

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА МАСКА В ДРАМЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «МАСКАРАД»

*З. П. Табакова, В. Т. Моор*

*Северо-Казахстанский университет им. М. Козыбаева, Петропавловск, Казахстан*

Рассматриваются вопросы функционирования концепта МАСКА в художественном тексте. Для исследования взята драма М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Актуальность исследования вызвана особой ролью маски в год коронавирусной пандемии и заключается в попытке установить топологию концепта МАСКА на разных этапах развития общества, особенности его репрезентации в художественном тексте. Описана семантическая структура концепта в произведении М. Ю. Лермонтова. Метод ассоциативного исследования позволил выявить роль языковых средств в описании художественного концепта МАСКА. Авторы выделили смыслы концепта МАСКА и предложили гипотезу их формирования.

**Ключевые слова:** *концепт, маска, смысл, маскарад, репрезентация, топология, нарратив, ассоциации.*

### Введение

Изучение концепта МАСКА является актуальной проблемой в языкознании, во-первых, в силу его универсальности, во-вторых, семантической изменчивости и, в-третьих, его частотности в современной глобальной коммуникации. Процесс формирования концепта *маска* прошел тысячелетний путь развития, непосредственно связанный с культурой человеческого общества. Археологические раскопки представили так называемые похоронные маски, которые находились в богатых захоронениях выдающихся представителей своего времени, о чем свидетельствует обнаружение артефакта золотая маска в захоронении египетского фараона. Материалы археологических раскопок свидетельствуют о традиции надевать маску на лица усопших. Появление маски, по-видимому, связано с метафизическим восприятием мира, поэтому маска в этот период носила мифический смысл. Маска как внешний атрибут сокрытия конкретного человека и психологический элемент воздействия на восприятие человека стала одним из ведущих приемов в театральном искусстве Древней Греции. Трансформации, семантика и функции театральной маски исследуются учеными разных научных направлений. Филолог О. В. Кулишова делает вывод: «Театральная маска, возникнув из религиозного обряда и сохраняя эту религиозную основу, со временем совершает, как и театр в целом, переход из сферы строго сакральной в более широкий контекст гражданской и повседневной жизни» [4. С. 322].

В Средние века маска начинает приобретать более широкий смысл. В повседневной жизни представителей светского общества маска становится приемом сокрытия человеком своего внешнего облика под маской. В этот период маска стала особенно актуальна в карнавалах и маскарадах, где зная демонстрировала свои наряды, где неузнанными под скрытой маской флиртовали, интриговали, сплетничали и мстили. Так, казалось бы, в безобидных развлечениях, маска становится символом лицемерия и безнравственности. Для ассоциативно-образного восприятия картины мира языковой личностью «необходимо обязательное привлечение чувственного опыта, наглядность, необходима предметная деятельность с той или иной вещью. Только в таком сочетании разных видов восприятия в сознании формируется концепт» [9. С. 69].

Наполнение концепта МАСКА новым смыслом нашло яркое отражение в художественной литературе. В текстах классической русской литературы концепт МАСКА становится частотным приемом описания главных героев, а в ряде произведений — основным героем, как например, в рассказе А. П. Чехова «Маска», в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад». В современном обществе продолжают семантические и функциональные изменения концепта. С одной стороны, под маской скрывают свое лицо мошенники и грабители; с другой — маска официально объявлена одним из главных средств защиты от пандемии нового вируса. Казалось бы, маска, пройдя определенный

круговорот, вернулась к своим истокам — материального атрибута, спасающего людей от болезни. Однако ее функция сокрытия сути человека под маской лицемерия и притворства никуда не исчезла. Все трансформации маски — от сакральной мифической до современной лицемерной — происходят на фоне сохранения смыслов концепта маски. Так, мифическая маска сохранилась до нашего времени и широко используется в ритуалах современных шаманов и колдунов. Театральная маска вновь обрела сцену в современных музыкальных шоу. Маска в метафорическом значении проникла во все сферы человеческой деятельности, наиболее наглядно — в область политики и СМИ. В средствах массовой коммуникации авторы часто используют лицемерные приемы полуправды или фейковых сообщений для обмана пользователей. Маска лицемерия подрывает доверие к любой информации, что в век цифрового языка становится ощутимой угрозой для человека.

#### Основная часть

Д. Н. Ушаков представляет маску как атрибут для сокрытия: «Накладка на лицо или только верхнюю часть его, с вырезами для глаз, надеваемая для того, чтобы не быть узнанным» [11. С. 151]. По мнению Жака Лакана [5. С. 238], маска фигурирует как знак чужого образа, который становится онтологически неотличим от самого индивида. Таким образом, маска представляет как само Я, так и созданный образ. Во фразеологическом словаре русского языка падение маски с лица означает выявление истинных качеств человека [1. С. 179]. Человек, носящий маску, остается притворщиком, скрывающим свою сущность.

Этимология слова «маска» в русской лингвистике имеет несколько научных версий. Довольно распространенной является гипотеза происхождения русского слова «маска» от немецкого *maske*. Однако слово *maiskara* в значении «маска» стало известно на Руси из писем князя Курбского, написанных после побега князя в Литву (1563). Из этого следует, что слово *maszkara* к этому времени уже было в польском языке, в то время как в немецком языке слово *maske* появилось только в XVII в. Следовательно, на основе ряда этимологических, хронологических и географических критериев можно сделать вывод, что гипотеза о происхождении русского слова *маска* из немецкого *maske* (П. Я. Черных [13. С. 512], М. Фасмер [12. С. 577], А. А. Зализняк [2. С. 21] не получила подтверждения в лингвистике.

В драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» маска занимает особое место. Название произведения образовано от корня *маск*, определение жанра произведения как драмы свидетельствуют о нарративной роли маски в сюжете произведения. Местом действия является бал-маскарад, что позволяет автору не просто показать трагическую роль маски в судьбе главной героини, но и дает возможность вскрыть безнравственность светского общества в обстановке интриг, притворства и лицемерия. Маскарад в драме — привычная форма поведения, фактически это естественная среда обитания всех участников драмы. Маска — не просто атрибут для участия в маскараде, маска для героев драмы — суть постоянного притворства, где не лица скрываются, а прячется личность. «Внутренняя маска невидима и неосознаема, человек использует ее незаметно для окружающих, скрывая свои настоящие побуждения и мысли, ограждаясь от истины» [8. С. 151]. Определение маски в произведении М. Лермонтова дано его главным героем:

Под маской все чины равны.

У маски ни души, ни званья нет, — есть тело.

И если маскою черты утаены,

То маску с чувств снимают смело [7. С. 362].

О том, что «под маской все чины равны», писал также А. П. Чехов. В рассказе «Маска» его главный герой-миллионер, в маске или без маски, — дебошир и хам. Надевая маску, а затем срывая ее, он преследует одну цель — полюбоваться произведенным эффектом и увидеть, как изменяется к нему узнанному отношение окружающих. Отношение окружающих изменилось и показало, что оскорбленное достоинство интеллигентов быстро обернулось подлым угодничеством. Как хамелеоны, они быстро приспособились и перешли от негодования к лестии.

В обстановке всеобщего маскарада нет места не усвоившим эти правила игры в жизни, потому и гибнет *неосторожно* посетившая маскарад Нина. Погубивший ее Евгений Арбенин вполне соответствует морали своего общества: «Глядит ягнечком, — а, право, тот же зверь... Мне скажут: можно отучиться, Натуру победить. Дурак, кто говорит; Пусть ангелом и притворится, Да черт-то все в душе сидит» [Там же. С. 358]. Существительное *притворство*, являющееся синонимом слову *маска*, содержит морфемный префикс *при-*, означающий пространственную близость и неполноту действия. *Прикрыть лицо* имеет значение «скрыть свое истинное лицо от окружающих». Языковые знаки

Таблица 1

Частотность слова леммы *холод* по НКРЯ

Лемма	Часть речи	Частота (прп)	R	D	Текстов
Холод	s	43.7	100	94	1559
Холодать	v	0.6	38	85	49
Холодность	s	2.2	68	88	153
Холодный	a	119.0	100	96	3212

Коэффициент Жуйана (D) показывает, насколько общеупотребительным является слово.

Таблица 2

Частотность слова леммы *холод* в драме М. Ю. Лермонтова

Лемма	Часть речи	Кол-во
Холодно	Наречие	6
Холодный	Прилагательное	4
Холод	Существительное	1
Холодность	Существительное	1

Нина, обеспокоенная изменением поведения мужа, отмечает: «Отрывист голос твой и *холоден* твой взор». Евгений — эгоист, и эгоизм его страшен. На реплику Нины он отвечает тирадой упреков и обид. Он гневно восклицает: «Тебя любить?» Арбенина волнует только собственное униженное и оскорбленное Я. Его устраивала нежность и покорность жены. Эгоизм Арбенина поддерживает его высочайшей самооценкой. Для Арбенина его *Эго* превыше всего и всех, оно формирует его взгляд на жизнь, где все должно соответствовать удовлетворению его желаний. Это утверждение подтверждается откровениями самого Арбенина в минуты совершаемого преступления, когда, по замыслу автора и по опыту жизни, человек не может кривить душой. Возьмем для анализа отповедь Евгения за полчаса, по его холодным расчетам, до смерти Нины.

И ты, ты *смеешь* требовать любви!

А мало ль я любил тебя, скажи!

А этой нежности ты знала ль *цену*?

А много ли *хотел я* от любви твоей?

Улыбку нежную, приветный взгляд очей —

И что ж нашел: коварство и измену.

Возможно ли! *меня продать!* —

*Меня* за поцелуй глупца... *меня*, который

По слову первому был душу рад отдать.

*Мне* изменить? *мне?* и так скоро!.. [7. С. 465]

указывают на наличие маски в его жизни не как атрибута карнавала, а как способа проявления хитрости, фальши, неискренности. Нине трудно поверить в то, что муж готов ее убить за одно подозрение в измене. Даже после его признания: «Я тебе на бале подал яд», — она пытается защитить его: «Ты *не изверг...* с *холодностью* такую меня ты не погубишь в цвете дней». Однако вскоре она понимает, что Арбенин *холодный убийца и злодей*. Неизвестный, выступающий в роли мстителя, вспоминая свою загубленную молодость, говорит об Арбенине тех давних лет: «В твоей груди уж крылся этот холод».

М. Ю. Лермонтов неоднократно обращался к концепту МАСКА. Так, он пишет:

Как часто, пестрою толпою окружен,

Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,

При шуме музыки и пляски,

*При диком шепоте затверженных речей,*

Мелькают образы *бездушные людей,*

*Приличьем стянутые маски...* [6. С. 260].

У Лермонтова сложилось четкое представление о маскарде как месте развлечения, где люди скрывают свои искренние чувства и эмоции. Чем-то они напоминают манекены: это *образы бездушные людей, приличьем стянутые маски*, неестественность их поведения говорит о лицемерии, неискренности и наигранности. Арбенин как умный человек дает оценки светскому обществу: «пестрый *сброд* — весь этот *маскарад*», «повсюду зло — везде обман». Однако понимание не освобождает его от страха стать предметом осуждения этих, казалось бы, презираемых им людей. Авторское отношение к происходящему ярко выражено эпитетами: *дикий шепот, затверженные речи, стянутые маски* — все это *образы бездушные людей*. Прилагательное *бездушный* образовано от существительного *душа* и производного предлога *без*: *бездушный* — без души; а «*человек без души*» — это уже не человек, а *холодный манекен*. Прилагательное *холодный* и существительное *холод* в «Маскараде» Лермонтова являются наиболее частотными словами. Они не только характеризуют героев, но и, употребленные в ремарках, раскрывают поведение героев и особенности их речи: Князь *холодно* кланяется и отворачивается; Баронесса (*холодно*): «Ах, Князь!»; Арбенин (встает, *холодно*): «Не пошлю».

Частотность слова *холод* и производных от него слов проверена по «Национальному корпусу русского языка» (табл. 1).

В потоке его обид и рассуждений вырисовывается истинный портрет «любящего эгоиста». Женщина, в его представлении, должна ценить его просто за то, что она нужна ему. Ее попытка напомнить о любви приводит эгоиста в ярость, он начинает заикаться от такого упрека и выдает свою суть: «И ты, ты смеешь требовать любви!» Свое чувство он оценивает высоко, его «хотелки», по его представлению, должны беспрекословно исполняться, и даже гипотетическая измена Нины предстает в его больном воображении какой-то сделкой: «Возможно ли! меня продать!». В 10 строчках его «пламенной» речи местоимение «я» в разных падежных формах с мелиоративной коннотацией употреблено 10 раз, оно противопоставлено местоимению «ты», которое в тексте встречается пять раз, и при этом каждый раз с пейоративной коннотацией.

Его месть за кажущуюся измену преступна, в его чувствах нет и малой толики жалости к умирающей, по его словам, любимой женщине: «О нет, я рад, я рад твоим страданиям». На все мольбы плачущей Нины он с неприкрытым злорадством отвечает: «Плачь! Плачь — но что такое, Нина. Что слезы женские? вода!» Его представление о доле женщины в светском обществе дополняет Баронесса:

Что ныне женщина? Создание без воли.

Игрушка для страстей иль прихотей других!

Что женщина? Ее от юности самой

В продажу выгодам, как жертву, убирают  
[Там же. С. 404].

Не только в любви, но даже в мучительных страданиях женщина не получает сочувствия, ее слезы — вода; другое дело, когда плачет мужчина «от злобы, ревности, мучений и стыда», плачет не от страдания — от злобы, не от любви — от ревности, не от мучительной боли и страданий — от стыда. При этом он ведет себя как настоящий ханжа: рисует картины рая для Нины и печалится о горькой своей судьбе: «Я останусь тут один, один... года пройдут. Умру — и буду все один! Ужасно!»

И даже после смерти жены Евгений жалеет только себя: «Страданье новое вкусить осталось мне!», «Душа тревожится в *холодном* этом сне», ноет сердце. Арбенин мечтает, чтоб скорее ушли воспоминания о совершённом убийстве, и верит, что со временем в его душе поселится покой. Безусловно, Арбенин — главный преступник, но в этом преступном мире оказалось много его соучастников. Баронесса, развлекающаяся любовью к князю и отдавшая «в подарок» чужой браслет, испугалась «шепота толпы пустой» и решительно заявила:

«Нет, я себя *спасу*... хотя б на счет другой». Это и Неизвестный — *мститель* «всегда с другим лицом, всегда в другом наряде», князь, Казарин, Шприх — все это общество «самолюбивых дум и *ледяных* страстей».

Лермонтов продолжает разоблачать лицемерное светское общество. Участники маскарада понимают, что они носят маски не только на бале-маскараде, в масках проходит вся их жизнь. Так, князь угрожает: «Я сорву коварную личину», а Казарин произносит монолог, в котором называет вещи своими именами.

Да полно, брат, *личину* ты сними,

Не опускай так важно взоры.

Ведь это хорошо с людьми,

*Для публики*, — а мы с тобой *актеры*...

О, *старый плут* [7. С. 471].

Итак, карнавал закончен, актеры срывают маски. Но не звенят фанфары — слишком поздно. Жертвой лицемерия и лжи стала безвинная душа: «прекрасное создание — *холодно*, мертво». Арбенин привычно философствует: «Жизнь, как бал, жизнь — вещь пустая, а целое — обман...»

### Выводы

Исследование концепта МАСКА в драме «Маскарад» М. Ю. Лермонтова позволило проследить топологию концепта, обусловленную временной эпохой и средствами манифестации. В истории концепта *маска* возможно выделить последовательные периоды функционирования ее актуальных контентов:

- мифическая маска;
- театральная маска;
- маска лицемерия;
- маска-разоблачение;
- маска преступности;
- маска веселого досуга;
- спасительная маска (2020).

Все эти смыслы имеют свои особенности и в той или иной степени описаны в соответствующих направлениях науки, но в то же время они представляют единый концепт (представление) о вполне реальной вещи. «В ходе когнитивной деятельности вербализованный и наделенный именем концепт выполняет функцию обладателя и носителя смысла. ...В рамках культурно-исторического дискурса концепт содействует культурной передаче смыслов. Благодаря интертекстуальному обмену субъективных знаний о реальности вербализованные смыслы транслируют концепты далее в соответствии с принципами когниции

и коммуникации, принятыми в той или иной культуре» [14. С. 178—179].

Изучение концепта в художественном тексте требует ассоциативного исследования, анализа языковых особенностей художественного произведения, что открывает возможность описания не только действия, но и глубинных мотивов и ассоциаций. Так, *маска лицемерия* четко прослеживается на примере исследования концепта в драме М. Лермонтова «Маскарад», *маска разоблачения* описана в рассказе А. П. Чехова «Маска». В современной поэзии проблема лицемерия рассматривается как выбор человека между застывшей в маске личиной и человеком, сохранившим свое лицо:

«Всю жизнь он в поиске: что ближе —  
Личина, маска, лик, лицо?» [3. С. 127]

В 2020 г. маска в связи с пандемией коронавируса приобрела особую актуальность. Это слово стало словом года 2020, от него образуются новые слова (масочный режим). Мы назвали «маску 2020» *спасительной*, потому что миллионы людей верят, что она спасет мир от заражения страшным вирусом. Однако, как показывают последние события в разных странах мира, далеко не все верят в спасительную миссию обычной предохранительной

маски от страшного вируса, что вызывает активные протесты против ограничений, локдаунов в мире и против самой маски. Это не означает также и того, что все другие семантические типы маски ушли в прошлое: ритуальные, и маскарадные, театральные и развлекательные маски остались — например, широко разрекламированное шоу «Маска» Филиппа Киркорова. Е. Г. Тихомирова пишет: «Исследование сущности маски, ее видового многообразия в культурной истории, функций, смысловых сюжетов способно прояснить взаимосвязь прошлых и настоящих культурных трансформаций, раскрыть их характер и способствовать прогнозированию динамики культур» [10. С. 28]. Маски лицемерия расширили поле действий и вторглись в глобальную политику, вызывая всеобщее недоверие и напряженность в мире. Авторы видят перспективы будущего исследования и не претендуют на полное освещение концепта МАСКА в данной статье, наша задача — проанализировать семантическую составляющую концепта МАСКА в драме Лермонтова «Маскарад». Выделяя основные смыслы концепта, мы представили этот концепт в динамике развития и структурно-семантического единства.

### Список литературы

1. Волкова Т. В. Универсальный фразеологический словарь русского языка. М.: Вече, 1999. 464 с.
2. Зализняк А. А. О профессиональной и любительской лингвистике // Наука и жизнь. 2009. № 1. С. 16—24.
3. Коноплев В. Г. С теплом и светом. Петропавловск: Сев. Казахстан, 2019. 188 с.
4. Кулишова О. В. Маска в древнегреческом театре: ее происхождение и сакральные основы // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира. Вып. 13. СПб., 2013. С. 317—324.
5. Лакан Ж. Образования бессознательного / пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис: Логос, 2002. 608 с.
6. Лермонтов М. Ю. Первое января // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихотворения. М.; Л.: Наука, 1981. 444 с.
7. Лермонтов М. Ю. Маскарад // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3: Драмы. М.; Л.: Наука, 1962. 787 с.
8. Муканова Г. М. Концепт ОТЧУЖДЕНИЕ в рассказе А. П. Чехова «Маска» // Материалы VII Международной студенческой научно-практической конференции «МОЛОДЕЖЬ И НАУКА-2020». Петропавловск, 2020. С. 150—154.
9. Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж: Истоки, 2001. 192 с.
10. Тихомирова Е. Г. Маска как культурная форма // Наука — искусство — культура. 2017. Вып. 2 (14). С. 28—35.
11. Толковый словарь русского языка / под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Совет. энцикл.: ОГИЗ: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935—1940 (4 т.). 752 с.
12. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 2 (Е — Муж) / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд., стер. М.: Прогресс, 1986. 672 с.
13. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. Т. 1. М.: Рус. яз., 1999. 624 с.
14. Шелестюк Е. В. Изучение концептосфер русскоязычной и англоязычной военной поэзии (с применением автоматизированных методов) // Мир языка и национальная культура: взгляд из современ-

ности : монография / Т. А. Воронцова, Е. И. Голованова, О. Н. Ковалева, С. А. Питина, Е. В. Шелестюк. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2021. 240 с. С. 170—239.

### Сведения об авторах

**Табакова Зинаида Петровна** — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Северо-Казакстанского университета им. М. Козыбаева, Петропавловск, Казакстан. ztabakova@yandex.ru

**Моор Венера Талгатовна** — студент кафедры русского языка и литературы Северо-Казакстанского университета им. М. Козыбаева, Петропавловск, Казакстан. moor31031999@mail.ru

---

---

*Bulletin of Chelyabinsk State University.*

2021. No. 7 (453). *Philology Sciences. Iss. 125. Pp. 138—144.*

## REPRESENTATION OF THE MASK CONCEPT IN THE DRAMA “MASQUERADE” BY M. YU. LERMONTOV

*Z. P. Tabakova*

*Manash Kozybayev North Kazakhstan University, Petropavlovsk, Kazakhstan. ztabakova@yandex.ru*

*V. T. Moore*

*Manash Kozybayev North Kazakhstan University, Petropavlovsk, Kazakhstan. moor31031999@mail.ru*

The article deals with the concept of the mask functioning in the literary text. The play “Masquerade” by M. Yu. Lermontov was taken for the research. The relevance of the study is seen, among other things, in the special role of the mask during the coronavirus pandemic. Our aim consists in an attempt to establish the topology of the mask concept at different stages of the social development. We identify semantic contents and features of the mask concept functioning in different periods of the world culture development and propose a hypothesis of their formation. Then the semantic structure of the concept in the work under study is described. The mask as an external attribute in the drama performs a narrative function, being the main event that determines the plot of the drama. The associative method of analyzing the discourse of the text made it possible to establish a connection between the eventful action and the deep motives of the behavior of higher society representatives, to reveal its hypocritical masquerade essence.

**Keywords:** *concept, mask, content, masquerade, representation, topology, narrative, associations.*

### References

1. Volkova T. V. (1999) *Universal’nyj frazeologicheskij slovar’ russkogo yazyka* [Universal phraseological dictionary of the Russian language]. Moscow, Veche Publ. 464 p. [in Russ.].
2. Zaliznyak A. A. (2009) *Nauka i zhizn’*, no. 1, pp. 16—24 [in Russ.].
3. Konoplyov V. G. (2019) *S teplom i svetom* [With warmth and light]. Petropavlovsk. 188 p. [in Russ.].
4. Kulishova O. V. (2013) *Maska v drevnegrecheskom teatre: ee proiskhozhdenie i sakral’nye osnovy* [Mask in Ancient Greek Theater: Its Origin and Sacred Basics]. Mnemon. *Issledovaniya i publikacii po istorii antichnogo mira* [Research and publications on the history of the ancient world], 13<sup>th</sup> iss., pp. 317—324 [in Russ.].
5. Lakan Zh. (2002) *Obrazovaniya bessoznatel’nogo* [Formations of the unconscious]. Moscow, Gnozis Publ., Logos Publ. 608 p. [in Russ.].
6. Lermontov M. Yu. (1981) *Pervoe yanvaryya* [January the First]. *Sobranie sochinenij v 4 t. T. 1: Stihotvoreniya* [Collected works in 4 vol. Vol. 1: Poems]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ. 444 p. [in Russ.].
7. Lermontov M. Yu. (1962) *Maskarad* [Masquerade]. *Sobranie sochinenij v 4 t. T. 3: Dramy* [Collected Works in 4 vol. Vol. 3: Dramas]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ. 787 p. [in Russ.].

8. Mukanova G. M. (2020) Koncept otchuzhdenie v rasskaze A. P. Chekhova “Maska” [The alienation concept in the short story “Mask” by A. P. Chekhov]. *Materialy VII Mezhdunarodnoj studencheskoj nauchno-prakticheskoy konferencii “Molodezh’ i nauka-2020”* [Materials of the VII International Student Scientific and Practical Conference “Youth and Science-2020”]. Petropavlovsk. Pp. 150—154 [in Russ.].
9. Popova Z. D., Sternin I. A. (2001) *Ocherki po kognitivnoj lingvistike* [Essays on Cognitive Linguistics]. Voronezh, Istoki. 192 p. [in Russ.].
10. Tikhomirova E. G. (2017) *Nauka — iskusstvo — kul’tura*, iss. 2 (14), pp. 28—35 [in Russ.].
11. Ushakov D. N. (ed.). (1935—1940) *Tolkovyj slovar’ russkogo yazyka*. T. 4 [Explanatory dictionary of the Russian language. Vol. 4]. Moscow. 752 p. [in Russ.].
12. Fasmer M. (1986) *Etimologicheskij slovar’ russkogo yazyka* [Etymological dictionary of the Russian language in 4 vol. Vol. 2]. (E — Muzh). Moscow, Progress Publ. 672 p. [in Russ.].
13. Chernyh P. Ya. (1994) *Istoriko-etimologicheskij slovar’ sovremennogo russkogo yazyka* [Historical and etymological dictionary of the modern Russian language]. Moscow, Russian language Publ. 560 p. [in Russ.].
14. Shelestyuk E. V. (2021) *Izuchenie kontseptosfer russkoiazychnoy i angloiazychnoy voennoy poezii (s primeneniem avtomatizirovannykh metodov)* [Study of the conceptual spheres of Russian and English-language military poetry (using automated methods)]. Vorontsova T. A., Golovanova E. I., Kovaleva O. N., Pitina S. A., Shelestyuk E. V. *Mir yazyka i natsional’naya kul’tura: vzglyad iz sovremennosti* [World of Language and National Culture: View from modernity]. Chelyabinsk, Publishing House of Chelyabinsk State University. Pp. 170—239 [In Russ.].