философии. С этим словом шутило и бессмертие Бетховена» [10, с. 291].

Привлекательность Бетховена для Б. Пастернака была, прежде всего, в отличающем все его произведения стремлении к абсолютной свободе выражения образов. Бетховен – автор многочисленных сонат и симфоний, однако ему принадлежит и ряд произведений, написанных специально для органа. Интересным фактом представляется нам имя учителя немецкого композитора – Христиан Готтлиб Нефе (придворный органист, композитор, дирижер). Имя Готтлиб в сочетании с органом апеллирует нас к повести Б. Пастернака «История одной контроктавы».

В стихотворении «Бетховен мостовых» имя композитора вынесено в название. Заглавие – один из сильных элементов текста, поэтому использование немецкого имени заставляет нас интерпретировать текст сообразно с ним. Второй раз «Бетховен» как поэтический образ использован в финале, позволяя композиционно закольцевать произведение:

*Какой речистой зарей  
В проталинах пылает камень!  
Но кто-то в улице - второй  
Каменьев задувает пламень.  
Так движет иногда полы  
Сосед, донесшись из-под бревен,  
И вдруг... сонаты кандалы  
Повлек по площади Бетховен.  
Окно закрыли. Смыт побег.  
Одна весна лишь над висками.  
Кресты и клики пересек  
Филармонический экзамен* [8, с. 283].

Заря, пылающая в проталинах камней, вдруг прерывается звуком сонаты Бетховена. Автор описывает «филармонический экзамен», звуку мало места, он вырвался на просторы, но свободы в городских стенах он явно не обрел. Пастернак употребляет в стихотворении символы, далекие от категории свободы: «сонаты кандалы повлек по площади Бетховен». Исполнитель – лирический герой – явно не способен придать звучанию нужную тональность, тем более что звук прерван: «окно закрыли». Тема окна, закрытого или открытого, одна из наиболее частотных в творчестве Б. Пастернака, причем смысловое значение данного образа нередко варьируется, в анализируемом стихотворении окно закрывается, а вместе с ним исчезает музыка.

В отрывке «Из записок Спекторского» имя Бетховена используется вновь:

*Бормоча, как пророк, приценился Илья  
К помещенью. Лило. Появлялся Бетховен.  
И тогда с мезонина спускался и я,  
Точно лоцман по лунному морю диковин* [Там же, с. 306].

В данном случае «Илья» одновременно представляется человеком и пророком, потому что гроза, которая вскользь упоминается в строках, – это атрибут святого Ильи, но не только, гроза также имеет непосредственное отношение к формированию образа-знака «Бетховен»: великий композитор скончался в разгар сильнейшей грозы. Подобный факт, конечно, был известен Пастернаку, поскольку во многих лирических посвящениях Бетховену звучит тема «грозы» как знаменья. Подобное относится не только к предшественникам Пастернака, но и к его последователям. Например, в стихотворении В. Шаламова:

*В гремящую грозу умрет глухой Бетховен,  
Затмится солнце в Кантов смертный час* [13].

В эпитете «лунный» зашифровано одно из произведений великого композитора – «Лунная соната». Музыка, по мнению Пастернака, путь к сердцу более близкий и более прямой, потому что музыка мыслит не категориями, а звуками, которые схватывают самую суть:

*Пять прямых параллелей короче прямой,  
Доказательство – записи в нотной тетрадке* [8, с. 306].

Б. Пастернак не одинок в своем стремлении совместить литературу и музыку, познать действительность созвучиями. В романе «Доктор Фаустус» Т. Манн также использует имя великого композитора, его герой (Левверкюн) выступает против Бетховена как символа демократического, свободного прошлого, то есть он передает саму «память». Об этом упоминает исследователь творчества И. В. Гете С. В. Тураев: «В романе «Доктор Фаустус» Т. Манн запечатлел эту опасную болезнь духа (умаление, ниспровержение, ничтожность

человеческой личности перед Богом – Н. Л.). Усилия Леверкюна отменить, опровергнуть (–zurücknehmen”) девятую симфонию Бетховена, потопить ее в оргии диссонансов были одновременно направлены против всего комплекса просветительских и демократических идей прошлого; с таким же основанием можно сказать, что он хотел «взять обратно” из памяти человечества и «Фауста” Гете» [12, с. 104].

В стихотворении «Определение творчества» наряду с именем немецкого композитора используются имена героев оперы «Тристан и Изольда» другого любимого композитора Пастернака – Вагнера:

*А в саду, где из погребя, со льду,  
Звезды благоуханно разохались,  
соловьём над лозою Изольды  
Захлебнулась Тристанова захладь* [7, с. 133].

Впервые Б. Пастернак заинтересовался творчеством немецкого композитора во время первой поездки в Германию, в 1905-1906 гг. Попасть на представление в берлинскую оперу было чрезвычайно трудно: «Насколько здесь легко попасть на выставку, в музей и концерты, настолько трудно достать билет в оперу... У кассы стоят уже в 6 ч. утра, и для того, чтобы достать какое-нибудь место, надо встать в 5 ч., и за отсутствием конок в такой ранний час идти пешком из Шарлоттенбурга в Берлин. Такой утренний моцион я проделывал уже четыре раза» [9, с. 15]. Если принять во внимание, что в Берлин семья Пастернаков приехала в конце декабря, а процитированное письмо датировано 7/20 февраля, то можно представить, что будущий поэт за месяц (считая по старому стилю) прослушал четыре оперы. Сам Пастернак довольно часто упоминает в письмах этого периода о своей привязанности к музыке: «Слушаю там (в университете – Н. Л.) историю музыки» [11, с. 22]. Музыка и эстетика Вагнера сыграли одну из главных ролей в становлении и развитии творческой системы поэта. А. Л. Пастернак вспоминает: «В берлинский период жизни брат мой окончательно был покорен музыкой Вагнера. Уже в Москве он Вагнером увлекался. С некоторых пор, когда уяснилось, что будущим брата будет музыка и деятельность композитора, ему стали дарить ноты. В его шкафу красовались, в красивых изданиях, в красивых с золотом переплетах клавиры некоторых опер Вагнера» [6, с. 246].

В стихотворении «Любить, – идти, – не смолкнул гром...» в одном ряду перечислены герои Ш. Гуно, М. П. Мусоргского, Р. Вагнера – Маргарита, корчмарша, валькирия:

*Терять язык, абонемент  
На бурю слез в глазах валькирий,  
И в жар всем небом онемев,  
Топить мачтовый лес в эфире* [7, с. 159].

Валькирии Вагнера не случайно объединены с Маргаритой Ш. Гуно. Облик воинственных дев, шлем как элемент их облачения напоминают нам еще об одном поэтическом образе Б. Пастернака – героине стихотворения «Маргарита», созданного в 1919 году.

Наряду с именами Бетховена и Вагнера Пастернак использует имя Иоганна Себастьяна Баха. В стихотворении «Разрыв»:

*На мессе б со сводов посыпалась стенопись,  
Потрясшись игрой на губах Себастьяна.  
Но с нынешней ночи во всем моя ненависть  
Растянута видит, и жаль, что хлыста нет* [Там же, с. 184].

Во-первых, св. Себастьян – христианский мученик, который был сначала пронзен стрелами, а затем забит камнями; подкреплением данной версии можно считать упоминание «мессы», «своды» (католического собора – Н. Л.).

Во-вторых, Себастьян – второе имя великого немецкого композитора Иоганна Себастьяна Баха. Мы уже упоминали пристрастие Баха к органу, поэтому вполне логичным будет предположить, что «губы Себастьяна» – это клавиши органа. В связи с этим возможно проведение параллелей с повестью «История одной контроктавы», в центре повествования которой – судьба органиста, убившего собственного сына, случайно оказавшегося внутри органа в момент импровизаций отца на музыкальном инструменте.

В последнем четверостишии поэт упоминает еще один знак «немецкого текста» – имя гетевского героя повести «Страдания юного Вертера»:

*Я не держу. Иди, благотвори.  
Ступай к другим. Уже написан Вертер,  
А в наши дни и воздух пахнет смертью:  
Открыть окно – что жилы отворить* [Там же, с. 186].

Соседство Вертера и Себастьяна придает произведению «немецкий контекст». Лирический герой уверен: история Вертера не будет повторена вновь, потому что он сильнее гетевского героя, хотя в «наши дни» – трагическую эпоху 1920-х годов – «воздух пахнет смертью», и на фоне «красного террора» (поэтому и невозможным и катастрофическим представляется простое действие – «открыть окно») любовные неудачи становятся менее значимыми.

Таким образом, включение музыкального кода в поэзию и прозу Б. Пастернака чаще всего осуществлялось с помощью использования «немецкого текста», то есть знаков немецкой музыкальной культуры.

## Список литературы

1. Авраменко А. П. Русский символизм и немецкая культура // Из истории русско-немецких литературных взаимосвязей. М.: МГУ, 1987. С. 158-170.
2. Альфонсов В. Н. Поэзия Б. Пастернака. Л.: Сов. писатель, 1990. 368 с.
3. Иванова Н. Пастернак и другие. М.: Эксмо, 2003. 608 с.
4. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 261 с.
5. Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М., 2005. 560 с.
6. Пастернак А. Л. Воспоминания. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 432 с.
7. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: в 11-ти т. М.: Слово-Slovo, 2003. Т. I. Стихотворения и поэмы. 576 с.
8. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: в 11-ти т. М.: Слово-Slovo, 2004. Т. II. Стихотворения и поэмы. 528 с.
9. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: в 11-ти т. М.: Слово-Slovo, 2004. Т. III. Проза. 632 с.
10. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: в 11-ти т. М.: Слово-Slovo, 2004. Т. V. Публицистика. 632 с.
11. Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: в 11-ти т. М.: Слово-Slovo, 2005. Т. VII. Письма 1935-1953. 785 с.
12. Тураев С. В. Гете и его современники. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 238 с.
13. Шаламов В. В гремящую грозу умрет глухой Бетховен [Электронный ресурс]. URL: <http://shalamov.ru/library/12/78.html> (дата обращения: 14.03.2013).

## “GERMAN TEXT” AND B. PASTERNAK“SCREATIVITY INTERMEDIALITY

Lavrent'eva Natal'ya Vladimirovna, Ph. D. in Philology  
 Ryazan State University named after S. Yesenin  
 natlaw@yandex.ru

The Russian-German literary and cultural connections are one of the most perspective themes of modern comparative studies. Boris Pasternak was oriented towards the German culture; he mentioned Wagner, Beethoven, and Bach among favourite composers. Music became a part of his creativity. Beethoven's image became one of the elements of the “German musical text” in poetry and prose, to which analysis this article is devoted.

*Key words and phrases:* Russian-German literary connections; intermediality; German music; “German text”; intertextuality; comparative analysis.

УДК 811.111

## Филологические науки

*Статья раскрывает содержание понятия «инвариант», которое рассматривается в рамках концепции общего значения в отечественной и зарубежной лингвистике и применяется для определения семантических компонентов, которые лежат в основе значений полисеманта, составляющих семантическую структуру слова, в соответствии с интуицией среднего носителя языка. Основное внимание в статье автор акцентирует на применении концепции инвариантного значения при анализе семантической структуры многозначных слов на примере английского полисеманта true.*

*Ключевые слова и фразы:* общее значение; полисемант; содержательное ядро полисеманта; инвариант; семантическая структура слова; семантический компонент.

Лукошус Оксана Геннадьевна

Московский городской педагогический университет  
 Kim8807@rambler.ru

ИНВАРИАНТНОЕ ЗНАЧЕНИЕ: ИСТОРИЯ ВОПРОСА И ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ  
 ПРИ АНАЛИЗЕ СТРУКТУРЫ МНОГОЗНАЧНОГО ПРИЛАГАТЕЛЬНОГО TRUE<sup>©</sup>

Как известно, словарный состав языка представляет собой структурное единство взаимосвязанных лексических единиц. В свою очередь мир мыслится человеком посредством значений этих лексических единиц. Элементы семантической структуры – разные значения лексической единицы – являются своеобразными «ячейками», в которых отражаются объективная действительность и воображаемый мир человека. В этой связи исследователи явления полисемии сталкиваются, с одной стороны, с проблемой выделения основания для различения отдельных значений полисеманта. Поскольку в памяти индивида не могут быть дискретно зафиксированы все варианты значений всех известных ему слов, представляется очевидным, что системная информация о единицах языка хранится в памяти человека в сжатом, компактном виде. Это позволяет говорить, с другой стороны, о наличии у каждого полисеманта более или менее постоянного смыслового ядра, независимого от контекста.