

Ж.Н. Маслова

**КОГНИТИВНАЯ КОНЦЕПЦИЯ
ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА**

Монография

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
2012

УДК 81'42
ББК 81.2-7
М31

Р е ц е н з е н т ы :

д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой иностранных языков
ФГБОУ ВПО «Тамбовский государственный
технический университет» *М.Н. Макеева*;

д-р филол. наук, проф. кафедры начального языкового и литературного
образования ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный
университет имени Н.Г. Чернышевского» *И.А. Тарасова*

Маслова Ж.Н.

Когнитивная концепция поэтической картины мира [электронный ресурс]: монография / Ж.Н. Маслова. – М. : ФЛИНТА, 2012. – 420 с.

ISBN 978-5-9765-1498-0

Монография посвящена изучению поэтического текста и языка в рамках когнитивной лингвистики и когнитивной поэтики. Поэтическая картина мира выделяется как ментальная основа поэтического творчества и комплексно исследуется в контексте филологических и психологических теорий. В книге представлено описание структурных и содержательных характеристик поэтической картины мира, описание механизмов формирования поэтического смысла и механизмов его репрезентации в языке поэтического текста, метаконцептов; предложены авторская типология и валентная модель художественного концепта, авторская классификация когнитивных стратегий творческого освоения мира, авторская методика лингвокогнитивного анализа поэтического текста. Исследование выполнено на материале русскоязычных и англоязычных поэтических текстов. Данная работа представляет собой попытку создания фундаментальной методологической основы для когнитивного изучения поэтического текста и поэтического творчества.

Монография адресована когнитологам, лингвистам, литературоведам, преподавателям и аспирантам филологических специальностей, а также специалистам в области изучения художественного текста.

УДК 81'42
ББК 81.2-7

ISBN 978-5-9765-1498-0

© Маслова Ж.Н., 2012
© Издательство «ФЛИНТА», 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	7
Глава I.	
ПОЭТИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА КАК ОБЪЕКТ КОГНИТИВНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.	10
§ 1. Концепция <i>картины мира</i> как моделирование позиции субъекта по отношению к миру.	10
1.1. Подходы к изучению <i>картины мира</i> в лингвистике	14
1.2. Языковая картина мира как доступ к изучению содержания концептуальной картины мира.	16
§ 2. Подходы к осмыслению статуса языка художественного текста и художественной реальности.	22
2.1. Проблема определения ментальной основы художественного творчества. Художественная картина мира.	26
§ 3. Поэтическая картина мира как ментальная основа хранения и передачи эмоционально-эстетического опыта	29
3.1. Теоретические предпосылки исследования поэтической картины мира в области современного гуманитарного знания.	31
3.2. Теоретические предпосылки исследования поэтической картины мира в области психологического знания	33
3.3. Теоретические предпосылки исследования поэтической картины мира в области литературоведческого и лингвистического знания.	42
3.4. Разграничение понятий <i>поэтическая картина мира</i> и <i>поэтическая модель мира</i>.	47
§ 4. Структурная организация знания в поэтической картине мира	49
4.1. Компоненты знания в поэтической картине мира	50
4.2. Когнитивные стратегии взаимодействия систем «Я», «МИР» в	

поэтической картине мира.....	54
4.3. Метаконцепты поэтической картины мира.....	59
§ 5. Художественный (поэтический) концепт как структурная единица поэтической картины мира.....	74
5.1. Подходы к изучению концепта.....	75
5.2. Лингвистические подходы к художественному концепту.....	82
5.3. Разграничение понятий <i>художественный образ</i> и <i>художественный концепт</i>	85
5.4. Лингвистические типологии художественных концептов.....	90
5.5. Структурные модели художественного концепта.....	107
§ 6. Процессы категоризации и формирование категорий в поэтической картине мира.....	118
6.1. Категоризация на уровне поэтического дискурса.....	120
6.2. Категоризация на уровне поэтического текста.....	112
6.3. Категоризация на уровне поэтического языка.....	125
§ 7. Поэтический текст как форма языковой репрезентации концептуального содержания поэтической картины мира.....	133
7.1. Подходы к изучению текста.....	133
7.2. Подходы к изучению художественного и поэтического текста.....	138
§ 8. Факторы, определяющие специфику поэтического текста.....	145
8.1. Различение смысла и информативности в поэтическом тексте.....	145
8.2. Смысл и значение.....	149
8.3. Пути формирования смысла и информативности в поэтическом тексте.....	155
§ 9. Когнитивный анализ как метод исследования репрезентации поэтической картины мира в языке поэтического текста.....	162
9.1. Подходы к анализу поэтического текста.....	162
9.2. Анализ когнитивной основы текста как метод исследования языковой репрезентации поэтической картины мира.....	168

Глава II.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА В ЯЗЫКЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	175
§ 1. Принцип селективности при отборе концептуального содержания в поэтической модели мира. Метаконцепты.....	178
1.1. Функционирование Метаконцепта ЦЕННОСТЬ и Метаконцепта ПОЭТИЧЕСКОЕ.....	179
1.2. Функционирование Метаконцепта НОРМА.....	206
1.3. Функционирование Метаконцепта ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ.....	210
§ 2. Процессы концептуализации и репрезентация концептуального содержания в поэтической картине мира.....	213
2.1. Репрезентация звукоритмических концептов в языке поэтического текста.....	214
2.2. Репрезентация предметных концептов в языке поэтического текста.....	220
2.3. Репрезентация процессуально-относительных концептов в языке поэтического текста.....	235
2.4. Репрезентация событийных концептов в языке поэтического текста.....	241
2.5. Репрезентация концепта-впечатления в языке поэтического текста.....	255
2.6. Репрезентация иконических концептов в поэтическом тексте.....	261
§ 3. Принцип структурного валентного взаимодействия художественных концептов.....	267
§ 4. Процессы категоризации и категории в поэтической картине мира.....	280
4.1. Категории поэтического дискурса.....	281
4.2. Категории поэтического текста.....	291
4.3. Категории поэтического языка.....	296

§ 5. Реализация методики анализа когнитивной основы поэтического текста как способа исследования.....	311
5.1. Конфигурирующий уровень.....	312
5.2. Уровень перспективы.....	322
5.3. Уровень отношения.....	331
5.4. Уровень силы-движения.....	334
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	353
Список использованной научной литературы.....	363
Приложение.....	413

ВВЕДЕНИЕ

В современном мире гуманитарное знание трансформируется наряду с технологиями. Формирование новых подходов и междисциплинарный синтез необходимы для повышения практической значимости гуманитарной науки. В XX в. сложилось понимание относительности истины и конструируемости знания, в связи с этим получил развитие антропоцентрический подход к языку. Данный подход к языку позволил взглянуть на художественное и поэтическое творчество, в частности, как на результат когнитивной деятельности человека, и обратиться к изучению ментальных основ художественного творчества, процесса формирования художественных и поэтических смыслов, процесса трансформации лингвистического дискурса в художественно-эстетический, который проявляется на разных уровнях художественного (поэтического) текста.

Развивающиеся в рамках когнитивной поэтики когнитивные исследования поэтического текста опираются, с одной стороны, на фундаментальные основы, заложенные в работах М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, В.М. Жирмунского, Б.А. Ларина, Ю.М. Лотмана, В.Я. Проппа, Ю.Н. Тынянова, Л.В. Щербы, В.Б. Шкловского, Р.О. Якобсона и др. С другой стороны, теоретической и методологической базой исследований в области поэтического текста являются современные теории концептуализации и категоризации, которые разрабатываются в когнитивной лингвистике, а также общее понимание языка как одной из когнитивных способностей человека. Это теория языкового сознания (А.Н. Леонтьев), теория концептуальной метафоры (Дж. Лаккофф, М. Джонсон), теория ментальных пространств (Ж. Фоконье), концепции когнитивной семантики (Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Л. Талми), концепция когнитивных матриц (Н.Н. Болдырев) и др. Однако обзор работ, посвященных поэтическому творчеству, показывает, что анализ поэтического текста невозможно проводить с помощью

простого заимствования уже выработанных в когнитивной науке методов и приемов – необходимо создание особых концепций, моделей и методик анализа, актуальных именно для исследования поэтического текста. Достигнутые в этом направлении результаты свидетельствуют, что работа сосредоточена, прежде всего, на изучении выборочных художественных (поэтических) концептов и особенностей их репрезентации, выявлении идиостилевых черт поэзии определенных авторов, исследовании специфики отдельных национальных литератур. При этом остается невыясненным вопрос о наличии системности в репрезентации художественных (поэтических) концептов, о взаимосвязанном характере ментальных структур, лежащих в основе поэтического творчества, о комплексном характере творческого языкового сознания.

Способность к художественному и поэтическому творчеству является частью когнитивной деятельности человека. Уникальность поэтического языка свидетельствует о существовании особых ментальных структур, позволяющих человеку продуцировать художественные образы, особого концептуального содержания, актуального для поэтического дискурса, межконцептуальных связей и механизмов формирования художественного смысла. Данные ментальные структуры и механизмы существуют в упорядоченном взаимодействии, которое определяется как *феномен поэтической картины мира*. Детальное исследование природы и сущностных характеристик поэтической картины мира, а также построение ее структурной модели и разработка специальных методик анализа текста являются актуальной научной проблемой, решение которой возможно только с привлечением методологического аппарата когнитивной лингвистики.

Создание и развитие когнитивной *концепции поэтической картины мира* предполагает теоретическое обоснование поэтической картины мира в русле когнитивной поэтики, создание методики ког-

нитивного анализа поэтического текста на основании изучения природы художественного (поэтического) концепта; описание механизмов формирования поэтического смысла и механизмов его репрезентации в языке поэтического текста; разработку типологий художественных (поэтических) концептов. Общая цель предложенных классификаций, методики когнитивного анализа поэтического текста заключается в том, чтобы в рамках когнитивной поэтики заложить основы концепции творческого языкового сознания, создать методологическую основу когнитивного изучения художественного текста.

Книга состоит из двух глав. В первой главе содержится теоретическое описание и обоснование положений концепции поэтической картины мира. Во второй главе освещаются результаты, достигнутые при применении теоретических разработок к практическому материалу.

Глава I.

ПОЭТИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА КАК ОБЪЕКТ КОГНИТИВНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

§ 1. Концепция *картины мира* как моделирование позиции субъекта по отношению к миру

Изучением *картины мира* (КМ) на сегодняшний день занимаются более десяти научных направлений, ставящих различные исследовательские цели. Лингвистика и психолингвистика, общая, когнитивная и этнопсихология, герменевтика и антропология, культурология, социология описывают данное явление с разных точек зрения, с использованием различной терминологии, и имеют в этой области значительные наработки.

Термин *картина мира* получил распространение после работ М. Хайдеггера, в которых были сформулированы принципиальные положения об изменении позиции мыслящего субъекта по отношению к миру. По М. Хайдеггеру, «где мир становится картиной, там к сущему в целом приступают как к тому, на что человек нацелен и что он соответственно хочет преподнести себе, иметь перед собой и тем самым в решительном смысле представить перед собой» [Хайдеггер 1993]. Причем, человек стремится представить мир во всем, что ему присуще, и составляет его как систему. По его мнению, не каждая эпоха имеет свою картину мира, а превращение мира в картину и человека в субъект является характерной чертой эпохи Нового времени, где наука о мире превратилась в науку о человеке. Возникшая необходимость в многоаспектном осмыслении данного термина свидетельствует об изменившейся, активной позиции человека по отношению к миру, осознании возможности *преобразования* мира. Именно с конца XVIII

в. появляется слово «мировоззрение» как обозначение позиции человека посреди сущего. Основная суть рассуждений М. Хайдеггера сводится к тому, что восприятие мира как картины свидетельствует о принципиальном изменении позиции мыслящего субъекта по отношению к миру и принципиальном изменении понимания истины. М. Хайдеггер говорит о появлении картины мира как результата активной познающей деятельности субъекта.

Например, в античности существование истины мыслилось вне человека, и эта истина была объективной. В Новое время утверждается приоритет субъективности, и человек становится мерой всех вещей, осуществляется принятие истинности отраженного мира и истинности субъективной интерпретации, а также утверждается понятие множественности истины – истина теперь мыслится внутри человека. Произошло объединение отраженных элементов в многомерную систему, осознание того, что многие связи внешнего мира возникают благодаря сознанию человека и не существуют объективно, вне человека. Понятие картины мира знаменует новый этап в развитии общественного и индивидуального сознания и определяет особый, новоевропейский способ восприятия мира.

В современной общенаучной трактовке *картина мира* понимается также как «наиболее общее интегральное восприятие мира в его целостности, совокупность знаний, формирующаяся при участии всех уровней и форм познания: теоретического, эмпирического, логического, чувственного, научного, философского, обыденного, религиозного и мифологического» [Захарова 2008: 118]. Ю.Л. Воротников дает следующее определение картины мира, сближая его с понятием модели. По его мнению, картина мира представляет собой частный, исторически обусловленный способ того универсального явления, которое можно назвать моделированием мира в семиотическом понимании этого слова. Картина мира – это его модель, но не любая модель мира

является картиной [Воротников 2003]. Согласно Ю.Л. Воротникову, картина мира представляет собой своеобразный «интерфейс» для общения субъекта с миром, возможность хранения и передачи устойчивых общих представлений в их субъективной индивидуальной комбинации, структур сознания; это также возможность формирования новых индивидуальных знаний и представлений. Устанавливая ключевым моментом духовную активность субъекта по отношению к миру, В.И. Постовалова определяет картину мира как «целостный глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека, а не какой-либо одной ее стороны. Картина мира как глобальный образ мира возникает у человека в ходе всех его контактов с миром» [Постовалова 1988: 19]. В вышеизложенных определениях прослеживается стремление достаточно полно описать данное явление, однако, ключевой чертой картины мира является то, что это *законы и взаимосвязи мира, поняты субъективно*. Картина мира возникает тогда, когда истина из объективного внеположенного человеку явления превращается в объект, принадлежащий сознанию человека.

В исследованиях, посвященных картине мира, постулируется тот факт, что картина мира существует в сознании человека [Болдырев 2001; Захарова 2008; Кубрякова 2004; Кузьмина 2000]. Необходимо подчеркнуть, что сознание есть процесс мысли, переживаемый и воспринимаемый *индивидуумом*. Сознание, в свою очередь, селективно, поэтому картина мира, наряду с общими, содержит индивидуальные компоненты. Несмотря на динамический характер и способность изменяться под влиянием опыта взаимодействия с реальностью, в картине мира сформированы универсальные черты, которые разделяются многими представителями человечества. Эти черты носят, во многом, абстрактный, общий характер. Например, представителями различных этнических групп осознается бинарная оппозиция (основной инструмент при описании и реконструкции картины мира) белого и черного.

Хотя у одних групп людей белое соответствует положительному, а черное – отрицательному началу, а у других групп данные цвета маркированы с точностью до наоборот.

Картина мира отдельной личности складывается под влиянием многих факторов (личностные качества, условия жизни, национальная и культурная принадлежность и т.п.). Однако, именно наличие общего компонента – коллективного, разделенного знания – обеспечивает успешность коммуникации. Хотя присутствие в составе картины мира различных компонентов признается однозначно, определенного ответа на вопрос о ее составе и структуре до сих пор не существует. Обзор работ по данной проблеме показывает, что существование картины мира либо констатируется в виде некоего набора когнитивных единиц и структур различного формата (концептов, фреймов, гештальтов и т.д.) [Босова 1999; Каменская 1990; Кубрякова 2004], либо рассматривается как форма-посредник между реальностью и языковой картиной мира [Караулов 1988; Павиленис 1983; Уфимцева 1988]. Между тем, именно как систему интуитивных представлений о реальности картину мира можно выделить, реконструировать у любой социопсихологической единицы (нации, этноса, социальной/профессиональной группы, отдельной личности).

Поднимая вопрос о необходимости исследования структуры картины мира, выделения ее областей и единиц, необходимо иметь в виду, что отражение мира обусловлено психическими процессами, относительно которых уже давно замечено, что «бессознательные психические процессы нелинейны... они не организуются хронологически» [Райгородский 1996: 86]. Каждый новый этап в развитии картины мира не отменяет предыдущего. Отражение мира, основанное на научных принципах, вписывается в наивные представления и сосуществует с ними. Аналогичным образом в сознании современного человека присутствует мифологическое мышление. Динамический процесс

развертывания концепта также нелинеен. Межконцептуальные связи, возникающие в сознании человека, характеризуются скорее такими качествами, как множественность, одновременность и сосуществование. В картине мира субъективное и объективное, коллективное и индивидуальное знания конфигурируются особым образом.

1.1. Подходы к изучению *картины мира* в лингвистике

В силу особенностей объекта исследования, в лингвистике понятие *картина мира* приобретает специфическое толкование, общепринятым становится термин *концептуальная картина мира* (ККМ), под которой понимается «тот ментальный уровень или та ментальная (психическая) организация, где сосредоточена совокупность всех концептов, данных уму человека, их упорядоченное объединение» [КСКТ 1996: 94]. Данный термин является близким к термину *концептуальная система*, ранее введенному Р.И. Павиленисом, и определяемому как «непрерывно конструируемая система информации (мнений и знаний), которой располагает индивид о действительном или возможном мире» [Павиленис 1983: 280]. В своей деятельности человек действительно опирается на информацию о мире, существующую в его сознании. Взаимодействие с объективной действительностью осуществляется благодаря сформированной в сознании человека концептуальной картине мира, но так как это взаимодействие объективно и субъективно одновременно, многопланово, частично опосредовано, частично скрыто, то дать однозначное исчерпывающее толкование концептуальной картине мира достаточно сложно.

Ввиду недостаточной определенности термина были предприняты попытки его конкретизации и выделения разновидностей картины мира. Исследователи выделяют концептуальную, наивную, научную, философскую и художественную картины мира. В ряде работ

сделаны попытки выделения *НКМ* (научной картины мира), *национальной научной картины мира (ННКМ)*, *языковой картины мира (ЯКМ)*, *НЯКМ* (национальной языковой картины мира), *индивидуальной национальной языковой картины мира (ИНЯКМ)* [Захарова 2008: 118-121]. *Цветовую картину мира (ЦКМ)* выделяет И.Е. Цегельник [Цегельник 2007]. На наш взгляд, такое дробление не всегда оправдано. Цвет, в данном случае, лишь один из множества аспектов, выделенный искусственно в исследовательских целях. Онтологически, и цветовая, и национальная картины мира имеют одну природу. Не следует смешивать картину мира, многогранную и многомерную, отражающую мир в совокупности старых и новых, научных и бытовых представлений, и модель мира, возникающую на основе специально отобранных составляющих. Данный подход противоречит тому основному смыслу, который М. Хайдеггер вкладывал в понятие картины мира, поэтому логичнее говорить о цветовой модели мира.

Центральное понятие, отражающее суть картины мира – *субъективность*. Совершенно справедливо утверждение Б.А. Серебренникова о том, что «существует столько картин мира, сколько имеется наблюдателей, контактирующих с миром, сколько имеется «призм» мировидения, человек смотрит на мир не только сквозь призму своего индивидуального опыта; существует столько картин мира, сколько имеется миров, на которые смотрит наблюдатель. Синонимом слова мир «выступает» действительность, реальность (объективная), бытие, природа и человек» [Серебренников 1988: 33]. Следует заметить, что континуальная система смыслов не только структурируется в деятельности индивида, но во многом структурирует его деятельность. В картине мира, как антропоцентричной структуре, заложена не только функция отражения мира, но и функция установления взаимосвязей, надления смыслом отдельных сущностей и регенерации смысла.

Множество определений, рассмотренных выше, свидетельствует о том, что вопрос о концептуальной картине мира, ее структуре, составе, в целом, находится в стадии осмысления. Существующая в сознании человека концептуальная картина мира может быть изучена только опосредованно, через различные средства и формы репрезентации. Картина мира репрезентируется через музыку, живопись, язык и многие другие культурные практики. В современной лингвистике язык рассматривается как одно из средств репрезентации концептуальной картины мира, однако он не является простым ретранслятором. Каждый естественный язык отражает определенный способ восприятия и концептуализации мира и служит инструментом накопления и структурирования информации.

С одной стороны, язык отражает концептуальную картину мира не в полной мере. С другой стороны, язык не ограничивает человека в понимании и потенциально способен репрезентировать субъективно актуальное для человека в данной речевой ситуации содержание мышления. Языковая картина мира включает не только стереотипные способы языковой репрезентации концептуальной картины мира, но и принципиальную возможность репрезентации любого концептуального содержания. Из этого следует, что концептуальная картина мира может быть изучена с помощью языковой картины мира, как проекции особого рода. В то же время языковая картина мира имеет свою специфику и несколько иную онтологическую природу, что необходимо учитывать при проведении любых исследовательских процедур.

1.2. Языковая картина мира как доступ к изучению содержания концептуальной картины мира

Самым продуктивным способом изучения картины мира является ее изучение через язык, языковые репрезентации и, в итоге, через

языковую картину мира (ЯКМ). Языковая картина мира рассматривается в контексте исследования как *проекция картины мира, представленная в системе языковых знаков*. Однако возникает вопрос о качестве данной проекции. Согласно одной точке зрения, «национальная специфика мышления производна не от языка, а от реальной действительности, язык же только отражает в своей семантике и называет те различия, которые оказываются коммуникативно-релевантными для народа в силу тех или иных причин» [Стернин 2000: 66]. Согласно другой точке зрения, данная проекция не совсем «прямая» и особенность языковой картины мира в том, что язык представляет собой автономную систему, функционирующую и развивающуюся по собственным законам [Урысон 2003: 12]. Следовательно, отношения между ментальными структурами и их репрезентациями в языке не являются однозначными.

Развитие антропоцентричного подхода в науке породило интерес к изучению проявлений личностного сознания в разных областях деятельности. В лингвистике исследовательская мысль сосредоточилась на различных аспектах отражения бытия через язык. Язык стал выражением *когниции – научного и обыденного познания мира, реализующегося в процессах его концептуализации и категоризации* [Кубрякова 2009: 12].

Понятие *языковой картины мира (ЯКМ)* восходит к идеям В. фон Гумбольдта, который полагал, что языки различаются различными мировидениями, и язык обуславливает «языковое сознание народа» [Гумбольдт 1984]. В. Гумбольдт продолжает начатую еще Платоном дискуссию о соотношении языка и культуры, и форма языка определяется как «одинаковое воззрение на отдельные элементы, составляющие, в противоположность ей, материю... и совокупность чувственных впечатлений и невольных движений духа, предшествующих образованию понятия, которое совершается уже с помощью

слова... Такая одинаковость воззрения есть в каждом языке, и каждый народ усваивает себе язык своих предков посредством этого воззрения» [Флоренский 1990: 161]. Кратко, концепция В. Гумбольдта сводится к следующему: язык – опосредующее звено между миром и человеком; всякая духовная и материальная культура национальна; национальный характер находит выражение в языке, и языку присуща специфическая внутренняя форма. Ключевым моментом гумбольдтовой философии языка является осмысление языка как одного из видов выработанной человеческой субъективности мировоззрения. В современной трактовке, понятие *языковая картина мира* восходит также к идеям неогумбольдтианцев о внутренней форме языка (Л. Вайсгербер и др.), а также к идеям американской этнолингвистики, в частности, к так называемой гипотезе лингвистической относительности Сепира – Уорфа. Поэтому понятие *языковая картина мира* включает несколько различных трактовок:

1) картина мира, предлагаемая языком, отличается от *научной картины мира* (в этом же смысле употребляется термин *наивная картина мира*);

2) каждый язык «рисует» свою картину, изображающую действительность несколько иначе, чем это делают другие языки;

3) *языковая картина мира* отражает не только объективную реальность, но и множество новых образов мира, созданных сознанием человека.

Последний взгляд на языковую картину мира представляется нам наиболее приемлемым, потому что взаимоотношения языка и сознания сложны и обусловлены многими причинами. Вопрос о сущности и структуре языковой картины мира связан, прежде всего, с изучением специфики отражения бытия через язык, и к пониманию данной специфики выделяется три подхода.

Первый подход основывается на утвердившейся в философии традиции разделения духа и тела, берущей начало в работах Р. Декарта. В рамках данной традиции язык, как порождение ума, изучается объективно, без учета телесной природы человека. Согласно данному подходу, между семантическими системами языков нет принципиальной разницы, так как отражение мира базируется на основных логических принципах и категориях, которые универсальны для всех народов (С. Пинкер, Н. Хомский). Работы этого направления имеют несомненную научную ценность, хотя в них не учитывается существенный для когнитивной лингвистики момент – язык не отражает напрямую объективную реальность, он отражает мир, воспринятый человеком через опыт физического взаимодействия с внешней средой. В языке, по сути, отражается множество проекций реальности, *projected reality*, по определению Р. Джекендофа [Jackendoff 1983]. Проекции могут быть сходны или различаться в силу непохожих условий жизни и опыта человека, что ведет к многообразию языковых систем. Именно глубокие, в том числе и семантические, различия в языках стали основой для формирования противоположной точки зрения.

Согласно второму подходу, разница между семантическими системами языков имеет абсолютный характер и предопределена восприятием мира через язык, а в основе отражения мира находятся не логические категории, а категории языкового освоения мира (В. Гумбольдт, Э. Сепир, Б. Уорф). Мысль о том, что язык может влиять на мысль, на форму ее выражения, находит подтверждение в современных исследованиях [Evans, Green 2006: 99]. На способность языка формировать определенный «угол зрения» у субъекта указывает, выделяя «наивную» картину мира, и Ю.Д. Апресян: «Каждый естественный язык отражает определенный способ восприятия и организации (концептуализации) мира. Выражаемые в нем значения складываются в некую единую систему взглядов, своего рода коллективную фило-

софию, которая навязывается в качестве обязательной всем носителям языка» [Апресян 1995: 350]. Языковая картина мира является «наивной» в том смысле, что во многих существенных отношениях она отличается от «научной» картины. При этом отраженные в языке наивные представления отнюдь не примитивны: во многих случаях они не менее сложны и интересны, чем научные [Апресян 1995]. На наш взгляд, научная картина мира не существует в чистом виде, мы можем лишь реконструировать научную модель мира.

Третий, диалектический, подход предлагает А.Д. Шмелев: «с одной стороны, в языке находят отражение те черты внеязыковой действительности, которые представляются релевантными для носителей культуры; с другой стороны, овладевая языком..., носитель языка начинает видеть мир под углом зрения, подсказанным его родным языком, и сживается с концептуализацией мира, характерной для соответствующей культуры. В этом смысле слова, заключающие в себе лингвоспецифичные концепты, одновременно «отражают» и «формируют» образ мышления носителей языка» [Шмелев 2002: 12]. Свойственный данному языку способ концептуализации действительности отчасти универсален, отчасти национально специфичен, так что носители разных языков могут видеть мир немного по-разному, через призму своих языков.

Интерес к языку как способу передачи и хранения концептуального содержания возрос в связи с развитием идей постмодернизма. Так, одной из основных задач деконструкции стал поиск «остаточных смыслов», «доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого, закрепленных в языке в форме мыслительных стереотипов и столь же бессознательно трансформируемых современными авторами языковыми клише» [Ильин 1996: 34]. Деконструкция оказалась нацелена на выяснение меры самостоятельности языка по отношению к своему мыслительному содержанию [Маньковская 1995: 18]. По сути,

речь идет о попытках исследования концептуального содержания, стоящего за языковым знаком. Идеи постмодернизма дали толчок к развитию многих научных направлений, в том числе и когнитивной лингвистики. В когнитивной лингвистике язык стал пониматься как средство доступа к мыслительной, интеллектуальной, ментальной деятельности человека [Кубрякова 2009: 16], а результат когнитивной деятельности языка – как языковая картина мира.

По мнению Е.В. Урысон, «термин «языковая картина мира» естественно закрепить за тем пластом семантической системы языка, который ощущается говорящим, фиксируется языковым сознанием» [Урысон 2003: 56]. Языковая картина мира – исторически сложившийся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженный в языке совокупностью представлений о мире определенный способ концептуализации действительности. В жизни современного человека языковая картина мира репрезентирует концептуальную и влияет на нее, так как человек способен понимать мир и самого себя через язык. С одной стороны, повседневный опыт человека находит отражение в языке, что сказывается на семантике лексических единиц и грамматических формах. С другой стороны, восприятие человеком действительности детерминировано формами родного языка. Таким образом, в языковой картине мира осуществляется концептуализация и категоризация объектов внутреннего и внешнего мира, функция сортировки и классификации знаний, чувственных ощущений и духовного опыта. В языковой картине мира находит воплощение ориентирующая или мирозозидающая функция языка [Кубрякова 2009: 16].

Языковая картина мира – особое системное образование, постоянно участвующее в познании мира и задающее образцы интерпретации воспринимаемого опыта. Ее реконструкция составляет одну из важнейших задач современной лингвистической семантики. Исследование языковой картины мира ведется в двух направлениях, в соот-

ветствии с двумя названными составляющими этого понятия. С одной стороны, на основании системного семантического анализа лексики определенного языка производится реконструкция системы представлений, отраженной в данном языке, безотносительно к тому, является она специфичной для данного языка или универсальной, отражающей «наивный» взгляд на мир. С другой стороны, исследуются отдельные, характерные для данного языка концепты, «ключевые» для данной культуры. В последние годы в отечественной когнитивной семантике развивается направление, интегрирующее оба подхода [Апресян 1995; Арутюнова 2000; Гак 1998; Рахилина 2000; Урысон 2003; Шмелев 2002; Яковлева 1994 и др.]; его целью является воссоздание русской языковой картины мира на основании комплексного (лингвистического, культурологического, семиотического) анализа лингвоспецифических концептов русского языка в межкультурной перспективе. Особое место в ряду данных исследований должно занимать когнитивное изучение художественного и поэтического текста в силу специфики и уникального качества языкового материала.

§ 2. Подходы к осмыслению статуса языка художественного текста и художественной реальности

Специфичность языка, накладываемая различными сферами его бытования, привела к развитию исследований, изучающих языковую картину мира в связи с различными дискурсивными практиками. С художественным и поэтическим дискурсом связана одна из областей бытования языка и формирования значимых для национальной культуры моделей и кодов. Если углубиться в рассмотрение специфики художественного языка, первое, что становится очевидным – его отграниченность от языка повседневного общения. Это отличие было неоднократно описано в стилистике, философии. Язык художествен-

ного творчества давно стал объектом изучения в литературоведении и лингвистике, при этом ментальные основы художественного творчества оставались вне зоны внимания.

Обращение к истории вопроса показывает, что долгое время приоритетной областью изучения поэтического текста была стилистика, где рассматривались средства художественной выразительности, и литературоведение, где в целом развивались подходы к художественному тексту и слову. В XVIII веке объектом внимания были, в первую очередь, правила внутреннего построения текста. В XIX исследования сосредоточились на поиске выражения в тексте истории, личности поэта или других внеположенных сущностей. В начале XX века формируется школа, выдвинувшая на первое место проблему текста, и позже складывается структурально-семиотическое направление и получает развитие структурно-семантический анализ текста [Лотман 1996]. Обобщенно эти изыскания сводятся к двум подходам: в одном сущность искусства предполагается в самом тексте, в другом текст и произведение рассматриваются как часть, выражение чего-либо более значительного. Однако каждый из подходов предполагал изучение природы художественной реальности и определение ее границ.

В литературоведении статус художественной реальности определялся без обращения к термину *картина мира как внутренний мир художественного произведения* [Лихачев 1968]. Термин *художественный мир текста* возник в литературоведении и принадлежит М.Л. Гаспарову. Изначально под этим термином понимался частотный тезаурус языка писателя, то есть термин имел сугубо языковое наполнение [Гаспаров 1984: 416]. Мы будем определять *художественный мир* как *репрезентируемую в художественном языке проекцию реального или воображаемого мира, отражающую самые значимые для индивида знания и закономерности, отобранные по критерию той субъективной ценности, которую они представляют для индивида.*

При обращении к поэтическому тексту необходимо рассмотреть термин *поэтический мир* и то, как он соотносится с термином *художественный мир*. А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов под *поэтическим миром* понимают «экстраполяцию понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора», «поэтический мир автора есть, прежде всего, смысловой инвариант его произведений» [Жолковский, Щеглов 1975: 160-161]. *Тема* означает обобщенный смысл, объединяющий произведения автора, репрезентируемый различными средствами поэтического языка. Н.Д. Арутюнова определяет *поэтический мир* как мышление о мире, представление, которое выдвигается поэтом [Арутюнова 1976: 378]. Е.В. Падучева включает в поэтический мир «совокупность объектов, событий, ситуаций, положения вещей» [Падучева 1984: 291], данным термином оперирует С.В. Кекова [Кекова 2009]. С.Т. Золян понимает под этим термином «языковую действительность, с которой соотносится поэтический текст» [Золян, 1985: 53]. С его точки зрения, о поэтическом мире можно говорить относительно отдельного стихотворения или всего творчества автора.

Вышеперечисленные точки зрения определяют *поэтический мир* в большей степени как ментальную, а не языковую категорию. При исследовании поэтического текста термины *художественный мир* и *поэтический мир* могут рассматриваться как синонимичные. Под *поэтическим миром* мы будем понимать *целостную проекцию поэтической реальности, созданную на основе поэтической картины мира, являющуюся результатом духовной и творческой активности человека, репрезентированную средствами поэтического языка*.

Очевидны попытки разграничить поэтический мир и мир прозы, а также обозначить поэзию как особую проекцию реальности. Ю.М. Лотман писал, что поэтический мир – это модель реального

мира, а поэтический текст – мощный и глубоко диалектический механизм поиска истины, истолкования окружающего мира и ориентировки в нем [Лотман 1996: 131]. Ю.М. Лотман, таким образом, утверждал причастность поэзии к когнитивной деятельности человека, хотя поэтический текст не рассматривался им как звено в цепи художественной коммуникации в связи с когнитивными процессами. Ю.М. Лотман указал также на одно из важнейших свойств языка, которое постулируется в когнитивной лингвистике и в полной мере проявляется в поэзии в виде приращения смысла. Данное свойство является объектом внимания в когнитивных исследованиях: «according to cognitive linguists, language not only reflects conceptual structure, but can also give rise to conceptualisation» (по мнению лингвистов-когнитивистов, язык не только репрезентирует концептуальные структуры, но и способствует процессу концептуализации – М.Ж.) [Evans, Green 2006: 101].

Следует отметить, что поэтический мир не является в строгом смысле моделью реального мира. В исследованиях когнитивного направления уже существуют указания на особую ментальную основу художественного текста. В работах Л.О. Чернейко сформулировано понятие автореферентности художественного текста и утверждается, что художественный текст если и является моделью действительности, то моделью не бытия, а сознания, определенным образом преломляющего бытие, мир художественного произведения формирует действительность идеальную [Чернейко 1999]. Поэтическое творчество не является результатом переживания разрозненных впечатлений, в его основе находится целостная система концептуальных структур, отвечающих за обработку и презентацию особого опыта.

2.1. Проблема определения ментальной основы художественного творчества. Художественная картина мира

Когнитивный подход в лингвистике изменил взгляд на художественный текст и язык. Попытки определить ментальную основу художественного творчества в когнитивной лингвистике также предпринимались.

Художественный язык как инструмент и объект искусства отражает бытие особым образом. Стараясь определить специфику художественного творчества и наличие концептуальных структур, репрезентируемых в языке художественного текста, отграничить механизмы создания и интерпретации художественного текста, исследователи выделяют *художественную картину мира* [Попова, Стернин 2007]. Они относят ее наряду с языковой к опосредованным картинам мира, то есть зафиксированным вторичными знаковыми системами. Понятия художественной и языковой картины мира здесь предлагается разграничивать следующим образом: «художественная картина мира – это вторичная картина мира, подобная языковой. Она возникает в сознании читателя при восприятии им художественного произведения. Картина мира в художественном тексте создается языковыми средствами, при этом она отражает индивидуальную картину мира в сознании писателя (подчеркнуто нами – М.Ж.) и воплощается в отборе элементов содержания художественного произведения; отборе используемых языковых средств; в индивидуальном использовании образных средств. В художественной картине мира могут быть обнаружены концепты, присущие только данному авторскому восприятию мира – индивидуальные концепты писателя... художественная картина мира – вторичная, опосредованная картина мира, причем она опосредована дважды – языком и индивидуально-авторской концептуальной картиной мира» [Попова, Стернин 2002: 8]. Из приведенной цитаты следу-

ет, что художественная картина мира является некой проекцией прочитанного текста, с одной стороны. С другой стороны, художественная картина мира – это и проекция индивидуальной картины мира автора. В данном случае неясно, чем принципиально отличается индивидуальная картина мира автора от индивидуальной картины любой другой языковой личности. Скорее всего, не только тем, что последняя не находит воплощения в художественной тексте. На наш взгляд, необходимо заострять внимание не на индивидуальности авторских концептов, а на внутреннем разделении картины мира, существующем априорно.

Несмотря на постулирование факта существования художественной картины мира, до сих пор отсутствуют системные исследования художественной картины мира как в аспекте возможности ее преобразования субъектом, так и в аспекте ее способности отражать определенный способ восприятия действительности. Остается открытым вопрос о том, базируется ли различие языка прозы и поэзии на разных ментальных предпосылках или это варианты репрезентации художественной картины мира. Художественная картина мира не описана как системное явление относительно творческого языкового сознания.

В данном случае следует делать акцент на *предзаданности* некоторых областей концептуальной картины мира, которые формируют общее направление авторской мысли, содержат схемы, модели и механизмы для создания такого феномена как художественный (поэтический) текст, и для его адекватной интерпретации. Предзаданность означает существование определенных концептуальных единиц, моделей и путей обработки и репрезентации эмоционально-художественного опыта, закрепленных на уровне коллективного знания. Следовательно, данные составляющие картины мира необходимо выделять и изучать как самостоятельные объекты исследования. Подтверждением этого являются зарубежные работы, где также говорится

о различных видах концептуальных систем, кодируемых в языке: «Когнитивные лингвисты... утверждают, что очевидность языковых различий предполагает способность языков кодировать различные виды концептуальных систем. Однако данные различные концептуальные системы мыслятся вышедшими из общей способности к концептуализации, которая проистекает из основополагающих общих аспектов человеческого познания... когнитивные лингвисты постулируют общий набор познавательных способностей, которые служат для продвижения и для ограничения развития наших концептуальных систем (наших хранилищ концептов) [Evans, Green 2006: 56].

Художественная картина мира как вид концептуальной системы возникает не только в сознании читателя, но и в сознании автора и является одним из условий порождения художественного текста. Следует говорить не только о том, что разные языки способны репрезентировать разные концептуальные системы, но и о возможности выделения внутри отдельного языка художественной и поэтической картины мира как отдельных концептуальных систем.

Способность к художественному творчеству является частью когнитивной деятельности человека, и язык художественного или поэтического текста – одна из наиболее достоверных возможностей изучить концепты и ментальные механизмы, составляющие творческий процесс. Однако при пристальном внимании к языку художественного и поэтического текста термин *художественная картина мира* оказывается недостаточным, потому что не отражает принципиальной разницы, существующей между языком прозаического и поэтического текста. Данная разница, между тем, есть не что иное как результат существенных различий ментальных структур, репрезентируемых в языке прозаического и поэтического текстов. Поэтому, на наш взгляд, следует говорить о существовании подструктуры, выделяемой в рамках художественной картины мира – *поэтической картине мира* как

ментальной основе поэтического творчества и как одним из базовых понятий, необходимых при изучении поэзии в когнитивном аспекте. Прозе в гораздо большей степени присуща установка на сюжет, повествовательность, передачу информации, а не смысла. Отталкиваясь от специфики поэтического текста, от необходимости изучения его когнитивной основы, мы считаем правомерным выделение и исследование феномена именно поэтической картины мира.

§ 3. Поэтическая картина мира как ментальная основа хранения и передачи эмоционально-эстетического опыта

Анализ существующих исследований [Голованова 2007; Кузьмина 2000; Купчик 2006] показал, что вопрос о художественной картине мира как особой концептуальной системе неизбежно возникает при обращении к поэтическому тексту, но до сих пор не существует обобщающего и детального исследования природы этой картины мира и ее сущностных характеристик. На наш взгляд, такая работа осуществима с помощью привлечения методологического аппарата когнитивной науки. Исследование поэтической картины мира в когнитивном аспекте, изучение поэтического текста как объекта когнитивного исследования – еще одна возможность доступа к концептосфере человека, возможность проследить существование и трансформацию базовых культурных моделей, которые действуют в пределах данного лингвокультурного сообщества. Изучение механизмов формирования смысла в поэтическом тексте дает возможность выявить работу и трансформации моделей творческой интерпретации реальности.

Если рассматривать поэтическое творчество как одну из форм когнитивной деятельности человека, связанную с языком, то из области литературоведения и лингвистики исследование поэтического текста переходит в область *когнитивной поэтики*, где возможно описа-

ние процесса порождения индивидуально-авторских смыслов. В контексте исследования *поэтика* понимается как *совокупность фонетических, ритмико-интонационных, образных, композиционных, жанровых черт стиха*. Применительно к изучению поэтического текста в когнитивном аспекте мы предлагаем выделять *поэтическую картину мира* в рамках *художественной картины мира*. Правомерность такого вычленения подтверждается многими основаниями. Одно из них – субъективность, которую демонстрирует поэтический текст. Человек может переживать только свое субъективное отражение реального мира. По сути, каждый живет в мире собственных представлений. Различные события и факты, весь человеческий опыт для индивидуума существуют только в его сознании, хотя в результате схожести опыта, как правило, возникают схожие представления о мире. Следовательно, в поэтическом языке моделируется не объективная действительность, универсум, а представления человека о мире. Человек в процессе взаимодействия с реальностью получает эмоционально-чувственный опыт, который для него не менее важен, чем сама реальность. *Поэзия – это не столько рефлексия на мир, сколько творческая рефлексия на эмоциональный опыт, связанный с существованием в этом мире, а также результат самой рефлексии, зафиксированный в языке поэтического текста*. Уникальность поэтического языка свидетельствует о существовании особых ментальных структур, позволяющих человеку продуцировать художественные образы, особое концептуальное содержание, межконцептуальные связи и механизмы формирования художественного смысла.

Среди внешних оснований, подтверждающих правомерность выделения поэтической картины мира, наиболее важными являются лингвоцентричные концепции теоретиков постмодернизма, где рассматриваются иррациональные способы познания, и современные ис-

следования в области психологии, подтверждающие расщепленность субъекта и важность образного познания мира.

3.1. Теоретические предпосылки исследования поэтической картины мира в области современного гуманитарного знания

Философское осмысление картины мира и важность этого понятия в современном гуманитарном знании вписаны в контекст *теории постмодернизма*. Данная теория представляет собой влиятельный постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистский комплекс, имеющий ключевое значение для культурной жизни второй половины XX века, когда сложилось осознание того, что человек живет в организованном пространстве и времени, но в нелогичном мире. Предпосылкой для выделения художественной и поэтической картин мира как иного способа отражения мира оказывается исследование в рамках идеологии постмодернизма феномена *поэтического мышления* [Скоропанова 1999: 16]. Ощущение мира как хаоса, отсутствия определенных критериев ценности и смысловой ориентации мира привели к осмыслению *постмодернистской чувствительности* – специфической формы мироощущения и теоретической рефлексии – использования художественных методов в сфере гуманитарного научного знания. В эпоху постмодернизма осуществилась попытка легализации иррациональных, «художественных» способов познания и философствования. В связи с этим природа поэтического языка стала предметом интереса теоретиков постмодернистской философии, в рамках которой было развито понимание текста и языка с учетом субъективности и ментальных структур: теория текста Р. Барта, теория деконструкции Ж. Деррида, лингвистический анализ бессознательного в структуре субъективности Ж. Лакана, теория поэтического языка Ю. Кристевой. В этих работах акцент с анализа текста как выражения

целостного мировосприятия автора смещается на субъективность авторского сознания и множественность вариантов прочтения. Автор становится не целостной индивидуальностью, а «расщепленным» субъектом.

Теоретик постмодернизма Ж. Лакан утверждал, что лингвистический анализ языка может адекватно раскрыть структуру бессознательных процессов, и бессознательное структурировано подобно языку. Особые бессознательные речевые элементы, не осознаваемые человеком, играют важную роль в разворачивании и протекании психических процессов. В рассуждениях Ж. Лакана также прослеживается мысль о том, что язык способен хранить и передавать опыт. Причем, это опыт индивидуальный и коллективный, опыт деятельности структур сознания и бессознательных структур. Сами же по себе языковые выражения не имеют значения, их содержание определяется только содержанием концептуальной системы [Лакан 1995]. Другой исследователь – Ю. Кристева понимает субъективность как структуру «говорящего субъекта», различая уровни семиотического и символического, которые образуют процесс означивания. Уровень семиотического – доэдипальная, «материнская» стадия становления субъективности. Выделяя себя из семиотического континуума, субъект вступает на символический уровень производства языка, продолжая испытывать влияние ритмических пульсаций материнской стадии в виде языковых бессмысленностей, тавтологий, разрывов, молчаний [Kristeva 1984]. Ю. Кристева связывает фонические эксперименты авангардной поэзии, в частности, поэзию В. Хлебникова, с инстинктивными, «материнскими», бессознательными, сексуальными доминантами в структуре субъективности.

В упомянутых работах обращает на себя внимание важное указание на двойственность сознательного и бессознательного, обыденного и «материнского» поэтического языка. Если языковая картина

мира вторична по отношению к концептуальной картине мира, то получается, что концептуальная картина мира репрезентируется в двух вариантах языка. Логично предположить, что пласт концептуальной картины мира формируется, прежде всего, в процессе сознательной деятельности (деятельности сознания), где закреплены логические взаимосвязи окружающего мира, осознанное знание, целостное восприятие субъекта. Общеизвестным является тот факт, что наряду с языковым существует неязыковое мышление, а также и то, что языковое существование связано не только с мышлением, но и с чувственно-волевой сферой и подсознанием. Деятельность бессознательного, интуиции также должна быть зафиксирована в системе концептуальных смыслов, которые, на наш взгляд, образуют *поэтическую картину мира* и репрезентируются, в частности, в языке поэтического текста. Данная точка зрения находит свое подкрепление и в психологических теориях.

3.2. Теоретические предпосылки исследования поэтической картины мира в области психологического знания

Если рассматривать понятие картины мира с точки зрения психологии, то оно оказывается напрямую связанным с процессом отражения и фиксацией результатов этого процесса человеческим мозгом. Сама возможность поэтического творчества обусловлена наличием мыслительных структур, она не существует сама по себе и тесно связана с биологической природой человека.

Творчество – один из важнейших путей познания собственного «Я». На наш взгляд, поэтический язык является одним из средств доступа к познанию своей субъективности, возможностью хотя бы частично материализовать поток эмоций, впечатлений, переживаний. «Я» – один из центральных концептов поэтической картины мира, обла-

дающий способностью структурировать относительно себя ментальное пространство. Особенность самопознания в том, что «Я» само себя не видит и познание «Я» осуществляется только через отражение, проекции, «Я» конструирует себя из деталей мира. Описывая себя теми или иными словами, человек неизбежно вписывает себя в некую иерархию, в уже существующие отношения, потому что «слово – собственно говоря – остаток воспоминания о слышанном слове» [Райгородский 1996: 113].

Согласно Ж.-П. Сартру, человек всегда есть то, что он выбирает. Только наличие других сознаний в этом мире проясняет и стимулирует наше собственное сознание: только через «других» мы конституируем свое собственное «Я». Другое сознание представляет для «Я» такую перспективу в мире, которую «Я» может только чувствовать, но не понимать [Sartre 1992]. Образ «Я» – динамическое образование личности индивида, он может переживаться как представление о себе в момент самого реального переживания, это относительно устойчивое, в большей или меньшей степени осознанное, переживаемое как неповторимая система представлений индивида о самом себе, на основе которой субъект строит свое взаимодействие с другими субъектами. В самом себе индивид своими действиями и поступками представлен как в другом, поэтому «Я» становится одним из основных концептов поэзии, образующих структуру текста. Соответственно, фигура лирического героя – одна из возможностей репрезентации «Я» в поэтическом тексте. В постмодернистском контексте художественный и поэтический язык становится еще и репрезентацией травмированной расщепленной творческой личности.

Научные модели концепций личности, созданные в рамках западной теории личности в XX в., соотносятся с подходом теоретиков постмодернизма. Данные модели демонстрируют разделение психики на «Я» и «ОНО» (З. Фрейд), «Персону» и «Тень» (К. Юнг), а также

признание важности бессознательных структур, которые в исследованиях художественного (поэтического) творчества, особенно в лингвистических исследованиях, долгое время занимали маргинальное положение. Из этого следует, что если субъект расщеплен, значит и концептуальная картина мира не может быть едина, должны существовать ментальные концептуальные структуры, где бессознательные ментальные структуры («ОНО» или «Тень») реализуются, а также языковые структуры, через которые они репрезентируются. С этой точки зрения, язык является, прежде всего, выражением борьбы между сознательным и бессознательным – одного из основных конфликтов субъекта. В данной ситуации важную роль играют высшие познавательные процессы, с помощью которых осуществляется когнитивная деятельность человека.

Человек отражает мир благодаря двум высшим познавательным процессам – *мышлению* и *воображению*. Специфика отражения концептуальных структур в языке поэтического текста не может рассматриваться без учета особенностей данных высших познавательных процессов. Концептуальная картина мира складывается как в процессе чувственного познания, так и в процессе мыслительных операций. В процессе мышления объект включается во все новые связи, выступая в новых свойствах и качествах, которые фиксируются в новых понятиях. С данным познавательным процессом тесно связано научное восприятие действительности, которое основывается на отвлеченном мышлении – мышлении в форме абстрактных понятий.

При исследовании художественного языка и художественного текста (тем более поэтического) мы принимаем как данность, что художественный (поэтический) язык отличается от обыденного языка. Одно из главных различий, на которое следует обратить внимание, в том, что обыденный язык обусловлен аристотелевой логикой исключенного третьего. В художественное мышление данная логика входит

лишь как частный случай логики повседневного опыта. *Поэтическая* или *художественная логика* – это логика «воображаемая», логика измерений, для которой антиномичное мышление естественно. Соответственно, языковое своеобразие поэтического языка обусловлено особенностями ментальных процессов. Поэзия является особым видом познания, в котором проявляется многомерный, спонтанно-нелинейный способ мышления, способность ускользать от окончательных однозначных ответов. В то время как научное знание характеризует понятийную сторону мышления, поэтическое знание дает *образное понимание мира*.

Ментальная основа поэтического творчества обеспечивается, прежде всего, работой воображения – одного из двух ведущих познавательных процессов. Воображение работает на том этапе познания, когда неопределенность ситуации велика и исходные данные с трудом поддаются точному анализу, что обуславливает вариативность творческих решений. Поэтический текст на уровне языка репрезентирует мышление образами, которое онто- и филогенетически старше, чем мышление словами. То, что ведущим когнитивным процессом в создании поэтического текста является воображение, а значит подходить к его интерпретации и исследованию нужно с соответствующими логическими предпосылками, ясно демонстрируется самой структурой текста. В цепи поэтических образов ситуация лишь намечена, что дает возможность вариативных интерпретаций; целостное впечатление воссоздается на основе ряда фрагментов разной степени определенности. Нужно заметить, что степень логичности связей в поэтическом тексте бывает различной, в ряде случаев достаточно высокой: «I'm going out to clean the pasture spring; / I'll only stop to rake the leaves away / (And wait to watch the water clear, I may): / I shan't be gone long – You come too» (R. Frost) – в тексте присутствует грамматическая и смысловая связность. Однако данный факт принципиально не меняет при-

роды поэтического текста. Поэзия за счет использования синтетических суждений возвращается к целостности конкретного чувственного представления.

Воображение делится на *воссоздающее* и *творческое*, именно последнее имеет дело с самостоятельным созданием новых поэтических образов. *Творческое воображение* – ведущий познавательный процесс, определяющий творческую деятельность. Поэтические образы возникают в результате работы механизмов воображения.

Основным компонентом поэтического текста являются образы, объединенные сложными последовательными и параллельными связями в единую систему.

При обращении к ментальным основам поэтического творчества становится очевидным, что процесс формирования поэтических образов такой же, как и общий процесс порождения образов. Поэтическое творчество находится под влиянием двух тенденций. *Тенденция памяти* – возобновление образов в максимальном приближении к эталону. *Тенденция воображения* – преобразование образов, обеспечивающее создание заведомо новой модели ситуации, ранее не возникавшей. Сущность воображения составляют процессы преобразования, создания новых образов на основе имеющихся, конструирования неожиданных, непривычных сочетаний и связей. Однако если образ кажется новым и необычным, то элементы его составляющие, оказываются результатом непреднамеренного или преднамеренного анализа множества фактов, содержащихся в личном или косвенном опыте человека, а также результатом усвоения художественного (поэтического) дискурса. В процессе творческого воображения задействованы общие механизмы, образующие несколько этапов создания образа:

1. Внешние и внутренние восприятия составляют основу опыта. Всякое впечатление – сложное целое, состоящее из множества частей, в процессе диссоциации это сложное целое рассекается на составные

части. Отдельные части выделяются относительно других и сохраняются, другие забываются.

2. Следующим этапом является ассоциация, т.е. объединение диссоциированных и измененных элементов в новое целое.

3. Механизмы воображения имеют аналитико-синтетический характер. В восприятии и памяти с помощью анализа выделяются существенные черты объекта, и аналитический процесс завершается созданием эталона. Оpozнание объектов, которые не выходят за пределы меры сходства, осуществляется преимущественно на основе прототипического сходства.

4. Заключительным моментом является комбинация отдельных образов, приведение их в систему, построение сложного целого – в нашем случае, поэтического текста.

Течение творческого процесса предполагает возникновение множества ассоциаций, при этом механизмы образования ассоциаций не отличаются бесконечным разнообразием: их образование возможно только по сходству, смежности или контрасту. Творчество лишь отличается необычным ходом ассоциаций, подчиненных эмоциям, мыслям, стремлениям художника. Синтез представлений осуществляется в нескольких формах, и, несмотря на разнообразие образов, в работе воображения предусмотрены лишь три схемы:

a. агглютинация – «склеивание» не соединенных в повседневной жизни частей: «I shall wear white flannel trousers, and walk along the beach. / I have heard the mermaids singing, each to each», (T.S. Eliot), «And he died fairly young – because his animal part / turned out to be less durable than his humanity» (about centaur) (J. Brodsky);

b. схематизация – заострение некоторых признаков. «A million eyes, a million boots in line, / Without expression, waiting for a sign» (W.H. Auden);

с. типизация – выделение существенного, повторяемого, воплощение этого в конкретном образе. «The Ogre does what ogres can, / Deeds quite impossible for Man, / But one prize is beyond his reach, / The Ogre cannot master Speech» (W.H. Auden).

Агглютинация, схематизация, типизация – механизмы, действующие на ментальном уровне, они могут быть применимы не только к языковому материалу. Результат работы данных механизмов репрезентирован в языке поэтического текста в виде языковых *метафор, метонимий, символов* и других образных средств.

Метафора, метонимия и символ рассматриваются на языковом (текстовом) уровне как средства художественной выразительности, а в рамках когнитивного подхода на ментально-языковом уровне – как механизмы формирования смысла и одновременно результат работы данных механизмов. Если сопоставить структуру языкового образа и механизмы работы воображения, то устанавливается ряд взаимосвязей: *метафорический перенос возможен благодаря агглютинации, процесс схематизации лежит в основе метонимии, типизация и закрепление существенного признака за конкретным образом находят отражение в символе*. Следовательно, в основе механизмов, создающих структуру образа, находятся общие механизмы воображения. Однако не следует говорить о строгой линейности подобных связей. Метафора и метонимия, по сути своей, представляют собой не только механизмы и результаты переноса, но и разные виды связей между объектами. Метафорический перенос происходит на основе подобия, схожести; метонимия подразумевает различные виды связей, кроме подобия. Другие образные средства, например сравнение, являются зачастую гибридными формами, построенными по принципу метафорического, либо метонимического переноса. Следовательно, символ как статический знак может возникать на основе метонимических и

метафорических связей, а метафора и метонимия, в этом случае, будут представлять собой основные механизмы символизации.

Зачастую образ создается в результате взаимодействия нескольких механизмов как особым образом конфигурированное содержание. Например, генитивная метафора содержит в своей структуре метонимический компонент: «I see advancing armies of the end», «Rain in autumn / Tears of the past», «the corridors of life» (N. Burke), «красных знамен патрули» (С. Третьяков). Исходная предметность метафорического компонента (armies, tears, corridors, патрули) как бы пронизывает неметафорический компонент (end, past, life, красные знамена) и смысл рождается при их взаимопроникновении. В данных образах прослеживается действие механизмов как схематизации, так и агглютинации.

Необходимо отметить, что механизмы воображения, с помощью которых осуществляется синтез представлений и создание поэтических образов, универсальны. Процессы метафорического и метонимического переноса также не зависят от конкретного языка. Однако результаты когнитивных операций могут закрепляться в особых, национально специфичных языковых формах. Например, в русской поэзии как разновидность метафоры, закреплённой в конструкции с творительным падежом, выделяется *метаморфоза*: «Золотою лягушкой луна / Распласталась на тихой воде» (С. Есенин).

Одновременно воображение становится средством расширения опыта человека. Творческая деятельность воображения напрямую связана с богатством и разнообразием прежнего опыта. Однако в поэтическом дискурсе особенно актуальным становится овладение традицией, поэтическими языковыми формами выражения концептуального содержания. С помощью воображения усваивается косвенный языковой опыт, и из этого опыта создаются новые комбинации. Материал, собранный и обобщенный Н.В. Павлович [Павлович 1999], наглядно

демонстрирует, что развитие образов укладывается в рамки вполне прозрачных парадигм, и создаваемые образы зачастую являются лишь модификацией и развитием закрепленных в поэтическом дискурсе когнитивных моделей. Например, метафорическая модель *глаза – телесная конечность* реализуется в ряде образов: «Весь трепещу глазами трогать / Неосторожными тебя» (И. Северянин), «Глазами добрыми и верными / руки моей не задевай» (Б. Ахмадулина). Метонимический перенос *глаза – взгляд* дает возможность возникновения новых вариантов реализации той же модели: «Взгляд оставляет на вещи след» (И. Бродский). Эта модель не является национально-уникальной и существует также в англоязычном сознании: «Where everything can be touched or reached by walking, / their eyes have never looked into infinite space» (W.H. Auden). Глагол *touched* использован в значении досягаемости взглядом. Дж. Лакофф также рассматривает ряд метафор, построенных на модели *eyes are limbs (глаза – конечности тела)* в английском языке [Лакофф 2004: 85]. Различия между поэзией национальных литератур больше обусловлены эмоциональным фоном и уникальным подбором образов на основании схожего эмоционального впечатления, хотя образы, взятые по отдельности, зачастую демонстрируют отнесенность к общераспространенным когнитивным моделям.

Между деятельностью воображения и реальностью существует также эмоциональная связь. Всякое чувство и эмоция стремятся воплотиться в известный, соответствующий этому чувству образ. *Эмоция* обладает способностью подбирать впечатления, мысли, образы, созвучные тому настроению, которое владеет нами в данную минуту. Между эмоцией и воображением существует и обратная связь – построения фантазии влияют на чувства. Если образы фантазии нереальны, то вызываемое ими чувство является действительным и реально переживаемым. Построение фантазии может представлять собой

нечто существенно новое, не бывшее в опыте человека и не соответствующее какому-нибудь реально существующему предмету, но будучи воплощено вовне и материализовавшись, это «кристаллизованное» воображение начинает реально существовать в мире и воздействовать на другие вещи. С когнитивной точки зрения, поэзию следует рассматривать и как производное индивидуального сознания, и как отражение общекультурного уровня развития, так как поэт является представителем социума и этноса. Кроме того, искусство поэзии согласуется со способностью достраивать образ по отрывочным элементам – фундаментальной способностью восприятия человека.

В данном случае воображение выполняет важную функцию, т.е. обеспечивает доступ к познанию своего «Я» – одного из центральных концептов поэтической картины мира. Доказательством справедливости данных утверждений является то, что структура языкового образа имеет ряд взаимосвязей с механизмами работы воображения. Другое подтверждение находится в области литературоведческих исследований, где рассматриваются рациональный и поэтический языковые миры и где термин *поэтическая картина мира* фактически вошел в научный обиход.

3.3. Теоретические предпосылки исследования поэтической картины мира в области литературоведческого и лингвистического знания

Автор «Словаря поэтических образов» Н.В. Павлович, не прибегая к понятийному аппарату когнитивной лингвистики или психологии, также говорит о двух языковых мирах – *рациональном* и *поэтическом*, разделяя их по принципу рациональности [Павлович 1999]. Столь глубокое осознаваемое различие в языковой репрезентации должно иметь соответствующую ментальную основу, поэтому право-

мерно говорить о выделении поэтической картины мира в отдельный объект исследования.

Еще одним аргументом в пользу необходимости изучения именно поэтической картины мира является тот факт, что данное понятие уже получило широкое распространение в работах литературоведческого направления. В настоящее время термин *поэтическая картина мира* все чаще встречается при изучении различных аспектов индивидуально-авторской поэтики, либо отдельных литературных стилей. Попытки рассмотрения поэтической картины мира в рамках художественной предпринимались и ранее при обращении к творчеству отдельных поэтов и к поэтическим традициям отдельных национальных литератур [Бусыгина 2003; Дудченко 2007; Дюпина 2009; Ильина 2007; Померанц 2004; Тарасова 2003; Хамитова 2008 и др]. Например, Ю.В. Дюпина предлагает модель лексико-семантического макрополя как языковое семантическое пространство, репрезентирующее картину мира поэта [Дюпина 2009: 5]. Л.Г. Панова исследует пространство и время в идиолекте О. Мандельштама «в рамках поэтической картины мира», ее исследование заявлено как этап в «создании поэтической картины мира Мандельштама» [Панова 1998: 3]. Под картиной мира она понимает иерархически упорядоченный набор категорий, которые необходимы поэту для мышления о мире, изображения мира. Формулируя исследовательские цели в области изучения художественного творчества, Л.О. Чернейко утверждает, что «задача исследователя художественного текста состоит в том, чтобы смоделировать и *картину мира того или иного художника*, и систему его ценностей, и ту иллюзорную «внеязыковую» действительность, которая вырастает из самого текста» [Чернейко 1999: 444].

Поэтическую картину мира выделяет Н.А. Кузьмина, для которой она выступает как альтернатива миру действительному, это образ мира, смоделированный художником как результат его духовной ак-

тивности [Кузьмина 2000]. Тезис спорный, так как объективированный от создателя текст является все же художественной или поэтической моделью мира. Картина мира существует в сознании человека, язык лишь частично объективирует ее.

Н.С. Болотнова под *поэтической картиной мира* понимает «созданный творческим воображением автора художественный мир, воплощенный в образной форме, в соответствии с определенными интенциями, являющийся объектом познавательной активности читателя» [Болотнова 2004: 20]. Среди отличительных черт поэтической картины мира она выделяет антропоцентризм, субъективный творческий характер эстетического миромоделирования, вторичное отражение знаний о мире в художественных образах в процессе *языкомыслительной* деятельности автора, целостность, системность, опосредованную связь с реальной действительностью, изменчивость [Болотнова 2004: 21]. Определение Н.С. Болотновой носит гибридный лингвистико-литературоведческий характер и не проясняет различия между художественной и поэтической картинами мира.

Следует заметить, что данные авторы не проводят различия между *когнитивными механизмами сознания*, с помощью которых интерпретируются явления действительности, и *языковыми механизмами*, позволяющими выразить этот опыт. В данном случае поэтическая картина мира выглядит как иерархия концептов, представленных в произведениях отдельного автора. Важной составляющей поэтической картины мира являются особые *концептуальные единицы знания, категории и когнитивные стратегии*, с помощью которых поэт осмысливает индивидуальный опыт. Эти стратегии находят отражение в определенных *языковых репрезентациях*, за счет которых создается структурное и семантическое своеобразие текста, уникальный стиль поэта.

На наш взгляд, *поэтическая картина мира* как концептуальная система структурирует, прежде всего, языковую репрезентацию творческих и бессознательных процессов. *Поэтическая картина мира* должна быть выделена в рамках художественной картины мира, и ее следует определить как *концептуальную систему, эстетически значимую и структурирующую творческую деятельность индивида по созданию и интерпретации альтернативной поэтической реальности, характеризующуюся субъективностью, эмоциональной доминантой, я-центричностью, фрагментарностью.*

Необходимо оговориться, что при развитии когнитивной концепции поэтической картины мира, следует иметь в виду различное качество исследуемого поэтического материала. Так как появление понятия *картина мира* связано с принципиальными изменениями в сознании человека, с изменением понимания истины, относящимися к периоду Нового времени, то поэтические образцы эпических произведений не могут служить исследовательским материалом для достоверных научных выводов. Эпос характеризуется изображением событий, внешних по отношению к автору. Образцы историко-героического эпоса («Илиада», «Песнь о Роланде») были созданы в эпоху, когда мир не мыслился как картина. На этом основании эпические произведения вынесены за рамки данного исследования.

Поэтическая картина мира, кроме языка, объективируется в музыке, живописи и других формах искусства, но для когнитивной лингвистики важна именно ее языковая репрезентация. Понятия *поэтическая картина мира* и *поэтический язык* выбраны также с целью подчеркнуть связь с бессознательными глубинными структурами личности, с «материнским языком» [Kristeva 1984]. Поэтическая картина мира содержит также средства и способы ориентации «Я» относительно мира, способы ориентации в эмоциональных реакциях и переживаниях. В поэтическом языке находит отражение деятельность бес-

сознательного, субъективность, допущение нелогичности, парадоксальности истины, познание собственного «Я» и восприятие окружающего мира, основанное, прежде всего, на работе воображения. Поэтическая картина мира опирается на деятельность воображения и структурируется, во многом, на эмоциональной основе.

Не совсем определенным в данном случае оказывается статус индивидуальной картины мира автора. Поэтическую картину мира отдельного автора следует выделять только в том случае, если допускать, что для автора особо выделен круг явлений, которые могут быть изображены в произведении, и арсенал языковых средств, отобранный автором по эстетическим критериям. Тогда в рамках поэтической картины мира правомерно выделить *индивидуально-авторскую картину мира*, которая имеет субъективный творческий характер, но остается частью общеязыковой, так как творческое сознание является частью общечеловеческого и общенародного сознания.

По словам Д.М. Поцепни, индивидуально-авторская картина мира разворачивается в художественном произведении и является отражением эстетической функции языка [Поцепня 1995]. Многие исследователи, отталкиваясь от индивидуально-авторской картины мира как от центрального понятия, занимаются изучением *идиостиля* отдельных авторов [Бутакова 2000, Тарасова 2003]. Противоположная тенденция представляет собой изучение общих закономерностей в языке текста, средств, которые на уровне поэтического языка становятся знаком эпохи и уровня развития сознания [Болотнова 1992а]. Безусловно, любой поэтический текст обладает уникальными субъективными чертами, потому что автор создает альтернативную реальность, альтернативный поэтический мир, но существуют некие закономерности и ограничения, которые определяются действием общих когнитивных механизмов и принципов познания, актуальных как, в целом, для творческого сознания, так и для определенной эпохи.

В литературоведении не вызывает споров вопрос о разделении языковых миров на рациональный и поэтический. Как следствие, термин *поэтическая картина мира* активно используется в работах по авторской поэтике для обозначения ментальной основы поэтического творчества. Однако само наполнение термина является дискуссионным. Кроме того, в ряде случаев трактовка термина *поэтическая картина мира* является упрощенной. Чтобы исследования поэтической картины мира не сводились к простому построению иерархии авторских концептов, необходимо разграничивать *поэтическую картину мира* и *поэтическую модель мира*. Картина мира носит глобальный характер и репрезентируется через различные художественные практики. Поэтому попытки изучения поэтической картины мира неизбежно включают этап моделирования – построение *поэтической модели мира*, представленной в творчестве конкретного автора или группы авторов.

3.4. Разграничение понятий *поэтическая картина мира* и *поэтическая модель мира*

Основным материалом, на основании которого можно реконструировать *поэтическую модель* картины мира, является авторский поэтический текст. При этом необходимо учитывать, что данная картина репрезентирована в нем лишь частично, а также и то, что отдельный текст, как правило, входит в группу типологически однородных текстов, будь то произведения одного автора или одной поэтической школы, которые дополняют друг друга и демонстрируют сходные принципы языковой репрезентации художественных (поэтических) концептов. Не только отдельный текст, но и целая группа отобранных по определенным критериям текстов может служить материалом для реконструкции одних и тех же областей поэтической картины мира.

Отдельно взятый поэтический текст не может претендовать на полноту такой репрезентации, поэтому в исследовании поэтической картины мира важно четко различать понятия *картина мира* и *модель мира*.

Традиция подобного разделения уже существует в научной литературе. В частности, Н.А. Афанасьева разграничивает понятия *картина мира* и *модель мира* на основании *категории креативности авторского сознания*. Она утверждает, что в отличие от *картины мира*, создавать *модель мира* способны не все индивиды, потому что работа такого рода влечет за собой реконструирование действительности и, как следствие, изменение наполнения некоторых концептов [Афанасьева 2001: 380]. Точка зрения Н.А. Афанасьевой имеет под собой логическое основание, но на наш взгляд главное различие между данными понятиями несколько иное. Действительность или реальность не дана изначально в целостном виде, она мозаична. Каждый субъект выделяет для себя существенные и второстепенные явления реальности, и это деление у разных людей обладает как определенным сходством, так и различиями. Формирование картины мира уже есть реконструирование и проекция действительности, та матрица, с которой субъект соотносит свою жизнедеятельность. *Модель мира* – это упрощенный по отношению к картине мира конструкт некоторых аспектов реального или воображаемого мира, связанных друг с другом в границах данной модели. По нашему мнению, *поэтическая модель мира* – это упрощенный конструкт некоторых аспектов поэтической картины мира, также связанных друг с другом в заданных границах. В нашем случае – это еще и объективированный от субъекта продукт в форме поэтического текста.

Креативная способность поэта, несомненно, является необходимым условием рождения произведения, но при разграничении картины мира и модели мира необходимо вспомнить, что *модель мира* уже рассматривалась ранее Ю.М. Лотманом в «Структуре художественно-

го текста» [Лотман 1970]. По его мнению, художественный язык моделирует универсум в наиболее общих категориях, выступая в качестве вторичной моделирующей системы: «вторичная моделирующая система художественного типа конструирует свою систему денотатов, которая является не копией, а моделью мира денотатов в общеязыковом значении» [Лотман 1970: 61]. Ю.М. Лотман в определении *модели мира*, напротив, исходит не от личности творца, а от языка. Его определение отражает существенную особенность поэтического языка – значение и смысл слова в поэтическом тексте может сильно расходиться или совсем не соотноситься с его общепринятым значением. Картина мира существует в сознании человека, язык лишь частично объективирует ее, поэтому своеобразие *поэтической модели мира* обусловлено тем, что поэтический текст – это особая форма существования языка, где слово несет максимальную смысловую нагрузку, а синтаксическая структура тесно связана с ритмической организацией стиха. Поэтический текст является тем объективированным от сознания поэта продуктом, на основе которого реконструируется поэтическая модель мира и поэтическая картина мира.

Представление о поэтическом мире автора нельзя получить на основе отдельно взятого произведения, относительно единичного текста следует говорить только о репрезентируемой *поэтической модели мира*. Построение поэтической модели сопутствует задачам реконструкции поэтической картины мира и выяснению ее структурной организации.

§ 4. Структурная организация знания в поэтической картине мира

Поэтический текст – это репрезентация концептуального содержания в условиях творческой интеллектуальной активности, поэтому

принципы, на которых основано искусство поэзии, противостоят инерции языка. Обыденный язык инертен, и эта инерция является одним из условий его существования. Б.Ю. Норман справедливо утверждает, что выбор слова в разговорной речи часто мотивируется устойчивыми вербальными связями [Норман 1998: 68]. Инерционность и бессознательность повседневного языка получила обоснование и в философско-лингвистическом учении Д.Н. Овсяннико-Куликовского: «Бессознательная сфера отвечает за оперирование грамматическими формами слов. Находясь за порогом сознания, грамматические формы не отвлекают внимания, мыслятся автоматически субъектом, не расходуя его умственные силы» [Овсяннико-Куликовский 2001: 232]. В отличие от обыденной речи, поэтический текст направлен на деавтоматизацию языка, нетрадиционное использование языковых средств. Поэтический текст возникает под действием импульсов бессознательного, с одной стороны. С другой стороны, язык поэтического текста сознательно шлифуется и канонизируется поэтами. В поэтической картине мира закрепляется опыт, накопленный усилиями многих поколений авторов, поэтому исследования в данном направлении также дают возможность описания особых структур или компонентов знания, составляющих поэтическую картину мира и обеспечивающих им возможность быть репрезентированными средствами поэтического языка.

4.1. Компоненты знания в поэтической картине мира

Специфика поэтического творчества определяется особыми ментальными структурами, которые выделяются в рамках концептуальной картины мира и объединяются в поэтическую картину мира. *Поэтическая картина мира* – один из уровней организации ментального пространства человека. Это набор трансформационных моделей

и инструментов, информационная матрица, по которой изменяется конфигурация эмпирически данной реальности и индивидуального эмоционального опыта и происходит создание альтернативных миров. На сегодняшний день не существует описания структурных единиц поэтической картины мира, происходящих в данной картине мира процессов концептуализации и категоризации, не описано ее отличие от других картин мира, также не описаны механизмы формирования национального поэтического канона и не представлено целостной реконструкции традиционной поэтической картины мира. Поэтическая картина мира – это интегрированное знание, в котором происходит, если воспользоваться формулировкой Н.Н. Болдырева [Болдырев 2009], конфигурация коллективного знания с точки зрения его объема, содержания, интерпретации.

Исследование и описание поэтической картины мира в качестве научного конструкта связано с исследованием процессов концептуализации и категоризации в поэтическом языке и с изучением природы художественного (поэтического) концепта. Следовательно, выделение поэтической картины мира как области знания в отдельный объект исследования и ее последующая структуризация сопряжены с рядом последовательных операций:

- установление ведущей когнитивной функции поэтической картины мира;
- установление области знаний, которая концептуализируется посредством этой функции;
- структурирование данной области знания, выделение ее основных структурных элементов, которые подвергаются концептуализации;
- определение категориального уровня и конкретных категорий, посредством которых структурные элементы репрезентируются в языке.

Постулат о субъективности отражения мира человеком дает возможность говорить о взаимодействии двух систем – «Я», «МИР». Исходя из этого, ведущей *когнитивной функцией* поэтической картины мира является выработка способности ориентации в субъективной реальности, приведение систем «Я» и «МИР» в равновесие. *Областью знаний*, получающей концептуальное воплощение, в данном случае будет эстетически осмысленное субъективное видение экзистенциальных и эмоциональных ситуаций. *Основными структурными элементами* поэтической картины мира следует считать художественные (поэтические) концепты, в которых аккумулируются представления об экзистенциальных сущностях, эмоционально-чувственном опыте, а также собственно поэтические категории.

Структуры знания, находящегося за текстом, представлены в следующей таблице (см. табл. 1). Создание поэтического текста осуществляется не только с помощью энциклопедического знания и знания о языке, но также с помощью *метапоэтического знания* и *знания о поэтическом языке*. К метапоэтическому знанию мы относим *результат творческой рефлексии, результат теоретического осмысления поэтического творчества*. Структурным компонентам знания о языке [Болдырев 2009: 30] соответствуют структурные компоненты знания о поэтическом языке (в Таблице 1 они представлены друг под другом). Энциклопедическое знание и метапоэтическое знание – компоненты, стоящие за созданием поэтического текста, но они имеют неязыковую природу и принадлежат онтологии мира. Знание о поэтическом языке имеет языковую природу и принадлежит онтологии языка.

Приведенная таблица наглядно демонстрирует, что поэтический текст является результатом синтеза различных структур языкового и неязыкового знания. При этом знание специальное взаимодействует с тем, которое необходимо для повседневной жизни. Между подструк-

турами знания о языке и подструктурами знания о поэтическом языке следует провести следующие аналогии: знанию об объектах окружающего мира в системе лексической категоризации соответствует знание об основных художественных моделях передачи эмоционального впечатления; знанию собственно языковых форм соответствует теоретическое знание о стихосложении; знанию языковых единиц и категорий модусного характера соответствует знание об идиостилевых компонентах поэтического языка. Это свидетельствует о том, что способы и принципы художественного осмысления мира, и поэтический язык как способ языковой репрезентации художественного осмысления, хотя и основываются на обыденном знании и обыденном языке, тем не менее, представляют собой самостоятельную структуру.

Таблица 1



Очевидно, что значительная часть компонентов знания поэтической картины мира разделяется представителями сообщества и носит

коллективный характер, что обеспечивает преемственность в продуцировании и передаче художественно-эстетического опыта. Компоненты знания используются в процессе формирования когнитивных стратегий.

4.2. Когнитивные стратегии взаимодействия систем «Я», «МИР» в поэтической картине мира

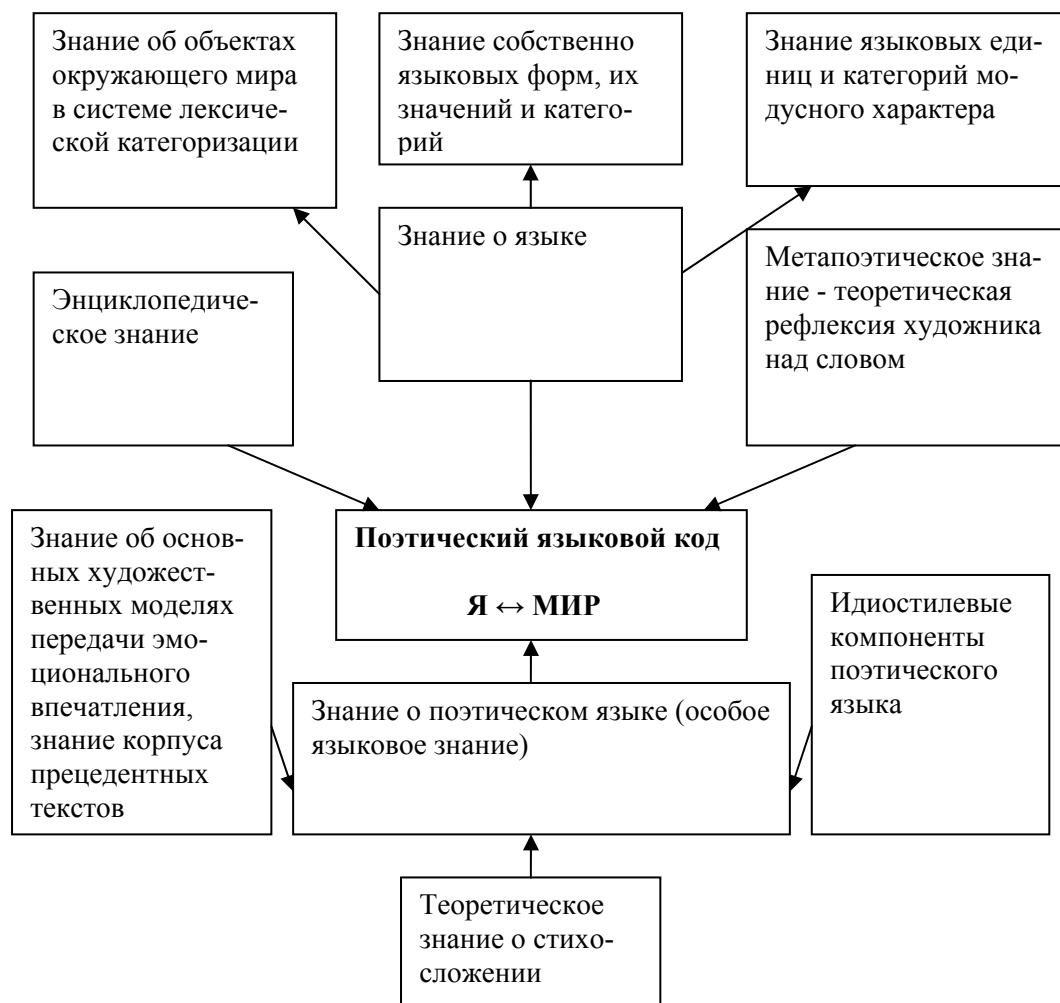
Поэтическая картина мира репрезентируется непосредственно в поэзии как рефлексия на переживания и эмоциональный опыт, а также в метатекстах поэтов, посвященных теоретическим аспектам творчества и представляющих собой вторичную рефлексию по поводу творчества. Обобщенно поэзия отражает опыт взаимодействия человека с миром, которые представлены как две взаимодействующие системы – «Я», «МИР».

Поэтический язык является звеном в следующей цепочке: *эмоция, впечатление, переживание – поэтический язык как хранитель ментальных стратегий конфигурирования и отображения информации – поэтический дискурс*. Поэтический язык, в данном случае, служит средством не только адекватного отображения авторского замысла, но и средством адекватной читательской интерпретации, поэтому он является неким *поэтическим языковым кодом*, где слова и образы обладают контекстуально-заданным значением. Поэтическое произведение трудно правильно и глубоко интерпретировать без знания *поэтического языкового кода*, который может быть реконструирован на основе некоторого множества типологически однородных текстов.

Знания, на основе которых формируется поэтический языковой код, имеют разную природу. Ориентируясь на онтологическую триаду *система мира – система языка – концептуальная система человека*, мы распределяем это знание следующим образом: энциклопедическое

знание является онтологическим для мира; языковое знание – онтологическое для языка [Болдырев 2009: 30-34]; знание основных художественных моделей передачи впечатления и знание о механизмах преобразования образов имеют концептуально-языковую природу. На основе данных типов знания складываются когнитивные и языковые стратегии приведения двух систем («Я», «МИР») в равновесие, так как любой поэтический текст – это определенный зафиксированный вариант их соотношения (см. табл. 2). Внесение изменений в *Таблицу 1* наглядно демонстрирует, что синтез знаний, который происходит при создании поэтического текста, направлен на выработку поэтического языкового кода, с помощью которого в языке репрезентируются изменчивое отношение человека к миру и к себе, результат познания своего «Я». Сам творческий акт создания произведения является попыткой человека восстановить гармонию с окружающим миром, добраться до прологического смысла [Юнг 1991].

Таблица 2



В поэтической картине мира утверждается субъективность истины – тезис, который сегодня подтверждается научными изысканиями. «Действительность предмета – это одновременное проявление его явления, сущности и бытия... Действительность такова, какой мы ее видим» [Пузырев 2009: 15]. Несмотря на разнообразие субъективных точек зрения, взаимодействие между системами «Я», «МИР» сводится к трем стратегиям освоения мира, которые условно обозначены нами как *Жрец*, *Ремесленник*, *Фокусник*. Исходя из конкретной стратегии, формируются языковые особенности, определяющие основные параметры взаимодействия субъекта и той среды, в которой он существует. Названные *когнитивные стратегии* представляют собой *закрепленные в основных параметрах варианты конфигурации знания, обес-*

печивающие адекватную интерпретацию и трансляцию художественного опыта. Выделение данных стратегий обусловлено наличием культурогенно значимых текстов. Исторически выделилось три культурогенно значимых типа текстов: сакральные, хозяйственные и игровые. Данные типы текстов определяют различные практики освоения мира. Жрецы были создателями сакральных текстов, в которых они закрепляли устройство мира и иерархию ценностей. С развитием мира артефактов основой отношения человека к миру стали правила использования пространства и утилизации. Ключевое значение приобрело само производство и человек занятый в производстве. Развитие производства привело к освобождению времени для досуга, соответственно, увеличилась роль игрового момента, приобрели значение игровые тексты. На этой триаде основано выделение трех основных авторских позиций по отношению к миру, служащих источником формирования трех главных когнитивных стратегий: *Жрец, Ремесленник, Фокусник.* Триада авторских позиций не обусловлена национально-культурными особенностями и может быть применима к разным национальным литературам.

Тексты *Жреца* отражают наделение природных сил сверхъестественными и эталонными характеристиками, их одушевление, и установление иерархичности мира. Мифы как древнейшие сакральные тексты базируются на осознании величия мира природы. В данных текстах преобладает обращение к миру природы и космосу, осознание иерархичности мира, его могущества и первичности, закрепленное в соответствующей метафорике, сакральной географии (мифологический Египет, третий Рим...) и т.п. Как тексты *Жреца* классифицируются следующие строки: «The poet also / Has his mythology. He tells you the moon arose / Out of the Pacific basin. He tells you that that Troy was burnt for a vagrant / Beautiful woman, whose face launched a thousand ships» (R. Jeffers), «Весь свет земного дня вдруг гаснет и бледнеет,

Печалью сладкою душа упоена, Еще незримая – уже звучит и веет
Дыханьем вечности грядущая весна» (Вл. Соловьев).

Другой стратегии освоения мира соответствует позиция *Ремесленника*, показателем данной стратегии служат техногенные образы, связанные с работой, хозяйством и т.п., символизация вещей из мира артефактов: «Выходили в поле жать, / Любовалась дочкой мать. / Руки ловкие у дочки. / Серп играет, горсть полна» (А. Твардовский), «Lay me on an anvil, O God. / Beat me and hammer me into a crowbar. / Let me pry loose all walls. / Let me lift and loosen old foundations» (С. Sandburg). Стратегия *Ремесленника* от предыдущей стратегии отличается установлением иной иерархии ценностей, где подчеркивается роль человека-демиурга.

Тексты *Фокусника* – игровые, пародийные, аллюзийные, это центонная поэзия и другие тексты эпохи постмодернизма. В текстах *Фокусника* ценностные аспекты постоянно перемаркируются. «In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the / neon fruit supermarket, dreaming for your enumerations! / What peaches and what penumbras! / Whole families shopping / at night! Aisles full husbands! Wives in the avocados, babies / in the tomatoes! – and you, Garcia Lorca, what were you doing / down by the watermelons» (А. Ginsberg). Стратегия *Фокусника* не соотносится с какой-либо определенной иерархией, это процесс порождения бесконечных масок, копий и пародирования, жанровых экспериментов.

Следует заметить, что тип когнитивной стратегии жестко не связан с историческими этапами и эпохами развития производства и цивилизации, можно лишь говорить о преобладании одной из них в определенные промежутки времени или у определенных авторов. Это значит, что когнитивные стратегии существуют в свернутом виде и не исчезают после того, как они отработаны. Выделенные типы авторской позиции и соотносимые с ними когнитивные стратегии не следу-

ет приравнять к более конкретным понятиям – *фигуре лирического героя* и *авторской точке зрения*. В разделении на *Жреца*, *Ремесленника*, *Фокусника* закреплён лишь общий принцип взаимодействия между субъектом и миром как двумя живыми системами. Данная типология определяет своеобразные направляющие векторы, вокруг которых организуется концептуальное и языковое содержание. Природа концептуальных единиц поэтической картины мира подробно рассмотрена ниже.

В силу того, что в поэтическом языке происходит репрезентация абстрактных смыслов через более конкретные концепты, должны существовать общие ограничения которые делают выбор соответствий более упорядоченным. Самые первые попытки представить поэтическую картину мира как целостное явление обнаруживают ряд факторов, имеющих глобальный характер, которые определяются как *метаконцепты* поэтической картины мира.

4.3. Метаконцепты поэтической картины мира

В поэзии реализуется лингвокреативная функция языка, поэтому чувственный опыт человека не сводится к эмоциональной реакции на явления внешнего мира, и в процессе художественного творчества и восприятия художественного (поэтического) текста возникает *инферентное знание*, происходит приращение смысла.

Поэтическая картина мира – сфера формирования критериев поэтического/непоэтического, критериев оценки и интерпретации поэтического текста, определения места поэтического текста в ряду прецедентных текстов, критериев оценки художественной ценности. На наш взгляд, в поэтической картине мира создается структурирующая база для интерпретации чужого эмоционального опыта и выражения собственного. Очевидно, что знакомство с предыдущим опытом фор-

мирует у человека определенные ожидания и стереотипы восприятия, так как не все явления и ситуации могут стать предметом поэтического осмысления. Исходя из этого, выделяются *метаконцепты поэтической картины мира – ментальные факторы, определяющие основные принципы структурирования содержания поэтического текста*. Метаконцепты влияют как на концептуальное содержание, так и на язык поэтического текста.

Отношения между системами «Я» и «МИР» складываются из анализа приобретенного опыта и трансляции опыта вовне. Метаконцепты являются определяющим элементом при закреплении ментальных единиц опыта в поэтической картине мира. Метаконцепты выделяются на том основании, что они существуют не на уровне отдельного авторского идиостиля, поэтической школы или направления, а на уровне поэтической картины мира. К метаконцептам поэтической картины мира относятся: *Метаконцепт ЦЕННОСТЬ, Метаконцепт НОРМА, Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ, Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ*.

Метаконцепт ЦЕННОСТЬ. К метаконцептам поэтической картины мира относится *Метаконцепт ЦЕННОСТЬ*, потому что явления реальной и воображаемой действительности имеют для субъекта различную ценность. *Метаконцепт ЦЕННОСТЬ* определяет зависимость концептов поэтической картины мира от субъективной оценки и их различное место в ценностной иерархии. Необходимо говорить о различной «ценности» реалий мира для субъекта и, как следствие, обозначающего эти реалии языкового материала. Значение характеризуется взаимодействием между организмом и средой, поэтому совершенно справедливо Й. Златев вводит в теорию значения ценностный компонент. Значение (З) есть отношение между организмом (О) и его физической и культурной средой (С), определяемое ценностью (Ц)З

для О., то есть $Z = Ц(О, С)$ [Златев 2006]. Отбор языковых средств автором осуществляется на основании их субъективной оценки.

Ценность – категория, связанная с социальным существованием человека и со способностью человека к созданию глобальных общественных идеалов [Слышкин 2004]. В обществе формируются два вида ценностей: официальные, пропагандируемые государством, и ценности обыденного сознания, также отраженные в культуре. Поэтическая картина мира отдельного поэта или представителей целого направления зависит от того, какие ценности для поэта являются наиболее важными – общественные или индивидуальные. В поэтической картине мира устанавливается некая иерархия ценностей, где особую значимость приобретают явления, имеющие наибольшую субъективную ценность – любовь, красота, смерть и т.п.

Когнитивный подход к поэтическому тексту предполагает рассмотрение поэтического текста как продукта индивидуального творческого сознания. Это значит, что поэзия является языковой репрезентацией определенных ментальных структур и субъективных оценок поэта. В поэтическом тексте ценностный компонент ярко выражен и поэтическая картина мира имеет ценностную природу, так как в основе ее формирования лежит ценностный способ восприятия мира. Организация концептуальных структур поэтического мышления показывает, что не все явления повседневной жизни становятся частью поэтической картины мира – они отбираются по критериям ценности и новизны высказывания.

Различное ценностное восприятие предметов и явлений окружающего мира человеком стало возможно за счет сформированной в его сознании *категории оценки*. Это собственно человеческая категория, обусловленная психической и физической природой человека, она же определяет мышление человека, его деятельность, отношение к другим людям и предметам действительности, восприятие искусства

[Арутюнова 1982: 5]. Система оценок в поэтической картине мира складывается в результате происходящих в сознании человека когнитивных процессов оценочной концептуализации и оценочной категоризации. *Оценочную концептуализацию* мы, вслед за Н.Н. Болдыревым, будем понимать как «оценочное осмысление объектов окружающего мира и образование в результате этого оценочных концептов в нашем сознании». *Оценочная категоризация*, соответственно, определяется как «группировка объектов и явлений по характеру их оценки в соответствующие классы и категории, т.е. система оценочных категорий (статический аспект), или мысленное соотнесение объекта или явления с определенной оценочной категорией (динамический аспект)» [Болдырев 2002: 104]. Система оценок закреплена всей совокупностью поэтических текстов, она относительно устойчива, но изменяется на протяжении всей истории поэзии. Единичный поэтический текст вписан в систему оценок, потому что каждый текст – лишь звено в цепи отсроченной художественной коммуникации. Система оценок в поэтической картине мира иерархична. На верхнем конце шкалы находится «высокое», «идеальное», «поэтическое», на нижнем конце – «низкое», «повседневное», «непоэтическое».

Формирование системы оценок и *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ* обусловлено также историческим развитием поэтического искусства. Экскурс в русскую поэтическую традицию обнаруживает важность оценочных концептов *ВЫСОКОЕ*, *НИЗКОЕ* и балансирование между двумя крайними точками («высокое» и «низкое») практически при отсутствии нейтральной зоны. Это подтверждается исследованиями Б.А. Успенского, который выявляет важную специфику русского языкового и культурного сознания: «...в условиях диглоссии как языкового и культурного механизма принципиально отсутствует нейтральная семантическая зона» [Успенский 1996: 40]. В условиях диглоссии «каждый язык оказывается соотнесен с самостоятельным миром ситуаций,

который организуется как семантическое целое» [Успенский 1996: 38]. На языковом уровне «высокое» изначально отождествлялось со старославянизмами, а «низкое» – прежде всего, с разговорным языком. Об этом свидетельствуют вехи развития русского поэтического дискурса [Маслова 2009].

Оценка влияет не только на возможные ассоциации, но и на видение ключевых для поэтического сознания, экзистенциальных ситуаций. Например, в строчках «Why should I let the toad work / Squat on my life?» (Ph. Larkin) чувство омерзения по отношению к работе концептуализируется в репрезентации метафорического концепта *РАБОТА-ЖАБА*. Ассоциация с жабой вызвана именно совпадающей оценкой. Различия в оценке явлений служат одним из источников формирования национального своеобразия поэтической картины мира. Как следствие, формируются существенные различия в иерархиях художественных (поэтических) концептов. Оценка также структурирует отдельные концептуальные области в поэтической картине мира.

Важность *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ* обусловлена тем, что именно совпадение или несовпадение оценок способствует/препятствует трансляции поэтического опыта и осуществлению как внутрикультурного, так и межкультурного диалога. В поэтической форме часто выражены самые значимые ценности для человека, и так как человек является носителем определенной культуры, то эти ценности преимущественно имеют общенациональное значение. Через поэзию иное восприятие мира в ряде случаев проникает в иную культуру и приживается, влияя на черты, формирующие национальный менталитет. Суть подобного диалога удачно сформулирована сторонниками биологической теории познания: диалог – «это не столько обмен смыслами, сколько установление общего смыслового поля, важнейшими компонентами которого являются относительно устойчивые ментальные образования, полученные в результате индивидуального

взаимодействия человека с окружающей средой» [Матурана 2001: 217]. Взаимодействием с окружающей средой следует считать весь индивидуальный опыт человека. Кроме того, человек в обществе включен в смысловое поле культуры, которое также влияет на формирование индивидуального опыта. Степень несовпадения смысловых полей может влиять на степень понимания поэтического текста, принадлежащего иной культуре.

Таким образом, отбор поэтических тем и языковых средств в определенной степени находится под влиянием *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ*, которая направляет выбор ассоциаций, структурирует поэтические концепты, и в итоге, содержание поэтического текста относительно сложившейся системы оценок. Это не единственный метаконцепт поэтической картины мира, и он находится во взаимодействии с другими метаконцептами, в частности, с *Метаконцептом НОРМА*.

Метаконцепт НОРМА. В языке только нормативное употребление знака делает его репрезентантом объекта, и именно языковые нормы разнесения элементов опыта по классам осуществляют дискретизацию мира. *Метаконцепт НОРМА* является еще одним внутренним фактором, определяющим выбор языковых средств для репрезентации художественных (поэтических) концептов в поэтическом тексте. Данный метаконцепт фиксирует ряд сформированных представлений о механизмах и языковых средствах создания поэтичности. Норма – важная категория культуры и языка как части культуры. По Ф. Боасу, культура – это совокупность моделей поведения, которые человек усваивает в процессе взросления и принятия им своей культурной роли. Данные культурной антропологии доказывают, что не только наш язык, но даже наши эмоции являются результатом нашей общественной жизни и истории народа, к которому мы принадлежим [Боас 1997]. Формирование национально обусловленных эмоциональ-

ных акцентов влечет различие в языковых образах, репрезентирующих ту или иную эмоцию в качестве «нормы».

Понятие о норме создается в результате усвоения культурного опыта. Культура – понятие многогранное, возникшее на определенном уровне сознания человека, осознания некоторой части действительности как культуры изначально не существовало. Если определять культуру как доступную человеку степень соответствия природным и социальным условиям жизни, то логично, что сложность культуры и языка говорит об определенном уровне развития сознания; анализ культурных явлений в диахронии позволяет получить картину данного развития. Человек зависит от культуры, поэтому *Метаконцепт НОРМА* и *Метаконцепт ЦЕННОСТЬ* не только имеют культурную природу, но и обусловлены ею. Понятие о *норме* и *ценности* субъективно для каждого автора [Тарасова 2003], однако, ориентируясь на противоположную тенденцию, следует говорить о существовании некоего совокупного выбора. Несомненно, человека можно считать продуктом культуры, но смена культурных парадигм, поэтических школ, в частности, происходит во многом не по причине внешних обстоятельств, а в силу внутренних факторов, изменений в когнитивных способностях человека, в механизмах познания мира.

Формирование понятия об абстрактных сущностях – результат развития сознания человека. Это то, что синтезировано человеком и существует, только пока существует человек. Поэзия является особой формой существования языка, она полна неожиданными контекстами, языковыми экспериментами, которые воспринимаются как эксперимент только потому, что люди имеют понятие о *языковой* и *поэтической норме*. *Языковая норма* – это, прежде всего, грамматические правила и правила употребления языка. *Поэтическая норма* формируется на разных уровнях поэтического текста: метроритмические схемы, правила раскрытия поэтических тем и употребления лексики, жанро-

вые особенности. В поэтическом контексте норма не равна стандарту. *Метаконцепт НОРМА* включает знание об эталонах и образцах – формах наиболее удачной и адекватной поэтической репрезентации концептуального содержания. Например, ямб как стихотворный размер доминировал в английской поэзии с эпохи Ренессанса и оформился в поэтическую норму.

Преодоление нормы возможно только при ее четком осознании. За счет разницы между эталоном и использованием языковых средств в конкретном тексте возникает эффект новизны. Так, нерифмованный стих или стихотворение в прозе осознаются как преодоление нормы именно по отношению к традиционному ритмизованному и рифмованному стиху. Выбор языковых средств, соответствующих поэтическому замыслу, осуществляется с учетом их соответствия норме или отклонения от нее. В каждую отдельно взятую историческую эпоху *Метаконцепт ЦЕННОСТЬ* и *Метаконцепт НОРМА* изменяют границы поэтической картины мира, принципы построения художественного мира, форму выражения, а также влияют на механизмы формирования смысла в поэтическом тексте, особенности концептов и структур поэтической картины мира.

Кроме вышеуказанных метаконцептов в поэтической картине мира сформировался *Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ*, непосредственно связанный с сущностью поэтического искусства.

Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ. Так как поэтический текст осознается как речь, противопоставленная приземленному, бытовому, и в разное время не все явления оказываются в фокусе внимания поэзии, то следует выделять *Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ*. В поэзии данный метаконцепт закрепляет представления о том, какие явления и объекты могут служить объектом поэтического осмысления. *Поэтичным* становится то, в чем есть нечто сверх практического назначения, что выделяется как особое свойство произведения, которое сообщает

ему одухотворенность, приподнятость над обыденным. В модели поэтического мира, воссозданного в тексте, поэтическое является содержанием жизни, а человеческое существование становится духовно-практическим событием языка, то есть поэзии. Круг поэтических тем, сюжетов и выразительных средств изменяется с течением времени, и наполнение *Метаконцепта ПОЭТИЧЕСКОЕ* в разные эпохи различно. Данный метаконцепт, наряду с другими метаконцептами, влияет на специфику подачи поэтического материала и на отбор тем и сюжетов.

В поэзии складывается ядро основных художественных (поэтических) концептов, приобретающих устойчивые формы языковой репрезентации, несущие заряд поэтичности: *дева – лебедь, life – wine*. Они могут быть как общими, так и характерными для определенной национальной поэзии. Что касается языкового материала, репрезентирующего данные реалии, то в представлении субъекта складывается некая *поэтическая константа*, эталонная языковая форма репрезентации распространенных поэтических смыслов. Например, концепт *любовь* традиционно репрезентируется в метафоре *огонь* и символическом обозначении *сердце*: «Sweet love, sweet thorn, when lightly to my heart / I took your thrust» (E. St. Vincent Millay). Данные метафоры и символы переживаются как норма, эталон поэтичности, а затем – как клише. Поэтические эксперименты воспринимаются как новаторство только потому, что они соотносятся со сложившимся представлением о поэтической норме.

Существует также ряд внеязыковых ситуаций, ставших «классическими» для поэтического осмысления. Например, различные этапы любовных отношений, размышления о смерти, о высоком, о гражданском подвиге, войне: «Проста любовь, и как надменны души, / Не знающие пустоты разлук! / В чужих руках забьется сердце глуше, / Не разводи похолодевших рук» (Вс. Рождественский), «In our new planes,

with our new crews, we bombed / The ranges by the desert or the shore, / Fired at towed targets, waited for our scores – / And turned into replacements and woke up / One morning, over England, operational» (R. Jarrel). Со временем этот круг привычных для поэзии ситуаций, явлений и предметов расширяется и изменяется за счет включения иных ситуаций.

Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ содержит информацию о критериях выбора приемлемых тем, об эстетических приоритетах; на основании данных представлений складывается понятие о поэтической норме. Например, использование античной символики долгое время являлось одним из средств создания поэтичности. Изначально поэтический язык максимально дистанцирован от разговорной речи. Снижение поэтичности осознается как прозаизация поэтического текста. Прозаизация поэзии осуществляется за счет разговорных интонаций, диалогизации, включения в текст бытового содержания. Нарочитый натурализм зачастую разрушает поэтический текст изнутри. На протяжении XX в. разговорный язык, изначально дистанцированный от поэзии, широко использовался литературой в качестве экспрессивного ресурса, и одновременно становился и предметом интенсивной рефлексии, так как особенно диалогическая речь в произведении обретает двойной статус, поскольку принадлежит одновременно социальному дискурсу, элементы которого воспроизводит, и уникальному авторскому стилю.

Выделяя *Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ*, мы предполагаем в словах поэтического текста наличие некоего *коэффициента поэтического потенциала*, который определяем как *способность слова репрезентировать эстетически и эмоционально значимые абстрактные смыслы*. Слова с высоким коэффициентом поэтического потенциала могут становиться характерными чертами жанра. Например, существовал особый подбор слов-сигналов для русской элегической школы

(В. Жуковский, К. Батюшков) – *томиться, бледнеть* и т.п. Слова сигнализировали об элегии. Лексическая канонизация стала жанрообразующим признаком. В данном случае происходит процесс концептуализации в рамках поэтической картины мира – закрепления определенных абстрактных представлений за словом. Слово становится символом, связанным с рядом концептуальных смыслов, часто не имеющих в языке прямого обозначения. Не общий, а *поэтический* смысл слова становится доминирующим – он определяет трансляцию художественного (поэтического) концепта.

Данные рассуждения подкрепляются представлением о *внутренней форме языка*, представляющей собой систему понятий, отражающих особенности мировоззрения носителей данного языка и закрепленной внешней формой языка, так как «разные языки по своей сути, по своему влиянию на разные чувства являются в действительности различными мировидениями» [Гумбольдт 1984: 370]. Национально-своеобразный способ представления предметов внешнего мира создает особое «языковое» мировоззрение каждого народа и, безусловно, влияет на восприятие человеком окружающего мира. Философ Н.П. Гиляров-Платонов также утверждал, что через этимологию язык определяет сознание, как индивидуума, так и всего народа. На этом основании человек принадлежит языку в большей мере, чем язык ему, что подтверждают представления о языке как о саморазвивающейся среде, о приоритете языка над человеком, и о зависимости богатства восприятия мира от богатства языка [Безлепкин 2002: 185].

Слово связано с мыслительным процессом, так как, сознательно или неосознанно, звуковое оформление слова вызывает у человека определенные ассоциации и влияет на развитие мысли. *Внутренняя форма слова* [Потебня 1973] лежит в основе диалектического процесса, так как всякое понимание есть одновременно непонимание. Во внутренней форме слова локализуются источники системы смыслов в

языке, и в процессе исторического развития происходит постоянная динамика, свертывание-развертывание смыслов, то есть внутренней формы слова. Система смыслов слова включает в сжатой синтезированной форме историю концепта в качестве «доминирующей линии» [Степанов 1997], предзаданной и предсказуемой цели эволюции, к которой концептуальная структура, неизменно возвращается в процессе свертки и развертки внутренней формы слова. Следовательно, в определенный момент времени только часть смыслов слова актуальна и востребована. Потерявшие актуальность смыслы не исчезают бесследно. «Они живут в медленном темпомире, продолжая оставаться ядром культуры и языка. Следует оговориться, что понятие «темпомир» характеризует особый случай многообразных возможных миров, по Гуссерлю, – «коррелятов сущностно возможных вариантов идеи» [Проскуряков 2000: 13]. Невостребованные смыслы остаются неизменными и сохраненными, так как слово само есть живой организм, со своей структурой и энергией.

То, что внутренняя форма часто неизвестна носителю языка, не делает его свободным от ее влияния. Согласно П.А. Флоренскому, слово само концентрирует энергию духа, не требуя от человека ясного сознания его смысла. Контакт с личностью происходит уже на уровне интенции – намерения произнести слово: «Знахарка, шепчущая заговоры или наговоры, точный смысл которых она не понимает, или священнослужитель, произносящий молитвы, в которых иное и самому ему не ясно, вовсе не такие нелепые явления, как это кажется сперва; раз заговор произносится, тем самым высказывается, тем самым устанавливается и наличность соответствующей интенции, намерения произнести их... остальное пойдет уже само собою» [Флоренский 1990: 273]. Источники системы смыслов в языке локализуются во внутренней форме слова, изучаемой в рамках культурно-исторического или этимологического подходов. Внутренняя форма

слова обеспечивает цепь постоянных преобразований концепта, благодаря ей при коммуникации передача скрытого смысла возможна так же, как и передача доступной информации.

Одним из видов коммуникации является восприятие поэтического текста – и здесь оказывается, что не все слова на равных условиях включаются в язык поэтического текста. Логично предположить, что это связано с особенностями самой внутренней формы слова, поэтому Г. Шпет выделяет *внутреннюю поэтическую форму*, которая имеет смежный статус бытия между наглядным представлением как продуктом непосредственного восприятия и между отвлеченным понятием как продуктом абстрагирующей, обобщающей деятельности сознания [Шпет URL]. *Внутренняя поэтическая форма* – это способность слова репрезентировать художественный (поэтический) концепт. Внутреннюю поэтическую форму имеют слова, связанные, в частности, с миром природы, обозначающие предметы, изначально связанные для человека с эстетическими переживаниями, помогающие конкретизировать и передать эмоциональный опыт. По нашему мнению, это многие слова конкретной семантики (*осень – печаль, огонь – любовь, птица – душа*), ставшие знаками, символами определенных эмоциональных переживаний. А.А. Потебня справедливо указывает на глубинную связь *внутренней формы слова, внутренней поэтической формы слова и мышления*: «Развитие понятия из чувственного образа и потеря поэтичности слова – явления, взаимно обусловленные друг другом» [Потебня 1973: 170]. Мышление эволюционирует в тесной связи с языком, поэтому выбор слов, которые репрезентируют эстетически значимые поэтические смыслы, не случаен и связан с развитием сознания в конкретную историческую эпоху.

Важным фактом является и то, что искусство поэзии связано с формированием особого поэтического словаря, где невключение слов

в словарь является намеренным и значимым, поэтому следует выделять *Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ*.

Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ. Еще одним характерным метаконцептом поэтической картины мира является *Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ*. На то, что существует факт намеренного исключения явлений из поэтического мира, указывает, в частности, О.Г. Ревзина. Она справедливо отмечает, что «поэтические тексты одного художника создают картину мира, в которой одни реалии присутствуют, а другие исключаются из рассмотрения, одни типы отношений выделены и заострены, другие остаются без внимания» [Ревзина 1989: 135]. Человек вынужден неизбежно упрощать мир, чтобы его осмыслить, и поэт не может вместить в свои тексты все разнообразие реалий. С одной стороны, не все элементы поэтической картины мира репрезентируются в поэтическом тексте. С другой стороны, существуют явления, исключенные из поэтической картины мира по определению. Следовательно, в поэтической картине мира и возникающих на ее основе моделях мира отсутствие элементов является знаковым. Поэтому необходимо различать элементы, отсутствующие по определению, и могущие быть репрезентированными потенциально. Данный факт подтверждается и литературоведческими исследованиями: «Кюхельбекер употребил в «драматической шутке» «Шекспировы духи» выражение:

Пас стада главы моей...

Пушкин пометил в скобках: «вшей?» (XIII, 248). Почему Кюхельбекер не заметил комического эффекта этого стиха, а Пушкину он бросился в глаза? Дело в том, что «вшей» не было ни в поэтическом мире Кюхельбекера, ни в той «высшей реальности», которая была для него единственно подлинной реальностью. Они не входили в его модель мира, присутствуя как нечто внесистемное и не существующее в высшем смысле» [Лотман 1999: 91-94].

Употребление слов в поэтическом языке отражает зависимость развития художественных (поэтических) концептов от изменяющихся условий жизни. Так, могут комбинироваться концепты, ранее не связанные и возникать новые варианты смысла. Например, труд и нерешительность в словаре В. Даля не связаны, но эта комбинация оказалась актуальной после революции и отражена в словах В.И. Ленина «промедление смерти подобно».

Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ наряду с другими метаконцептами определяет границы концептуального содержания поэтической картины мира, он также, в определенной степени, сужает количество возможных интерпретаций поэтического текста. Данный метаконцепт фиксирует представления об объектах и явлениях, которые не соотносятся с поэтической нормой и слабо поддаются эстетическому осмыслению.

Метаконцепты поэтической картины мира не изолированы друг от друга. Например, взаимосвязь *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ* и *Метаконцепта ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ* проявляется в том, что все неценное становится для поэтической картины мира несуществующим. Например, «низкая природа» или «низкая лексика» не входят в мир высокой поэзии классицизма, и с этой точки зрения они не существуют. В пасторальной поэзии исключены реалии сурового крестьянского труда, и правильная интерпретация пасторали возможна только с учетом данного факта. Современная поэзия демонстрирует изменение границ поэтической картины мира, при этом функции метаконцептов сохраняются.

Выделение *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ*, *Метаконцепта НОРМА*, *Метаконцепта ПОЭТИЧЕСКОЕ*, *Метаконцепта ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ* позволяет обозначить общие координаты системы, в которой формируется и развивается поэтическая картина мира, координаты, благодаря которым возникают поэтические этало-

ны и условия, позволяющие языку быть одновременно объектом и средством изображения. Метаконцепты поэтической картины мира определяют также общие принципы репрезентации эмоционально-эстетического опыта и формирования особенностей поэтического языка – вербализацию художественных (поэтических) концептов.

§ 5 Художественный (поэтический) концепт как структурная единица поэтической картины мира

Качественная неоднородность языка объясняется тем, что он обслуживает разные сферы человеческого существования. Язык обладает когнитивной функцией и является не только способом хранения и передачи информации, но и участвует в формировании знания о мире. То, что язык служит как материалом, так и инструментом творчества, является доказательством способности человека получать новое знание через язык. Существуют общие предпосылки, которые формируют потребность человека творить в слове и поддерживают этот процесс: «не может быть слов или фраз, подходящих для описания каждого переживания, о котором люди хотят рассказать» [Croft 2000: 103]. Между тем, следует согласиться с Б. Л. Уорфом, который справедливо утверждал, что язык описывает бесконечное разнообразие опыта с помощью конечного набора формальных категорий (лексических и грамматических), объединяя в речи разные виды опыта с помощью этого конечного набора [Уорф 2003: 202-219].

Существует множественность путей языковой репрезентации концепта в поэтическом тексте. Это также дает возможность утверждать, что концепты как ментальные образования образуют сложную сеть. В связи с этим, целесообразно говорить о *структурности поэтической картины мира*, и разграничивать как различные типы кон-

цептов, входящих в ее состав, так и взаимосвязанные межконцептуальные структуры.

Концепт может репрезентироваться как одним словом, словосочетанием или предложением, так и текстом или даже несколькими текстами одного автора. [Болдырев 2000: 28]. Помимо собственно языковой экспликации концепта, например, в слове, пропозиции или во фразеологизме, концептуальная информация структурируется в ментальных проекциях, лежащих на пересечении уровней языковой системы, – в схемах, картинках, образах [Кубрякова 1996: 91], а также в знаках и символах. Динамика концептуальных структур наблюдаема в виде медленно развивающихся процессов в языковой и культурной среде. Ассоциативная природа концепта проявляется в субъективной структуре языковой личности, представленной в тексте, и в особенности, в художественном (поэтическом) тексте, где ментальные проекции объединены единой системой смысла и подчинены задачам создания художественной образности. В силу вышесказанного, к изучению концепта и художественного концепта, в частности, выделяются разные подходы.

5.1. Подходы к изучению концепта

Художественный концепт является видовым по отношению к понятию *концепт* – одному из базовых понятий когнитивной лингвистики, в трактовке которого выделяется несколько подходов.

1. В *историко-культурологическом* понимании концепт означает «зерно первосмысла, семантический «зародыш» слова» [Колесов 2002: 51]. Концепт определенной культуры является опорной точкой менталитета и основной единицей ментальности. Этот подход реализуется, прежде всего, в работах В.В. Колесова, который утверждает, что концепт можно воссоздать лишь парадигматически, объективируя

его через последовательное преобразование форм (ипостасей) – *образ, понятие, символ*. В процессе языковой деятельности происходит постоянное возобновление концепта во всех его содержательных формах. Основными признаками концепта, согласно В.В. Колесову, следует считать постоянство существования, художественную образность, семантический синкретизм, общеобязательность для всех носителей данной культуры, встроенность в систему идеальных компонентов культуры [Колесов 1999: 157-158]. Историко-культурологический подход представлен в работах М.В. Черепанова, Н.М. Орловой и других. Основной целью исследования в рамках данного подхода является выявление эмпирических (чувственных, предметных) компонентов первообраза, смысловое развитие которых актуально для современного языка. Одним из способов описания современного языкового создания является изучение динамики концептуального содержания, его лингвокультурной модификации, для чего используются диахронические методы анализа.

2. *Лингвокультурологическое понимание* концепта подразумевает его признание базовой единицей культуры. По известному определению Ю.С. Степанова, это «как бы сгусток культуры в сознании человека и то, посредством чего человек входит в культуру», а в некоторых случаях влияет на нее [Степанов 1997: 40]. Концепт, с такой точки зрения, есть единство двух ментальных сущностей – субъективного содержания воспринятого речевого сообщения и его «внутренней формы», т.е. ближайшего деривационного (композиционного или этимологического) содержания. Концепт предстает культурной доминантой, поэтому основным понятием лингвокультурологического подхода служит *лингвокультурный концепт*, главным компонентом в структуре которого является ценностная составляющая. Согласно С.Г. Воркачеву, лингвокультурный концепт – «это единица коллективного знания/сознания, отправляющая к высшим духовным ценностям,

имеющая языковое выражение и отмеченная этнокультурной спецификой» [Воркачев 2001: 70]. Лингвокультурный концепт выражает направление от культуры к индивидуальному сознанию и соответствует тем базовым оппозициям, которые определяют картину мира. Данный концепт отличается от других ментальных единиц акцентуацией ценностного элемента: центром концепта всегда является ценность.

Представители этого направления – С.Г. Воркачев, В.И. Карасик, В.Г. Зинченко – выделяют культурные концепты «как кванты переживаемого знания, совокупность которых является концентрированным опытом человечества, этноса, социальной группы и личности» [Зинченко 2007: 156]. В.И. Карасик предлагает типологию лингвокультурных концептов на основе их транслируемости и выделяет активно и пассивно транслируемые концепты; содержательно модифицируемые и немодифицируемые; переводимые и неперебиваемые в иные формы [Карасик, 2003]. В классификации лингвокультурных концептов по содержанию выделяются концепты параметрические (время, пространство); регулятивы; промежуточные; телеономные (свобода, судьба); модально-оценочные (вероятность, причина, цель) [Воркачев 2003]. Концепты категориального характера: параметрические, телеономные (закладывают основы восприятия действительности), модально-оценочные. Если параметрические концепты являются универсальными, то телеономные концепты дают представление о национальных ценностях и уровне развития сознания, так как концепт сам по себе направлен на реализацию иллюкативных целей; чтобы достичь определенных целей, нужно апеллировать к какому-либо концепту. В зависимости от правильности апеллирования будет эффективней понимание.

Дискурсная классификация предусматривает рассмотрение концептов с точки зрения их эксплуатации в том или ином типе текста

(дискурса). С этой точки зрения выделяются познавательные (научные), бытовые и художественные концепты [Красавский, 2001]. В.И. Карасик для институционального дискурса выделяет три разновидности концептов: генеративные, центральные для данного дискурса и лежащие в основе развертывания его смыслов и норм; деривативные, производные; нейтральные [Карасик 2007: 71]. Последние две классификации могут быть успешно применимы к исследованию поэтического дискурса и поэтической картины мира.

При анализе лингвокультурных концептов в качестве основных используют как лингвистические методы (анализ фразеологизмов, паремий, прецедентных текстов), так и психолингвистические методы (интервью, анкетирование, анализ данных ассоциативных словарей).

3. В *психолингвистическом понимании* концепт трактуется как «базовая когнитивная сущность, позволяющая связывать смысл с употреблением слова, как содержательная единица процесса концептуализации, посредством которого деятельность преломляется в голове человека [Залевская 1999: 98]. При этом когнитивные сущности имеют перцептивные корни и эмоционально-оценочно переживаются индивидом. Данный подход реализуется в работах А.А. Залевской, К.Ф. Седова, В.А. Пищальниковой и других. Основным методом исследования концепта в рамках данного подхода – психолингвистический эксперимент.

4. В границах *когнитивного подхода* концепт предстает как единица «ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [КСКТ 1996: 90]. Когнитивные исследования представлены работами Е.С. Кубряковой,

Н.Н. Болдырева, А.П. Бабушкина, Н.А. Бесединой, Е.Г. Беляевской, В.З. Демьянкова, В.И. Заботкиной, А.В. Кравченко и др.

Структурная типология классифицирует концепты с точки зрения принципов их организации, содержательная типология классифицирует концепты относительно областей рассматриваемого знания и способов из вербализации. Н.Н. Болдырев выделяет конкретно-чувственные образы, представления, схемы, понятия, прототипы, пропозиции, фреймы, сценарии или скрипты, гештальты [Болдырев 2004]. Модификацией данной классификации является разграничение концептов относительно доминирующего когнитивного процесса: обобщенный чувственно-наглядный образ предмета (концепт-образ), обобщенное пространственно-графическое представление (концепт-схема), совокупность облигаторных признаков объекта (концепт-понятие), интегративный образ, совмещающий чувственное и рациональное отражение (гештальт), объемное целостное представление многокомпонентного явления (фрейм), представление последовательности эпизодов (концепт-сценарий) [Алефиренко 2003]. В зависимости от способа языковой репрезентации выделяются лексические, фразеологические, грамматические, синтаксические концепты [Бабушкин 1996; Болдырев 2000].

В отечественных исследованиях последних лет *концепт* выступает в качестве *родового термина* по отношению к различным типам *ментальных репрезентаций*. *Репрезентации* – общее обозначение единиц нашего сознания, под которыми понимаются внутренние структуры, формирующиеся в процессе жизни человека, в которых представлена сложившаяся у него картина мира, социума и самого себя [Ментальная репрезентация 1998: 8]. Задача ментальной репрезентации – показать, как мозг строит внутренние модели внешнего мира. От понятия ментальной репрезентации отталкивается А.П. Бабушкин, в представлении которого «концепт является ментальной репрезента-

цией, которая определяет, как вещи связаны между собой и как они категоризируются» [Бабушкин 1996: 16]. Автор заостряет внимание на понимании концепта как дискретной, содержательной единицы коллективного сознания, отражающей предмет реального или идеального мира и хранимой в национальной памяти носителей языка в вербально обозначенном виде [Бабушкин 1998: 12]. Репрезентации могут поставляться извне, либо возникать в сознании вследствие работы центральной нервной системы – воображения, фантазии, операций с впечатлениями, т.е. могут репрезентировать не внешний, а внутренний мир. Форма ментальной репрезентации может быть предельно индивидуализирована («картинка», пространственная схема, комбинация чувственно-эмоциональных впечатлений, иерархическая категориальная интерпретация и т.п.), но это всегда порожденная самим субъектом ментальная конструкция, формирующаяся на основе внешнего и внутреннего контекста. Характер реконструкции этих контекстов и определяет своеобразие умственного видения человеком той или иной конкретной ситуации.

Существует множество форм репрезентаций, однако их форма не является строго фиксированной и заданной заранее: она зависит от индивидуальных свойств личности, целей и условий, в которых создается репрезентация, от «метакогнитивной активности субъекта познания» [Залевская: 1999 101]. Экспериментальные исследования привели к постулированию параллельно существующих форматов хранения знаний – *образного* и *пропозиционального*. Разница между образом и пропозицией определяется тем, что образу приписывается модальность, аналогичность и иконичность, в то время как пропозиция представляется амодальной, абстрактной и произвольной по форме. Под *ментальными образами* понимается квази-сенсорный или квази-перцептивный опыт, который мы осознаем и который существует в нас в отсутствие стимулов, которые произвели эти образы. Образ от-

ражает пространственные отношения, существующие между описываемыми объектами. Его преимущество в том, что он позволяет субъекту создавать репрезентации, структура которых аналогична структуре описываемых событий. Например, образ позволяет субъекту включать в представление недостающую информацию, не прибегая к операциям формальной логики.

Пропозиции – это абстрактные когнитивные структуры, используемые для выражения отношения между элементами и событиями [Солсо 1996: 300]. Предикаты и аргументы рассматриваются как строительные блоки для формирования концептов. В ходе работы над пропозициональным форматом репрезентации психологи пришли к необходимости постулировать более высокие уровни организации, на которых структурируются пропозиции. Новые структуры получили разные названия: схема, фрейм, скрипт, но все они представляют собой структурированный набор информации, в котором пропозиции организуются в более крупные единицы [Болдырев 2007в]. Аналоговые и пропозициональные репрезентации противопоставляются в Кратком словаре когнитивных терминов [КСКТ 1996: 157]. Пропозициональные репрезентации могут быть представлены в виде сетевых моделей, используемых для выражения отношений между элементами, их свойствами и событиями. Совокупность всех (модальных и амодальных) репрезентаций именуется концептуальной системой, или концептуальной моделью (картиной) мира [КСКТ 1996: 158].

Данные классификации не выделяют и не учитывают особенности репрезентации художественных или поэтических концептов, хотя выделение художественных концептов произошло достаточно давно, следовательно, они имеют уникальные типологические черты и особую сферу бытования.

5.2. Лингвистические подходы к художественному концепту

Художественные концепты противопоставлены познавательным концептам по признаку объективности/субъективности. Такое разделение было намечено уже С.А. Аскольдовым-Алексеевым [Аскольдов 1997]. Познавательные концепты, заменяя предметы и конкретные представления, намечают развертку какого-либо аналитического или синтетического суждения, гипотезы о природе или сущности замещаемого объекта. В отличие от познавательных концептов, объективных в рамках данной познавательной модели, существуют художественные концепты, они субъективны [Проскуряков 2000: 37]. Однако структура как познавательных, так и художественных концептов определяется доминирующими в данных темпомирах (временных планах) познавательными моделями, которые могут быть разными для писателя и читателя, интерпретирующего текст.

Художественное значение слова возникает в сложном взаимодействии денотативных и коннотативных компонентов, в художественном (поэтическом) тексте происходит экспликация концепта во множестве словных или фразеологических номинаций. Механизмы формирования и структура ментального пространства текста становятся полем для разработки гипотез в области исследования художественного (поэтического) текста. По Н.С. Болотновой, «художественный концепт является единицей поэтической картины мира автора, отраженной в тексте, характеризуется эстетической сущностью и различными средствами выражения, обусловленными творческим замыслом создателя» [Болотнова 2003: 6]. В более широкой трактовке *художественный концепт* – это «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве интенциональной составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества... как уни-

версальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [Миллер 2000: 41-42]. Рассматривая художественный концепт как смысловую и эстетическую категорию, Л.В. Миллер соотносит художественный концепт с понятием *художественная картина мира* как неким культурно-эстетическим универсумом. Вследствие этого, концепт понимается исследователем как «сверхтекстовое образование» [Миллер 2000: 42], в структуре которого объединяются и творчески переосмысляются ментальность, язык и национально-эстетическая традиция, что позволяет сопоставить фрагменты коллективного (народного) и индивидуально-художественного образа мира [Миллер 2000: 43].

Если период трансформации концептов познания протекает в медленном темпомире и представляет собой эволюцию ментальности общества в целом, так что концепт в культурной парадигме нескольких поколений может казаться неизменным, то художественный концепт как активизация творческой познавательной способности личности никогда не остается неподвижным. Форма существования художественного концепта – непрерывный поиск, активизация все новых и новых метафор. В художественном творчестве автор не принимает ментальное пространство и пространство языка как императив, а подвергает проверке, испытанию казалось бы незыблемые истины. Субъективность художественных концептов предопределяет более широкий спектр возможных путей развития системы смыслов. Таким образом, концепты представляют собой потенцию, свернутые и структурированные процессы в системе смыслов, для которой допустим спектр разных путей развития, ограниченный познавательной моделью и возможностями средств, манифестирующих концепт (синонимическим и антонимическим рядами, ключевым или тематическим

словом в тексте, «факультативными» элементами структуры текста) [Проскуряков 2000].

Существенное отличие художественных концептов от познавательных заключается именно в неопределенности возможностей. Художественный текст характеризует объект описания полнее, чем, например, научное повествование, поскольку система смысла художественного произведения формируется из структур познавательных и художественных концептов. Несмотря на кажущееся сходство художественных концептов с *константами культуры*, которыми называются концепты, появившиеся в глубокой древности, прослеживающиеся до наших дней через взгляды философов, писателей и рядовых носителей языка [Проскуряков 2000: 28], художественный концепт не равен культурному. Художественный и культурный концепты разграничиваются по следующим параметрам: 1) связь с формами речевого / вне-речевого художественного мышления; 2) ориентация относительно концептосферы литературы как подсистемы культуры / ориентация относительно всего ментального пространства культуры; 3) перераспределение ядерных и периферийных признаков в содержании концепта у разных поэтов / устойчивое соотношение ядра и периферии концепта в сознании среднестатистического носителя языка; 4) декодирование содержания концепта на основе художественной / культурной пресуппозиции [Беспалова 2002]. Смещение данных понятий ведет к смешению в методах и приемах исследования и, как следствие, к ошибочным выводам. Еще более серьезной ошибкой является недостаточное различение понятий *художественный концепт* и *художественный образ*.

В данном случае сказывается сильное влияние литературоведческой традиции анализа художественного образа и, в ряде случаев анализ художественного концепта фактически подменяется анализом художественного образа. При обращении к художественному (поэтиче-

скому) тексту в когнитивном аспекте важно строго разграничивать понятия *художественный концепт* и *художественный образ*.

5.3. Разграничение понятий *художественный образ* и *художественный концепт*

Понятие *концепт* активно используется не только в лингвистических, но и в литературоведческих работах, в ряде случаев оно пересекается с понятием *образ* или используется синонимично [Седов 2009]. Однако данные понятия имеют глубинные различия. *Образ* – это объект или явление, лишенный своей первоначальной функции, наполненный новым содержанием, чтобы на основе его признаков объяснить более сложное явление в рамках поэтического произведения. За образами художественного (поэтического) текста стоят неформализуемые, но достаточно определенные смыслы. Визуальный, аудиальный или кинестетический образы выступают в качестве символов этого смысла, создавая пучок смысловых ориентаций, что и позволяет эксплицировать именно этот смысл в ментальном пространстве. Образ существует как категория эстетическая, языковая и ментальная. В зависимости от подхода понимание образа будет различным.

С эстетической и языковой стороны образ изучается, прежде всего, в литературоведении и стилистике. Традиционное литературоведение имеет дело с образом как с готовым продуктом, рассматривая особенности его языкового построения и эстетической ценности в контексте литературного процесса. Образ расценивается как способ выразить внутреннюю свободу в использовании языка и как языковой результат выражения внутреннего мира человека, творческого начала [Купчик 2006: 15]. В рамках литературоведческого подхода, образ изучается как средство эстетического воздействия, а язык является

средством и объектом изображения. На этой основе возникает понятие *художественного образа*.

Художественный образ – всеобщая категория художественного творчества, присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путём создания эстетически воздействующих объектов [СЛТ 2002: 125]. Под образом часто понимается элемент или часть художественного целого, такой фрагмент, который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием (например, характер в литературе, символические образы вроде «анчара» у А.С. Пушкина). Художественный образ характеризует особый способ освоения и преобразования действительности, является формой выражения и отражения чувства, мыслей, стремлений и эстетических эмоций художника. В художественном образе неразрывно связаны объективно-познавательные и субъективно-творческие начала. Он относится к духовной деятельности человека [СЛТ 2002: 125]. Область существования художественного образа – художественное творчество, он выполняет функцию эстетического воздействия, которая реализуется при наличии соответствующих механизмов интерпретации у реципиента. *Поэтический образ* как частный случай реализации художественного образа *представляет собой фрагмент поэтического текста, в котором сближаются несходные семантически далекие понятия, связывается конкретное и абстрактное – неназванное через названное*.

В филологической науке сложились традиции изучения и описания образа, которым соответствуют различные научные направления. Однако смещение внимания на природу ментальной основы авторской субъективности привело к тому, что в исследованиях художественного, в частности, поэтического текста, предпринимаются попытки представления произведения как репрезентации ментальных структур авторского сознания, установления набора соответствующих концептуальных моделей, многоаспектный анализ художественной

(поэтической) концептосферы на основе анализа художественных (поэтических) образов. Целью такого анализа является характеристика авторской ментальности, системы ценностей поэтической личности, отраженных в образных сопоставлениях, а также выявление проявляющихся в реализациях поэтических образов черт поэтического идиостиля. Предложенные методики анализа предполагают рассмотрение поэтических образов со стороны как содержания, так и формы [Купчик 2006].

Из вышеприведенных определений видно, что именно признанная способность художественного образа отражать чувства и мысли автора выводит трактовки образа на ментальный уровень. Это не противоречит более широкому представлению об образе, выходящему за рамки литературоведения. Например, по словам Г. Шпета, *образ* является продуктом надчувственной деятельности сознания, т.е. таких актов сознания, которые надстраиваются над планом непосредственной перцептивной деятельности сознания [Шпет URL]. Используя способность образа структурировать и представлять знание, Р. Лэнкер (R. Langacker) вводит понятие образа при рассмотрении образно-схематических моделей в концепции когнитивной грамматики. Он понимает *образ* или *образную схему* не как чувственный образ, а как способность по-разному структурировать и толковать содержание одной и той же когнитивной области [Langacker 1991: 35]. Логично предположить, что если *концепт* – это единица знания, то *образ* – это некая конфигурация единиц знания, предполагаемые или реализованные межконцептуальные связи.

Не случайно в современных исследованиях популярно изучение *парадигматичности* образа, заключающееся в реализации каждым художественным (поэтическим) образом некоего инварианта. Данное представление, восходящее к архетипам К.Г. Юнга и феноменологии, отражено в ряде терминов, активно используемых в современной лин-

гвистике (метафорическая модель, поэтическая формула, концептуальная метафора и др.), многообразие которых является одним из свидетельств востребованности идеи парадигматичности образа широким кругом представителей разных научных направлений [Купчик 2006]. В трудах исследователей художественного текста данная идея проявляет себя в рассуждениях о природе и истории «устойчивых образов», тех формул, из которых, согласно А.Н. Веселовскому [Веселовский 1989], состоит поэтический язык. Текст, по словам Р. Барта [Барт 1989], представляет собой «новую ткань, сотканную из старых цитат». В состав «старых цитат» правомерно включить используемые в исходном или переосмысленном виде традиционные поэтические образы, отражающие известные концептуальные модели [Купчик: 2006]. Парадигма образов включает как новое, так и традиционное, формульное. Из вышесказанного следует, что образ обладает устойчивостью, способен к трансформации, а также способен образовывать новые парадигматические связи.

Для внесения ясности в вопрос о различении образа и концепта необходимо, прежде всего, указать на различие методологий. Термины *художественный образ* и *поэтический образ* используются в терминологическом аппарате литературоведения. В когнитивистике существует термин *концепт* как единица знания и термин *концепт-образ*, обозначающий особый формат знания. Выработка терминологии, подходящей для когнитивного исследования художественного текста в рамках когнитивной поэтики находится в стадии формирования. Об этом свидетельствуют попытки следующего соотнесения: когнитивные механизмы, участвующие в образовании концепта, в тексте действуют как механизмы создания образа [Тарасова 2004].

Художественный образ конструируется на основе и в силу когнитивной способности человека с помощью когнитивных механизмов. Единицей знания, обеспечивающей появление и возможные транс-

формации художественного образа, является художественный концепт. *Художественный концепт* – это ментальная единица, включающая многие смыслы, даже те, которые не подразумеваются в художественном произведении. *Художественный образ* – это одна из возможных языковых репрезентаций художественного концепта и элемент художественного (поэтического) текста, а художественный (поэтический) концепт – это элемент художественной (поэтической) картины мира. При формировании художественного образа происходит закрепление пучка смыслов за определенной языковой формой. Языковая форма представляет собой, чаще всего, не отдельное слово, а фразу, цитату, фрагмент текста или целое произведение. Художественный образ формируется в рамках произведения, ряда произведений, литературного направления или на уровне национальной или мировой литературы.

То, какими средствами создается образ – имеет историческую и национальную зависимость [Павлович 1991]. Формы языковой репрезентации концептов и межконцептуальные связи также не остаются постоянными – это дает возможность предположить, что механизмы репрезентации художественного концепта и сам процесс формирования художественных (поэтических) концептов, в некоторой степени, исторически и культурно обусловлены.

Узнаваемость и, в то же время, новизна поэтических образов дает право предполагать существование скрытых закономерностей: они узнаются, потому что соотносятся с одним художественным (поэтическим) концептом. Так как кодирование в памяти фиксирует не понятия, а *отношения между ними*, то эти отношения подвижны – за счет чего становится возможным употребление слов в различных контекстах и формирование новых смыслов. Один концепт может быть репрезентирован через разные образы. Традиционные для поэтической картины мира концепты репрезентированы через наибольшее количе-

ство образов. На этом основании выделяется круг базовых поэтических концептов (например, *ЛЮБОВЬ*, *СМЕРТЬ*, *РАЗЛУКА*), которые достаточно стабильны и образуют основу поэтической концептосферы. На «периферии» находятся концепты, временно входящие в область поэтического осмысления на разных этапах исторического развития и имеющие меньшее количество образных репрезентаций (*ЛИЧНОСТЬ ВОЖДЯ*).

В литературоведении художественный образ представлен как ментально-языковой термин, в рамках когнитивной поэтики его следует рассматривать как один из вариантов представления художественного (поэтического) концепта в языке художественного (поэтического) текста и значимый элемент текста. Художественный (поэтический) образ является частным случаем реализации художественного (поэтического) концепта. За счет связи образа и концепта происходит индивидуальное понимание текста и открытие новых смыслов. Поэтому художественный (поэтический) образ и художественный (поэтический) концепт соотносятся как видовое понятие с родовым понятием, и их необходимо различать.

Взаимосвязь между художественным образом и художественным концептом обнаруживает следующий факт: многообразие форм художественных образов предполагает наличие разных форм художественных концептов, которые должны быть классифицированы. В последние десятилетия было разработано несколько типологий художественных концептов, однако трудно выделить универсальную и исчерпывающую по своему содержанию типологию.

5.4. Лингвистические типологии художественных концептов

Типология художественных концептов определяется, с одной стороны, их структурными особенностями, с другой, – сферой их

употребления и способами языковой репрезентации. В случае с художественными концептами возможны варианты как структурных, так и содержательных типологий.

Л.В. Миллер [Миллер 2000] предлагает выделение четырех типов художественных концептов на основе смысловых доминант. Исследователем выделяются:

- концепты непосредственно личного отношения («тоска», «вера» и другие концепты чувств);
- концепты, понимаемые опосредованно, через общество («историческая личность»);
- аксиологические концепты;
- стандартизованные этнокультурно-обусловленные интерпретации («лишний человек», «тургеневская девушка»).

Такая классификация ставит в фокус проблему соотношения художественного и культурного концепта, а сам концепт понимается как свернутое описание сущностей, появившихся на протяжении истории художественного творчества.

По области локализации справедливо деление концептов на *общекультурные* и *индивидуально-авторские*. Различие между индивидуальным и индивидуально-авторским концептом требует пояснения. *Индивидуальный концепт* – «базовое перцептивно-когнитивно-аффективное образование динамического характера, подчиняющееся закономерностям психической жизни человека» [Залевская 2005: 410 - 411]. Его объем и содержание устанавливаются в сопоставлении с концептом, функционирующим в культурно-этническом сознании нации. *Индивидуально-авторский концепт* – термин, принятый, прежде всего, для исследования художественного текста, так как только автор в процессе создания текста преобразует индивидуальные концепты в индивидуально-авторские. Индивидуально-авторский концепт является единицей художественной (поэтической) картины ми-

ра и закрепляет индивидуально-авторское осмысление знания о мире [Фурс, Ноблок 2007: 37]. В диссертационном исследовании О.В. Беспаловой под *художественным концептом* предлагается понимать «единицу сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении или совокупности произведений и выражает *индивидуально-авторское* осмысление сущности предметов или явлений» [Беспалова 2002: 6]. Согласно данному определению, *индивидуально-авторский концепт* – это художественный концепт, преломленный через индивидуальное авторское сознание.

Индивидуально-авторский концепт строится на основе индивидуальных знаний. Согласно Н.Н. Болдыреву, «индивидуальность знания отдельного человека заключается не столько в их исключительности и неповторимости, сколько в индивидуальном характере количественного и содержательного показателей уровня усвоения коллективного знания, плюс его индивидуальная оценка и интерпретация» [Болдырев 2006: 9]. В индивидуально-авторском концепте соотносятся константные содержательные характеристики из сферы коллективного знания и вариативные характеристики, представляющие собой субъективно-оценочные смыслы как результат интерпретирующей деятельности человека. За счет вариативных характеристик в тексте происходит приращение смысла, изменение содержания и объема концепта. В поэтическом тексте репрезентируются, прежде всего, индивидуально-авторские концепты. Они могут переходить в общекультурные, как и общекультурные концепты могут становиться частью авторского мира, претерпевая следующие изменения: при переходе из авторского дискурса в обиходный происходит обеднение концепта, в обратном случае происходит его обогащение [Карасик 2007].

Данные рассуждения можно проиллюстрировать следующими примерами: «The Moon more indolently dreams to-night / Than a fair woman on her couch at rest, / Caressing, with a hand distraught and light, / Before she sleeps, the contour of her breast» (Ch. Baudelaire); «I've tried the new moon tilted in the air / Above a hazy tree-and-farmhouse cluster / As you might try a jewel in your hair» (R. Frost); «I saw them last night, a cradle moon, two horns of a moon, such an early hopeful moon, such a child's moon for all young hearts to make a picture of» (C. Sandburg); «Once upon a time I heard / That the flying moon was a Phoenix bird; / Thus she sails through windy skies, / Thus in the willow's arms she lies» (E. Wylie) В приведенных фрагментах традиционный для мировой литературы художественный (поэтический) концепт *ЛУНА (MOON)* репрезентируется по-разному за счет индивидуального авторского видения. Уникальность создается за счет высвечивания разных концептуальных признаков через авторские эпитеты и за счет совмещения данного концепта с другими художественными (поэтическими) концептами через механизм сравнения, метафорический или метонимический переносы (*moon = Phoenix bird*). При этом основой для авторского развития мысли служат устойчивые представления, закрепленные в данном концепте на уровне коллективного знания.

В настоящее время индивидуально-авторские концепты изучаются, главным образом, через лексику. Лексические средства экспликации индивидуально-авторских концептов являются предметом исследования в ряде работ [Пушкарева 2000, Орлова 2002, Сергеева 2002, Чурилина 2002, Быдина 2003] и др.

И.А. Тарасова разработала типологию художественных концептов [Тарасова 2004], в основе которой находятся работы Ю.Н. Караулова и Н.И. Жинкина. Ю.Н. Караулов в работе «Русский язык и языковая личность» писал о единицах «языка мысли», тезаурусного уровня языковой личности [Караулов 1988: 184-210]. Опираясь на работы

Н.И. Жинкина, Ю.Н. Караулов в качестве основных элементов «промежуточного языка» предлагает рассматривать ряд следующих единиц:

- образы восприятия – перцептивные аналоги внешних явлений, наглядные представления;
- гештальты – образно-схематические образования, отличающиеся целостностью и нерасчлененностью;
- пространственные схемы и двигательные представления;
- пропозиции (мыслительные схемы ситуаций);
- картины, складывающиеся из отдельных образов восприятия;
- ключевые слова, облеченные символической функцией.

Обращение к работам Н.И.Жинкина и развивающего его теорию И.Н. Горелова, а также анализ работ современных психологов позволяет предположить существование, наряду с предметными концептами и гештальтами, по крайней мере, еще двух групп концептов: образно-схематических (кинестетических) и эмоциональных. И.А. Тарасова придерживается мнения, что любой тип концепта имеет обязательный образный компонент, и предлагает разработанную на этой основе типологию художественных концептов:

- с чувственно воспринимаемым ядром;
- гештальты, выделяя среди них образы с логической и перцептивной доминантой;
- образно-схематические концепты;
- эмоциональные концепты.

Совершенно справедливо указание на то, что в поэтическом тексте получают репрезентацию художественные концепты с образно-схематической основой, потому что набор схем, формирующийся как особый тип репрезентаций действия (моторные образы или «операциональные структуры»), активизирующийся при взаимодействии со средой, носит врожденный характер. Ментальные образы состоят из

интериоризованной имитации различных форм действия, осуществлявшихся с объектом при первом взаимодействии с ним. Тип концептов, связанных с перемещением в пространстве, формой и топологией объектов, назван М. Джонсоном и Дж. Лакоффом образно-схематическими. По типологии М. Джонсона-Дж. Лакоффа, концепт относится к типу образно-схематических, если в его основе лежит кинестетическая схема движения. Опираясь на такие концепты, человек опирается на манипуляции с физическими объектами, опыт перемещения тела в пространстве, ориентацию и перцептуальное взаимодействие [Johnson 1987]. Ядро образно-схематических концептов составляют непропозициональные схемы направленного движения, более абстрактные, чем ментальные образы-картинки, но не достигающие степени осознанности логической формы пропозициональных структур.

Особое место занимает вопрос о репрезентации эмоциональных концептов, потому что поэзия, главным образом, направлена на конкретизацию абстрактных размытых эмоциональных впечатлений и смыслов. В поэтическом тексте концепты эмоций, безусловно, репрезентируются. Здесь следует различать эмоциональный концепт как таковой и художественный концепт, являющийся репрезентантом эмоции в поэтической картине мира и языке поэтического текста. *Эмоциональный концепт* – это ментальная единица высокой степени абстракции, выполняющая функцию метапсихической регуляции и отражающая в языковом сознании многовековой опыт интроспекции этноса в виде общеуниверсальных и культурно-специфических представлений об эмоциональных переживаниях [Погосова 2007]. «*Концепты эмоций* четко не определены нашим непосредственным опытом прямого взаимодействия с объектами, а потому должны, в основном пониматься косвенно, через метафору» [Лакофф 2004: 119]. Например, концепт *ЛЮБОВЬ* определен нечетко, любая конкретизация возника-

ет только на основе метафор, и это осмысление имеет национально-специфический характер. Следовательно, возможно предположить существование концептов с эмоциональной доминантой, например, *ТОСКА, РАДОСТЬ, СЧАСТЬЕ*. И.А. Тарасова утверждает, что корректнее говорить не об эмоциональных концептах, а о концептах с эмоциональным ядром (аналогично: о концептах с чувственным, логическим, кинестетическим ядром, ибо любой художественный образ, по сути, является гештальтом в широком смысле этого слова). При этом она ссылается на единую теорию психологических процессов, созданную Л.М. Веккером, согласно которой эмоция – это своего рода гештальт, включающий и предметный (чувственный), и логический компоненты [Тарасова 2003].

На наш взгляд, художественное эстетическое осмысление эмоционального опыта имеет свои особенности. Хотя четко определенная концептуальная структура для пространства рождается из двигательной активности человека и восприятия, никакая ясно определенная понятийная структура для эмоций не возникает исключительно на базе пережитых эмоций [Лакофф 2004: 94]. Это значит, что эмоциональный опыт интерпретируется и опредмечивается с учетом моделей, принятых в конкретном социуме и культуре. Само по себе упоминание эмоций в поэтическом тексте («и запах хлеба, и тоска» (А. Ахматова)) нельзя считать репрезентацией художественного концепта. Художественный концепт становится таковым, когда осознается как дискретная единица, и ряд абстрактных сложных, эстетически осмысленных представлений закрепляется за конкретно-предметной сущностью на основе метонимических или метафорических отношений. В ряде случаев их трудно разграничить, поэтому эмоции входят в состав художественных концептов как компонент. *Художественный концепт* – это единица художественной интерпретации опыта и уже результат вторичного осмысления, вторичной концептуализации, а ху-

дожественный (поэтический) язык – это символичный язык чувственно-эмоциональной сферы, язык субъективности, бессознательного. Под *художественной интерпретацией* мы понимаем эстетически осмысленный и закреплённый средствами художественного или поэтического языка (шире – средствами искусства) результат переживания жизненной ситуации.

Художественный (поэтический) концепт как структурная единица поэтической картины мира характеризуется наличием предметного компонента, понятийного компонента, ценностно-оценочного, символического, ассоциативного, мифологического, образного компонентов, причем этот образный компонент эстетически осмыслен. Художественный концепт имеет обязательную эмоциональную составляющую и несет компонент эстетической оценки. Сам процесс формирования поэтического образа как репрезентанта художественного концепта – это процесс подбора сущностей с релевантной эмоционально-эстетической оценкой и одновременно процесс закрепления этой оценки. Художественный (поэтический) концепт закрепляет особые представления о возможностях языка быть языком искусства (поэтического искусства).

Так как исследование художественных концептов возможно по их языковым репрезентациям, в типологии художественных концептов необходимо отразить связь ментальных структур и языковых уровней, что позволит расширить границы исследования художественных концептов, которые сегодня зачастую ограничены лексическим уровнем. Так как данная типология разработана на основе анализа поэтических текстов, то понятия *художественный концепт* и *поэтический концепт* будут употребляться как синонимичные.

В поэзии статус слова изменчив – оно может быть относительно самостоятельным или становиться знаком в потоке знаков. В поэзии концепт способен реализовываться в различной знаковой форме. Изу-

чение соотношения концептуальной и языковой картин мира показывает, что для вербализации сведений, хранящихся в когнитивной структуре концепта, в каждой лингвокультуре присутствует множество разнообразных и разнородных средств, не равнозначных друг другу и, следовательно, имеющих определенную «специализацию». Слово в поэтическом тексте – художественный знак и содержание поэтического текста структурировано по определенным принципам. Это новизна языкового образа, видоизменение уже существующих образов, пропуск смысловых звеньев, эмоциональность, фрагментарность, субъективность и т.д.

Целостность восприятия поэтического текста создается при взаимодействии ментальных и языковых уровней. «A poet works with five elements – thought, mood, imagery, melody and rhythm» [Gehlmann, Bowman 1958: 254]. Субъективный смысл кодируется на фонетическом, ритмическом, морфологическом, образно-лексическом, синтаксическом (пропозициональном) уровнях. *Фонетический уровень стиха* – способ кодирования самых абстрактных и приблизительных смыслов. Фонетический уровень языка остается на периферии исследовательских интересов и при изучении феномена поэтической картины мира, и при когнитивных исследованиях художественного текста. Это происходит, главным образом, в силу того, что звуку традиционно отказывают в наличии значения и «его когнитивная составляющая не столь очевидна» [Чикина 2006: 51]. Так как многочисленными исследованиями установлена связь звука и смысла [Воронин 1982, Павловская 2004], то справедливо заключить, что через скопление идентичных или похожих звуков кодируется общий эмоциональный фон – веселость, тревожность, умиротворенность и т.д. Звукоизобразительность основана на *синестемии*. Это психофизиологический механизм, который позволяет установить взаимодействие между ощущениями разных модальностей и между ощущениями и эмоциями [Воронин

1982]. Механизм синестемии универсален и он обуславливает возможность перехода от чисто акустических характеристик стимула (высота, интенсивность), находящихся в прямой зависимости от акустико-артикуляционных параметров звука, к характеристикам другой модальности ощущений (размер, форма) или к более сложной модальности когнитивного и эмотивного опыта [Братчикова 2007: 40]. Звук обладает самостоятельным фонетическим значением, которое под влиянием фонологической и лексической систем конкретного языка приобретает национально-специфические характеристики. Фоносемантические механизмы проявляются на уровне отдельных звуков, на уровне отдельных лексем (в частности, звукоподражательных и звуко-косимволических), на уровне целого текста.

В связи с этим следует выделять *звуковые концепты*, участвующие в формировании смысла поэтического текста, которые представлены в языке графическим алфавитным и транскрипционным обозначением. Они имеют понятийную характеристику в виде характеристик звука, образную и оценочную характеристики, и концептуализируют самые обобщенные смыслы: «Where the chalk wall falls to the foam and its tall ledges / Oppose the pluck / And knock of the tide, / And the shingle scrambles after the suck- / -ing surf, and a gull lodges / A moment on its sheer side» (W.H. Auden). В данном примере, шипящие и свистящие звуки в сочетании с сонорными создают имитацию звучности прилива и одновременно шороха движимой приливом гальки. В данных концептах присутствует ядерная характеристика, которая в фоносемантике обозначена как *примарная мотивированность* [Братчикова 2007: 40]. В процессе денатурализации языкового знака происходит утрата примарной мотивированности, которая замещается, «компенсируется» *секундарной мотивированностью* – семантической и морфологической. Однако примарная мотивированность ярко проявляется на уровне текста, особенно в поэзии.

Смысл возникает и на уровне *ритма*. Для стихотворного текста важны не синтаксические единицы, а единицы, ритмически организованные, так как это речь, прежде всего, периодическая. Ритмизированный языковой материал по природе своей национален. Вследствие чего переводчику часто легко передать содержание, но не смысл. С одной стороны, ритм – «это манипуляция речью во времени» [Лосев 2006: 189]. В зависимости от индивидуального замысла автора, он может быть плавным и напевным, быстрым и рваным. С другой стороны, он обладает культурной памятью, которая может влиять на смысл произведения независимо от авторской воли. Например, «у анапеста есть определенный сентиментальный семантический ореол, видимо, связанный с его вальсовым, «на три счета», ритмом. Анапест ... уже для Мандельштама был скомпрометирован как пошловатый романсный размер» [Лосев 2006: 191]. Ритм является самостоятельным смысловым компонентом, формирующим общий смысл текста. В большинстве случаев представления о конкретном ритмическом рисунке связаны со стихотворным размером или музыкальным жанром: «Can the rough stuff... now a Mississippi steamboat pushes / up the night river with a hoo-hoo-hoo-oo... and the green / lanterns calling to the high soft stars... a red moon / riders on the humps of the low river hills... go to it, / O jazzmen» (C. Sandburg). В данном случае средствами поэтического языка имитируется джазовый ритм.

На другом уровне, с помощью *морфологических элементов*, например, кодируются основополагающие стабильные элементы смысла, наиболее общие и существенные свойства событий и их компонентов: «Содержание морфологически передаваемых концептов включает максимально обобщенные и абстрактные характеристики, которые в процессе активизации требуют дальнейшего уточнения и конкретизации при участии дополнительных лингвистических факторов... морфология выступает как область смыслов, служащих основой для фор-

мирования конкретных грамматических и лексико-грамматических смыслов» [Беседина 2006: 12].

На *образно-лексическом уровне* кодируются предметные и признаковые смыслы. Например, в строчках «Some say the world will end in fire, / Some say in ice» (R. Frost) через существительные *огонь* и *лед* репрезентируются разрушительные стихии, данные слова играют ключевую роль в формировании смысла стихотворения. Выделять образно-лексический уровень необходимо и потому, что слово в поэтическом тексте, как правило, является частью синтетической структуры – *поэтического образа*, как *репрезентации результата работы механизмов формирования смысла* (метафоры, метонимии и т.п.): «the earth was wailed in a late rain» (R. Jeffers). В образе земли под вуалью дождя слиты представления о земле как о женщине и дожде как полупрозрачной субстанции.

На *пропозициональном уровне* кодируются субъектно-, объектно-, предикативные отношения, а также событийные смыслы: «what America did you have when Charon quit poling his ferry and / you got out on a smoking bank and stood watching the boat / disappear on the black waters of Lethe» (A. Ginsberg). В стихотворении А. Гинсберга Харон, лодка, черные воды Леты связаны в одно событие и представляют собой одну сложную метафору смерти. Уровневые смыслы в итоге складываются в единую структуру, порождая общий смысл на уровне текста и далее – на сверхтекстовом уровне, когда речь идет о совокупности текстов.

Особенностью поэтического языка является то, что слово в поэтическом тексте извлечено из привычного контекста, оно приобретает иное значение, обнаруживает возможность новых ассоциативных связей. Такое слово становится *художественным словом*, и уникальное приобретенное значение часто существует только в рамках конкретного поэтического текста: «Now I cannot guess / What I can use an

empty heart-cup for» (G. Brooks). Из-за возникающего потенциала создания множества ассоциативных связей художественное слово оказывается понятийно неисчерпанным, происходит «наращение смысла» [Виноградов 1959]. Слово в поэзии обращено также к культурной памяти человека, что позволяет выразить новое содержание через призму картины мира, ментальности, социально-культурной истории данного народа. Этим обеспечивается безграничное приращение смысла.

Таким образом, концептуальные структуры эксплицируются на разных языковых уровнях текста:

1. Ритмический и звуковой рисунок являются самостоятельным художественным (поэтическим) концептом, поэтому звук и ритм следует считать самостоятельными смысловыми компонентами, участвующими в формировании общего смысла текста. Фонетический уровень стиха – способ кодирования самых абстрактных и приблизительных смыслов.

2. На другом уровне находятся художественные концепты, где представления репрезентированы самостоятельным словом. Например: «Black Minnaloushe stared at the moon, / For, wander and wail as he would, / The pure cold light in the sky / Troubled his animal blood» (W. B. Yeats), «Опять хулиганы / приклеили дольку лимона / к огромному черному небу. / Вот-вот упадет и придавит кому-то конечность» (Зубастый Кысь). За луной в художественном мире закреплён ряд устойчивых представлений, связанных с грустью, одиночеством, влюблённостью и т.д. Луна, в данном случае, является ядерным элементом художественного концепта, который репрезентируется ядерным словом либо получает различное языковое выражение через ряд трансформаций – *the pure cold light in the sky*, *долька лимона*. Варианты языковых репрезентаций возникают на основе авторских ассоциаций и с учетом художественного канона, который закреплён в образной составляющей концепта. В образной и ассоциативной составляющих художест-

венного концепта содержится также ряд трансформационных моделей для репрезентации поэтического образа: луна – женщина, луна – колокол, луна – лицо и т.д. В англоязычной поэзии концепт *MOON* служит основанием для выделения целой категории «стихов о луне», где представлены произведения таких авторов, как R. Graves, T. Hughes, W. B. Yeats и др.

3. Художественный концепт формируется и как переосмысленные отношения между объектами: «Two roads diverged in a yellow wood, / And sorry I could not travel both» (R. Frost), «И облака покойны и тихи, / взирая на долинный мир высотно, / сидели на снегу, как пастухи, / и, как лаваш, разламывали солнце» (Е. Евтушенко). Дорога является символом пути, необходимость выбора репрезентируется через образ двух расходящихся дорог – двух объектов. Солнце и облака в отечественной поэзии, например, представлены как погоня, царь и подданные, белка на дереве, глаза и брови, рубаха и передник [Павлович 1999]. Это свидетельствует о сложной структуре данного типа художественного концепта. Солнце/облака – ядерный элемент, к которому всегда возникает отсылка как «первоисточнику». Вариативная часть (пастухи-лаваш), эксплицируемая в тексте в виде поэтического образа, формируется авторской субъективностью и параметрами, определяющими границы художественного восприятия, заложенными в поэтической картине мира. Следует говорить о матричном характере данной концептуальной структуры [Болдырев 2009] и интегративном характере отношений внутри нее, так как вариативные элементы разноплановы, не обусловлены существованием друг друга, субъективны, нестереотипны, но они тяготеют к одному центральному элементу, который обеспечивает их правильную интерпретацию. Компоненты матрицы связаны с ядром смысловыми отношениями, которые, в большинстве случаев, необратимы, то есть луна может быть представлена как долька лимона или солнце и облака как пастухи и лаваш,

но не наоборот. Это свидетельствует о том, что в функции ядра находится гештальт с многомерным смыслом, и каждый из компонентов матрицы его конкретизирует лишь частично.

4. Другой тип концептов отличается сложным, событийным ядром. Так, представление о жизни как о театре реализуется в следующей метафоре: «The play seems out for an almost indefinite run / Don't mind a little thing like the actors fighting» (R. Frost). Например, рождение в отечественной поэзии представлено как событие – Господь зажигает свечу, душа влетает в тело: «Человеческое тело / Надежное жильё, / Ты влетела слишком смело / В сердце тесное мое» (А. Тарковский). Данный тип художественного концепта предполагает участников события, ситуации. Здесь выделяются события, переосмысленные в частях мифов и библейских сюжетов, закрепленные в поэзии стереотипные ситуации и их авторские интерпретации. Близость к поэтическому канону и закрепленность события в поэтической картине мира выявляется через частотность. Например, жизнь как служба представлена только у Н. Твардовского: «Когда бы я не подлежал, / Как все, отставке безусловной» (Н. Твардовский). Данные концепты содержат обобщенное представление о ситуации, имеют форму сценария и входят в состав многокомпонентной матрицы.

5. На текстовом уровне формируется еще один тип концепта – *концепт-впечатление*. Одной из особенностей поэтического дискурса является частое отсутствие ядерного слова художественного (поэтического) концепта – концепт выражен описательно, когда слишком обезличен, не имеет названия, табуирован или становится частью игры автора – это знаковая черта поэзии. Если же в поэтическом тексте используются слова обыденного языка, то их значение, зачастую, сильно трансформировано и актуально только в рамках контекста отдельного стихотворения, потому что художественный концепт – результат вторичного переосмысления и вторичной концептуализации.

Вариативность – передача субъективного смысла – создается за счет лексического наполнения. В поэтическом тексте стремление к оригинальности и экспериментам с языковыми репрезентациями концептов соседствует с общеязыковыми правилами и поэтическими нормами. В ряде случаев не совсем понятный образ интерпретируется как гармоничный в данном тексте. В других случаях текст распадается на части. Это дает возможность предположить существование организуемой структуры, которой служит *концепт-впечатление*: если образ сам по себе соотносится с этим концептом, то он опознается как гармоничный и сочетается с другими частями текста; если нет – то он выбивается из контекста и нарушает впечатление о стихотворении. Относительно концепта-впечатления группируются языковые средства текста, выбор слов направляется общей идеей и смысл рождается при разворачивании концепта в динамике.

Концепт-впечатление возникает в результате взаимодействия разноуровневых репрезентированных в тексте концептов, это сложный геиштальт, состоящий из образов, картинок, эмоций, представлений индивидуума, вызванного словами-сигналами. Концепт-впечатление содержит сгусток образов, впечатлений и смыслов, сформированных в результате восприятия поэтического текста. Отдельные концепты, репрезентированные в тексте, реализуют свои иллюкативные цели, апеллируя к концепту-впечатлению. Например, в поэзии символизма конкретные смыслы зачастую размыты, тем не менее, общее впечатление от стихотворного текста формируется.

6. На сверткстовом уровне получают репрезентацию художественные концепты, связанные с графическим оформлением текста. Например, «лестница» В. Маяковского.

Художественный (поэтический) концепт репрезентируется на разных языковых уровнях: фонологическом, лексическом, фразеологическом, словообразовательном, морфологическом, синтаксическом,

текстовом, сверхтекстовом. Рассмотренные типы художественных концептов обобщены и представлены в следующей классификации:

- Звукоритмический концепт;
- Предметный концепт;
- Процессуально-относительный концепт;
- Событийный концепт;
- Концепт-впечатление;
- Иконический концепт.

Данная классификация не противоречит другим классификациям. Предметные концепты включают, например, гештальты с логической или перцептивной доминантой (И.А. Тарасова). Звукоритмические и предметные концепты относятся к концептуально-простым структурам. Процессуально-относительные, событийные и иконические концепты относятся к концептуально-сложным структурам и могут иметь форму пропозиции, категории, матрицы.

Совокупность концептов образует концептосферу или концептуальную систему, которая возникает как результат обобщения когнитивного опыта человека, хранящийся в виде особых ментальных образований разного типа [Павиленис, 1983]. Художественные (поэтические) концепты также образуют систему, представляющую собой результат когнитивного, эмоционального и эстетически осмысленного опыта человека. Данные концепты в силу своей вторичности репрезентируются на разных уровнях поэтического текста и имеют структуру, соотносимую с разными уровнями языковой репрезентации.

В зависимости от общей когнитивной стратегии (*Жрец, Ремесленник, Фокусник*) в рассматриваемой концептуальной системе формируются особенности конфигурации. Поэтические тексты репрезентируют концептуальную поэтическую картину мира в сложной целостности структур и форм национального и индивидуального языкового мышления. Поэтический текст представляет собой индивидуализи-

рованный вариант данной конфигурации. В границах общих когнитивных стратегий складываются локальные концептуально-языковые художественные системы. Среди них выделяются художественные системы отдельных авторов, поэтических школ, направлений, течений, обладающие общими типологическими чертами.

Предложенная классификация способствует более эффективному изучению языковых репрезентаций художественных концептов. Однако не менее важным вопросом является моделирование межконцептуального взаимодействия.

5.5. Структурные модели художественного концепта

В поэтической картине мира формируется проекция эстетически интерпретированного коллективного и индивидуального чувственно-эмоционального опыта как реакции на существование в мире. В процессах концептуализации и категоризации эмоциональный опыт и переживания человека не остаются сугубо индивидуальными. Обобщение и типизация данных проекций позволяет выявить динамику развития творческого сознания, универсальные, национально-обусловленные и индивидуальные черты поэтической картины мира. На наш взгляд, смысл поэтического текста возникает в результате множественных связей, возникающих между концептами разных уровней. Изучение данных связей позволяет сосредоточить внимание не на отдельных поэтических концептах, а на том, как данные концепты взаимодействуют в тексте и как формируется общий *концепт-гештальт*, который запоминается как новое знание, впечатление от текста. Связи между концептами и динамика смысла текста – это порождение и отражение динамических процессов творческого мышления.

Содержательная типология художественных концептов не затрагивает их структурных различий, которые непосредственно связаны с особенностями репрезентации художественных (поэтических) концептов в языке поэтического текста. Необходимость создания структурной типологии художественных (поэтических) концептов вызвана тем, что они сами являются результатом межконцептуального взаимодействия, а также потому, что в тексте через языковые репрезентации обнаруживаются разные механизмы такого взаимодействия.

Внимание к структурным характеристикам концепта в отечественной науке было привлечено Ю.С. Степановым, который выделил в структуре концепта основной или актуальный признак; дополнительный пассивный «исторический» признак; внутреннюю форму – концептуальный исток концепта [Степанов 1997: 44]. Представители лингвокультурного направления [Карасик 2002; Воркачев 2001; Слышкин 2004] выделили в концепте понятийную, образную и ценностную составляющие. Г.В. Токарев исходит из наличия в структуре концепта культурной составляющей и выделяет чувственный (ощущения, представления), аксиологический и модусный (оценка, эмотивность, ассоциации) компоненты [Токарев 2001]. Помимо культурного компонента в структуре концепта выделяются универсальный (понятийный), социально-групповой и личностный компоненты. Личностный компонент репрезентируется в текстах, созданных языковой личностью.

Структура художественного концепта предложена в исследовании Н.А. Афанасьевой [Афанасьева 2001]. Она рассматривает концепт как послойное образование и выделяет понятийный, ассоциативный, образный слой и слой гештальтов. Точка зрения Н.А. Афанасьевой выглядит дискуссионной за счет желания объединить структурно-семантический (семный) и когнитивный подходы и из-за смешения методологий. Слои предполагают разделение функций, в то время как концепт представляет собой неделимую единицу знания, соответст-

венно, слои в его структуре могут быть выделены чисто условно. Между тем, «послойная» модель художественного концепта активно разрабатывается. И.А. Тарасова предлагает послойную структуру художественного концепта, где выделяются предметный, понятийный, ассоциативный, образный, символический, ценностно-оценочный слои [Тарасова 2004: 25]. Концепты объединяются в когнитивные структуры, которые И.А. Тарасова приравнивает к идеализированным когнитивным моделям в терминологии Дж. Лакоффа [Лакофф 2004].

Попытки моделирования структуры концепта представлены еще одной моделью: внутренняя форма – ядро – актуальный слой [Зинченко 2007: 177]. Ядро раскрывается при помощи дефиниций в толковых словарях. Актуальный слой – это непосредственная и часто мимолетная реакция зрителя/слушателя/читателя на понятие и представления, воплощенные в концепте. Под воздействием актуального слоя концепты национальной культуры меняются, адаптируясь к современности [Зинченко 2007: 168].

В вышеописанных моделях концепта очевиден принцип выделения приоритетного центра, который пронизывает умственную деятельность современного человека, хотя уже в эпоху постмодернизма многие постулаты научной традиции были переосмыслены. В частности, Ж. Деррида критиковал метафизический способ мышления, господствующий в европейской религиозно-философской традиции, за то, что метафизическая традиция предполагает наличие основы, начала, центра и обладает репрессивным типом мышления в бинарных оппозициях, где один из терминов занимает привилегированную позицию [Derrida 1998]. Однако метафизическая традиция устойчиво сохраняется в научном дискурсе и проявляется, например, в моделировании структуры концепта, где ядро и периферия маркируются как стабильная и менее стабильная части по отношению друг к другу. Данная модель неизбежно предполагает движение от ядра к поверхно-

сти и некую линейность, между тем наша задача состоит в том, чтобы подчеркнуть «одновременность», «сосуществование» разных составляющих концепта и подчеркнуть динамический аспект взаимодействия концептуальных слоев. В настоящем исследовании предлагается несколько иной аспект рассмотрения структуры концепта. Художественный (поэтический) концепт представлен как *структура с открытыми для взаимодействия валентностями*. Данная модель учитывает идеи о метафорическом переносе и взаимодействии концептуальных пространств, высказанные Дж. Лакоффом, Ж. Фоконье и М. Тернером [Лакофф 2004а; Fauconnier, Turner 2002].

Валентная модель поэтического концепта позволяет понять, как различные составляющие концепта создают возможность разнообразной сочетаемости и, в итоге, разнообразных поэтических образов. Взаимодействие концептов происходит через взаимодействие их компонентов. Связь концептов в тексте приобретает первостепенное значение, потому что значение отсылает не к вещи, а к другому значению. Означающее символично, а означаемое принадлежит сфере воображения (ментальной сфере). Особенно это актуально для наблюдений над поэтическим текстом. Валентная структура концепта подтверждает нелинейный тип связей в сочетаемости знаков, о которой говорил Ж. Деррида [Derrida 1998]. Валентная модель поэтического концепта позволяет представить, как каждый элемент концепта активируется, вступая в отношения с концептуальными структурами индивидуального сознания.

Художественный (поэтический) концепт характеризуется наличием звукового (языкового), предметного компонента, понятийного, ассоциативного, образного, символического, мифологического, ценностно-оценочного компонентов. Данные компоненты рассмотрены как валентности. Концептуальные валентности влияют на характер

взаимодействия, именно поэтому они выделяются как составляющие концепта:

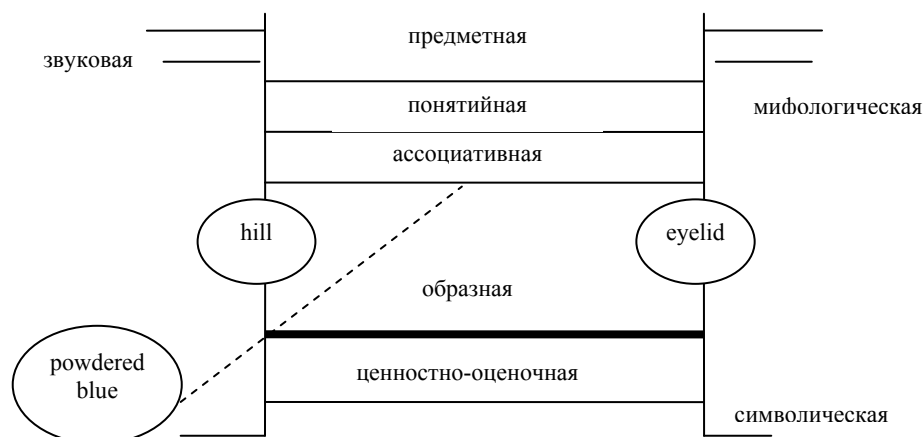
- звуковая валентность представлена языковым знаком, основная функция которого сводится к языковой репрезентации концепта;
- предметная валентность соотносит концепт с денотатом, существующим в предметном реальном мире;
- понятийная валентность соотносит концепт с его словарной дефиницией и, тем самым, определяет и фиксирует набор стандартных отличительных признаков, разделяемых большинством представителей конкретной языковой культуры;
- ассоциативная валентность предполагает возможные совмещения, так как соотносит концепт с другими концептами по сходству, смежности или контрасту;
- образная валентность определяет раскрытие характеристик концепта на основе зрительной, обонятельной, слуховой, осязательной модальностей;
- символическая валентность обеспечивает способность замещения – символического использования языкового знака;
- мифологическая валентность определяет раскрытие характеристик концепта с помощью включения мифологических представлений;
- ценностно-оценочная валентность определяет восприятие и оценку, эмоционально-оценочную маркированность концепта.

Центром, несущим ядерный потенциал, объединяющим валентности одного художественного концепта, служит, на наш взгляд, внутренняя поэтическая форма слова. Валентная модель художественного (поэтического) концепта позволяет вскрыть различия между художественным и нехудожественным концептами, а также наметить характер взаимодействия валентностей при образовании межконцептуальных связей.

Межконцептуальное взаимодействие валентностей мы предлагаем определять по следующим критериям: звуковые валентности соединяются по общности звучания (ассонанс, аллитерация, рифма); предметная валентность определяет соотносимость концептов с материальным предметом или явлением в физическом мире; понятийная валентность предполагает наличие у концептов логических определений; ассоциативная валентность – способность концепта образовывать ассоциативный ряд по сходству, смежности или контрасту; образная валентность закрепляет образ, сформированный с участием органов восприятия; символическая валентность закрепляет способность концепта замещать другую концептуальную сущность; мифологическая валентность контактирует при установлении связи с элементами мифологического знания; ценностно-оценочная валентность закрепляет эмоциональную оценку концепта (положительная, отрицательная, нейтральная).

Языковой поэтический образ репрезентирует результат взаимодействия как минимум двух концептов, данное взаимодействие осуществляется не хаотично, а с помощью контактирования определенных валентностей. Те валентности, которые не задействованы в каждом конкретном случае, мы определяем как *неконтактные*. *Детерминирующая* валентность определяет характер ключевой связи, лежащей в основе взаимодействия концептов.

Рассмотрим сравнение «distant hills powdered blue as a girls' eyelid»:

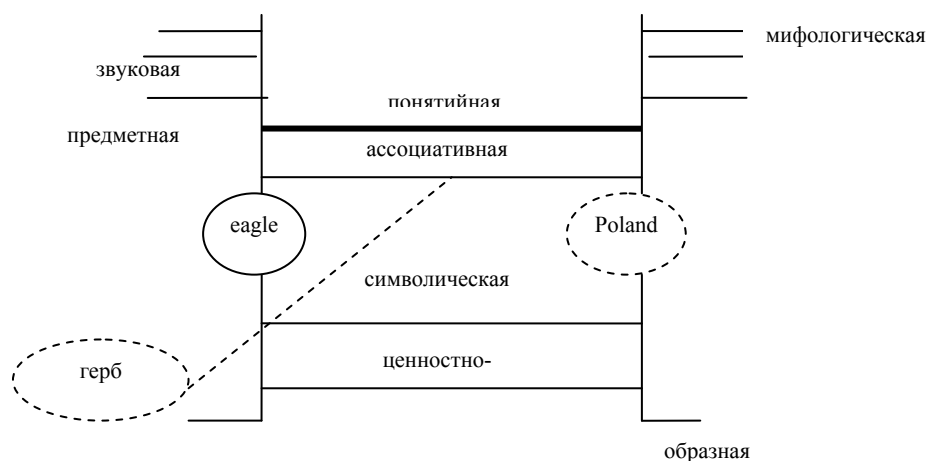


Сравнение возникает при взаимодействии двух концептуальных сущностей, обозначенных как *hill* и *eyelid*. Их языковые репрезентации не похожи по звучанию, соответственно, языковые валентности не взаимодействуют. Один концепт не является символическим заместителем другого, поэтому символические валентности также не контактируют. Мифологическая валентность неконтактная, потому что нет опоры на мифологическое знание. Оба концепта имеют эквиваленты в предметном мире и предметно-логические дефиниции, они также совпадают по оценке, поэтому контактными являются предметная, понятийная и ценностно-оценочная валентности. Оба концепта имеют одинаковую степень конкретности, при этом слова *powdered blue* указывают на то, что ассоциация возникает на основе зрительной модальности. Анализ поэтических образов показывает, что *ассоциативная валентность* всегда является контактной, так как синтез представлений происходит только на основе ассоциаций по сходству, смежности или контрасту. Пунктирная линия указывает на слово, которое, как правило, обнаруживает характер ассоциативной связи. Здесь это ассоциация по сходству. Жирной линией обозначена *детерминирующая* (определяющая) контактная валентность, указывающая на характер основной связи между концептами. Детерминирующей валентностью может быть любая из контактных валентностей, кроме

ассоциативной валентности. В данном случае выделяется *детерминирующая образная валентность*, потому что сравнение образовано по сходству в зрительном восприятии. Образная валентность отвечает за раскрытие характеристик концепта на основе модальностей.

Рассмотрим взаимодействие валентностей при образовании *символа*: «The Bear crept under the Eagle's wing and lay / Snarling; the other animals showed fear». Стихотворение Дж. Берримена (J. Berryman) посвящено началу Второй мировой войны, медведь символизирует Германию, потому что он изображен на гербе Берлина, а орел – Польшу.

Схема 2

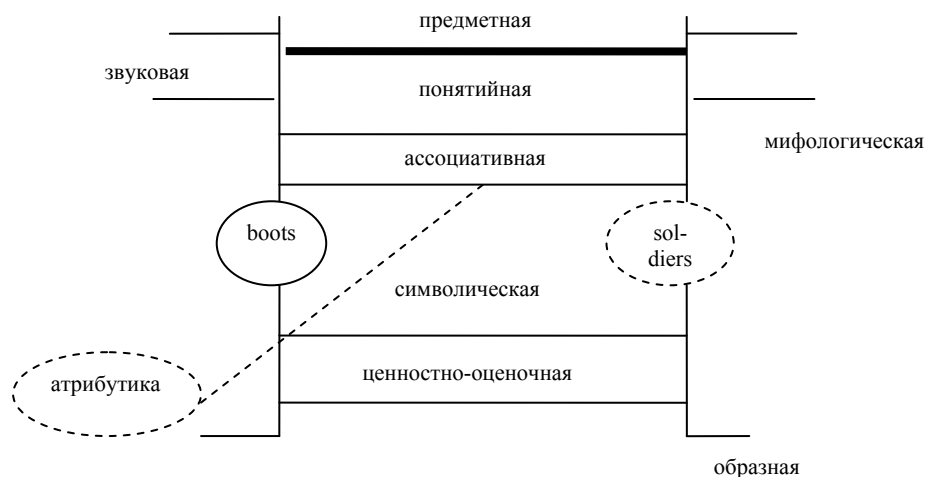


В данном случае звуковые валентности не контактируют. Предметные валентности также не взаимодействуют, потому что при образовании символа только один объект должен обладать высокой степенью конкретности, второй часто абстрактен. По этой причине мы рассматриваем предметную валентность как неконтактную при символическом замещении. Понятийная валентность контактная, потому что оба концепта имеют словарные дефиниции. Мифологическая валентность неконтактная, потому что нет опоры на мифологическое знание. Ассоциативная валентность всегда контактная, обозначенная пунктиром связь с *гербом* указывает на ассоциацию по смежности. При образовании символа ценностно-оценочная и символическая валентность

всегда являются контактными. Оценка и восприятие символа должны быть близки к оценке замещаемого концепта, иначе символ не воспринимается в данной роли. При символическом замещении один концепт остается неназванным, чаще всего он обладает более высокой степенью абстракции. *Детерминирующей валентностью* является *понятийная валентность*, потому что она обеспечивает возможность символического использования языкового знака на основе понятийного знания об изображении. Пунктирные сферы на схеме обозначают то, что данные сущности не имеют в тексте языкового обозначения.

Рассмотрим *метонимию* «a million eyes, a million boots in line, without expression waiting for a sign». При метонимии взаимодействие валентностей будет следующим:

Схема 3

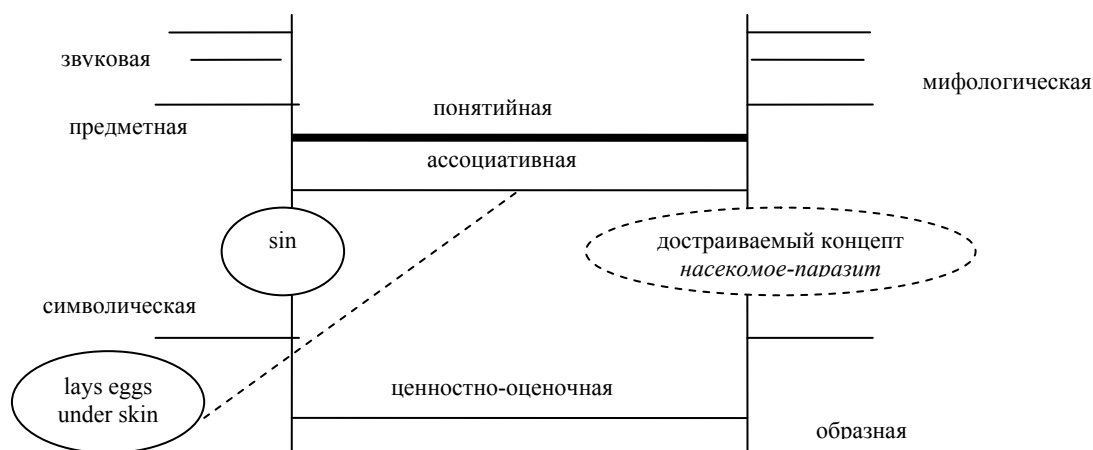


Метонимический перенос возникает при взаимодействии двух концептов – *boots*, *soldiers*. Их звуковые валентности не контактируют. При метонимии концептуальные признаки всегда переносятся на более конкретный объект, и здесь наличие эквивалента в предметном мире имеет ключевое значение, поэтому *предметная валентность* при метонимии является *детерминирующей*. Оба концепта имеют предметно-логические дефиниции и сходную оценку, следовательно, понятийная и ценностно-оценочная валентности относятся к контактными. Символическая валентность также контактная, потому что во

взаимодействии данных концептов проявляется функция замещения одного другим, хотя она не основная. Ассоциативная валентность контактная, и в данном случае имеет место ассоциация по смежности. Образная валентность не является контактной, так как не происходит раскрытия характеристик концепта на основе одной из модальностей. Мифологическая валентность неконтактная, потому что нет опоры на мифологическое знание.

Проанализируем случай, где при образовании *метафоры* один из концептов выражен описательно: «*(Sin) that lays eggs under your skin*».

Схема 4



В данном примере второй концепт достаивается за счет взаимодействия ассоциативной и понятийной валентностей. Через слово *lays* репрезентируется характер ассоциативной связи – ассоциация по сходству действия. Откладывать яйца под кожей может насекомое-паразит. *Детерминирующей валентностью* является *понятийная валентность*, так как основанием для метафорического переноса служат логические признаки, характеризующие такое насекомое. Один концепт не замещает другой, значит, символическая валентность неконтактная. Звуковая и предметная валентности также неконтактные, потому что языковые знаки не совпадают по звучанию, и концепт *sin* не соотносится с денотатом в предметном мире. Ценностно-оценочная

валентность является контактной, потому что эмоциональная оценка концептов совпадает. Мифологическая валентность неконтактная, потому что нет опоры на мифологическое знание. Образная валентность также неконтактная, потому что модальности не участвуют в раскрытии признаков концепта.

В силу своей вторичности, художественный концепт представляет собой синтезированную структуру, которую, в терминологии Н.Н. Болдырева, следует классифицировать как концептуально-сложный формат знания [Болдырев 2009], потому что это единица знания, сформированная в результате установления межконцептуальных связей. Образующие связи валентности называются контактными. Для концептуального взаимодействия необходимы, как минимум, три контактирующие валентности, потому что меньшего количества для формирования *метафоры*, *метонимии* или *символа* недостаточно. Ассоциативная валентность всегда является контактной. *Детерминирующая валентность* указывает на характер основной связи между концептуальными сущностями и определяет специфику художественного концепта. Индивидуализация концептуальных репрезентаций поэтического текста возникает за счет различных возможностей валентного взаимодействия концептов.

Набор *контактных валентностей* отличается при образовании *метафоры*, *метонимии* и *символа*. Это значит, что метафора, метонимия и символ имеют в своей основе различное валентное взаимодействие, что обусловлено их концептуальными и языковыми различиями (см. Глава II., табл. 7).

Так как в *уровневой* и *валентной классификациях* концептов заложены разные основания, то следует сказать, что валентная модель художественного (поэтического) концепта применима только к уровню *предметных концептов*, который является базовым, потому что чаще всего вычленяется и поддается анализу. Уровни *процессуально-*

относительных, событийных концептов и концепта-впечатления демонстрируют более сложное концептуальное взаимодействие, уровень *звукоритмических концептов* – более простое. На уровне предметных концептов также ярко проявляются процессы поэтической категоризации – художественные (поэтические) концепты способны объединяться в более сложные концептуальные структуры, в частности, в интегративные категориальные структуры.

Изучение процессов категоризации в поэтической картине мира обнаруживает возможность образования категорий, характерных для обыденного языка, и собственно поэтических категорий.

§ 6. Процессы категоризации и формирование категорий в поэтической картине мира

Сознание человека является объектом многочисленных исследований, и один из возможных и плодотворных путей его изучения – это анализ ментальных структур через их языковые репрезентации. В системе языка возникает возможность для сжатого, обобщенного выражения целого ряда аналогичных ситуаций, создания разветвленной концептуальной сети и систем категоризаций.

Данные концептуальные образования существуют в упорядоченном виде, одним из основных способов упорядочивания знаний является *категоризация*. Выделяются категории естественных объектов и языковые или речемыслительные категории: *это категории событий, предметов, признаков*. Из целостности события вычленяются предметы в совокупности с их признаками. Категории представляют собой узловые моменты в механизме абстрактно-логического мышления, «опосредующие переход от понятий к понятиям и тем самым определяющие собой работу мыслительных механизмов» [Кацнельсон, 2001: 449]. Способность к категоризации как возможность группиров-

ки различных объектов на основе произвольно выбранных критериев и признаков имеет ключевое значение в человеческой деятельности, так как позволяет видеть взаимосвязи окружающего мира и формировать знание о мире.

Вслед за Н.Н. Болдыревым, мы определяем категорию как концептуально-сложный формат знания, представляющий собой «концептуальное объединение объектов, т.е. объединение объектов на основе общего концепта» [Болдырев 2009: 27-28]. Значимыми признаками категорий являются: общее концептуальное основание, особенности объектов, входящих в категорию, принципы и механизмы объединения объектов в конкретную категорию.

Процессы категоризации пронизывают как ментальный, так и языковой уровни, они также обладают спецификой, которая связана со сферой бытования языка. Одной из таких сфер является поэтическое творчество. Язык поэзии – это одновременно и средство, и объект изображения. Соответственно, не все научные результаты, достигнутые при изучении быденного языка, могут быть спроецированы на поэтический язык и поэтическое творчество. Вопрос о том, как происходит категоризация объектов в поэтическом языке, до сих пор остается дискуссионным.

Исследование поэтического языка обнаруживает разветвленную систему категоризации, характерную для поэтической картины мира и поэтического языка, где также происходит объединение трех онтологически автономных систем – *системы мира, системы языка и системы человека*. Причем, процессы категоризации не ограничиваются внутритекстовым уровнем. Образование категорий происходит на уровне *поэтического дискурса, поэтического текста, элементов поэтического текста – поэтического языка*.

6.1. Категоризация на уровне поэтического дискурса

Рассмотрим процессы категоризации на уровне *поэтического дискурса*. На этом уровне осуществляется межпоколенная передача информации и возникает *феномен прецедентности*. Художественный (поэтический) дискурс устанавливает связи между текстом и автором, текстом и читателем, автором и традицией, читателем и реальностью, поэтому любой поэтический текст – *прецедентный* [Караулов 1999: 26]. Апелляция к прецедентным текстам постоянно возобновляется в речи представителей того или иного этнолингвокультурного сообщества и понятна собеседнику без дополнительной расшифровки. Исследователи предлагают различать прецедентные феномены следующим образом: *прецедентные имена, прецедентные ситуации, прецедентные высказывания и прецедентные тексты* [Красных 2001]. В литературно-художественном дискурсе представлены все виды прецедентных феноменов. Однако самым существенным является то, что именно «прецедентность» создает возможность для формирования особых концептов, формой языковой репрезентации которых служит *слово, фраза, фрагмент из художественного текста или целый текст*, в зависимости от уровня обобщения. Данные концепты получают возможность самостоятельного развития и становятся частью художественной (поэтической) концептосферы. Поэтому в контексте работы *прецедентные феномены* понимаются как *концепты разной структуры, имеющие закрепленное, «цитатное» языковое выражение и закрепленный устойчивый комплекс представлений, который подвергается переосмыслению при погружении в новый контекст*.

В классификации прецедентных феноменов, предложенной В.В. Красных, основанием служит широта охвата языкового сообщества. Исходя из этого автором выделяются: 1) социумно-прецедентные феномены; 2) национально-прецедентные феномены; 3) универсально-

прецедентные феномены [Красных 2001: 164]. *Прецедентные феномены* – результат процессов обобщения и категоризации, протекающих в литературно-художественном дискурсе, поэтому между данной классификацией и уровнями категоризации (субординатным, базовым и суперординатным) возможна следующая параллель: социумно-прецедентные феномены соответствуют субординатному уровню категоризации (см. табл. 3). Это, например, тюремная лирика; поэзия афроамериканцев или поэзия американцев мексиканского происхождения, известных как Chicanos, – это слово используется и для названия соответствующего поэтического направления. Универсально-прецедентные феномены соответствуют суперординатному уровню. На этом уровне располагаются архетипические и мифологические концепты. Они представляют собой как самый высокий и универсальный уровень художественного обобщения, так и наибольшую степень распространенности. На наш взгляд, значительная часть прецедентных феноменов находится на среднем, национально-прецедентном, уровне. Национально-прецедентные феномены значимы, прежде всего, в рамках национальной культуры и литературы.

Таблица 3

Соответствие уровней категоризации типу прецедентных феноменов

Уровни категоризации	Прецедентные феномены
Суперординатный	Универсально-прецедентные
Базовый	Национально-прецедентные
Субординатный	Социумно-прецедентные

Соответствие между уровнем прецедентных феноменов и уровнями категоризации подтверждается тем, что универсально-прецедентные феномены практически не вызывают трудностей при переводе. Смыслы, которые относятся к категориям суперординатного

уровня, закрепляют общечеловеческие универсальные ценности и представляют собой результат высокого уровня обобщения, поэтому они достаточно легко транслируются, и специфика языка на них отражается минимально. Движение вниз – к субординатному уровню – требует увеличения как знаний языковых нюансов, так и глубоких знаний конкретной культуры и быта. Члены категорий субординатного уровня связаны с репрезентацией в поэзии особенностей жизни отдельных сообществ и отличаются большей детализацией ситуации.

6.2. Категоризация на уровне поэтического текста

Процессы категоризации на уровне *поэтического текста* обнаруживают различные возможности объединения поэтических текстов в категории. Во-первых, это категоризация поэтических текстов по принципу авторства. В основе такой категории находится концепт, репрезентированный именем собственным. На первый взгляд, члены категории объединены по инвариантно-вариантному принципу – стихотворение либо является произведением А.С. Пушкина, либо не является. Однако если речь идет об установлении авторства и причислении текста к конкретной категории, то члены категории демонстрируют прототипические эффекты: по ряду признаков текст похож на произведение А.С. Пушкина, что свидетельствует о концептуально-языковой природе данных категорий.

Помимо авторства, в основу категории кладется временно-хронологический концепт или концепт места создания, в этом случае поэтические тексты группируются по хронологии или по принадлежности к определенной национальной литературе.

Другой принцип формирования категорий обнаруживается при обращении к интернет-ресурсам, посвященным поэзии. Их анализ приводит к следующим выводам: на сайтах поэзии помимо традици-

онного для онтологий хронологического списка или списка по авторам укрепился иной принцип упорядочивания большого количества текстов – тематический или категориальный (см. табл. 4). Подчеркивание одинаковых элементов свидетельствует о наличии ядра (наиболее традиционных тем), которое осознается большинством представителей лингвокультурного сообщества.

Таблица 4

Тематический список категорий на литеру «S»

http://www.poemhunter.com/poems/	http://poeticalchemist.wordpress.com/	http://famouspoetsandpoems.com/thematic_poems/
<u>school</u>	Poem about Santa	Sad Poems
<u>sea</u>	Poem about Seeing	<u>School</u> Poems
sick	Poem about Self-Discovery	<u>Sea</u> Poems
silver	Poem about <u>sleep</u>	Sex Poems
<u>sister</u>	Poem about <u>Snow</u> and Winter	<u>Sister</u> Poems
sky	Poem about Spiritual Journey	<u>Snow</u> Poems
<u>sleep</u>	Poem about Spiritual Light	<u>Soldier</u> Poems
snake	Poem about Sports	Son Poems
<u>soldier</u>	Poem about <u>Spring</u>	<u>Song</u> Poems
sometimes	Poem about <u>Spring</u> Birds <u>Singing</u>	<u>Sonnet</u> Poems
<u>song</u>	Poem about <u>Spring</u> Rain	<u>Sorrow</u> Poems
<u>sonnet</u>	Poem about Spring's Delay	Sorry Poems
<u>sorrow</u>	Poem about St. James Cathedral	<u>Spring</u> Poems
<u>spring</u>	Poem about strokes	<u>Star</u> Poems
<u>star</u>	Poem about <u>Sunny</u> Days	Stress Poems
<u>success</u>	Poem about <u>sunsets</u>	<u>Success</u> Poems
<u>suicide</u>	Poem about Surrender	<u>Suicide</u> Poems
<u>summer</u>	Poem about Surviving Death	<u>Summer</u> Poems
<u>sun</u>		<u>Sympathy</u> Poems
swimming		
<u>sympathy</u>		

Слова, вынесенные в список как тематические метки, репрезентируют, по сути, ведущую тему, основной концепт текста, и становятся названиями категорий. Их частотность и выделенность свидетельствуют о степени закреплённости концепта в поэтической картине мира. В ряде случаев поэтический текст входит в две категории, если оба концепта представлены одинаково ярко: «There is a sun / There is a moon / sweet brother and sister...» (Aashish Ameya).

Неоднородность категорий свидетельствует о разных концептах, лежащих в их основании. Основанием категории может служить внеязыковой концепт (*SUN, SUMMER*) и концепт, содержащий совокупность жанровых признаков, имеющий концептуально-языковую природу (*SONNET, HAIKU*). Жанровые разновидности следует определить как еще один вид концептов, которые находятся в основании категорий, способных объединять поэтические тексты по жанровому признаку. Здесь же следует упомянуть такой синкретичный вид поэзии как стихи в прозе. По содержанию они классифицируются как стихи, но по форме они категоризируются на основании концепта, обозначающего другой род литературы.

Категории, основанием которых служат внеязыковые концепты, находятся в отношениях подобия, что позволяет им становиться подкатегориями более крупных объединений: *swimming*→*sport*, *spring birds singing*→*spring*. Показательно, что в книге о русской поэзии [Wachtel 2004] используется тот же принцип объединения в категории, и главы имеют следующие названия: «From the ode to the elegy (and beyond)», «The ballad», «Love poetry», «Nature poetry», «Patriotic verse». Данные названия репрезентируют более общие категории: стихи из категорий *sky*, *star*, *sun* могут быть объединены в категорию *nature poetry*. Также ряд подкатегорий может быть объединен в категорию *love poetry* и *patriotic verse*. Очевидно, что разнообразие категорий обнаруживает постоянство концептов, которые выбираются в качестве категориального основания: *это концепты, связанные с природой, человеком и его чувствами, занятиями, жанровые концепты.*

Так как категории в поэтическом языке репрезентируют, прежде всего, знания о разных концептуальных областях и их структуре, то следует говорить о репрезентации следующих значимых для поэтической картины мира концептуальных областей: *человек, природа, мир артефактов, жанр*. Концептуальная область *человек* включает в себя

все, что относится к сущности человека и его деятельности, а также область *эмоции и чувства человека*, которая при необходимости может быть выделена в отдельную область. Область *жанр* включает не только узкожанровые признаки, но и все теоретическое знание, связанное со стихосложением и развитием поэзии как искусства. Следует оговориться, что область *жанр* в ряду концептуальных областей имеет особый статус, потому что жанровые концепты могут быть как объектом эмоционально-эстетического осмысления, так и способом репрезентации художественных (поэтических) концептов. Наряду с этим жанровый концепт может служить основанием для образования категории.

Выделяемые категории имеют инвариантно-вариантный принцип организации (авторство) или принцип семейного сходства (тематическое объединение) и принадлежат онтологии сознания. Данное категориальное деление затрагивает как тексты, так и отдельные художественные (поэтические) концепты, репрезентированные в виде художественных образов.

6.3. Категоризация на уровне поэтического языка

Процессы категоризации и образование конкретных категорий, которые репрезентируются в языке поэтического текста, обусловлены спецификой поэтического творчества, которая, как следствие, отражается в особенностях поэтического языка.

Поэтический язык развивается на основе быденного языка, используя и видоизменяя структуры и категории быденного языка. При рассмотрении процессов категоризации в языке выделяются языковые категории и категории естественных объектов. Для поэтического языка естественными объектами являются объекты, включенные в поэтическую картину мира – *поэтические денотаты*. Слово в поэтическом

языке способно замещать целый ряд представлений. Различие состоит в следующем: в обыденном языке слово соотносится с денотатом – неязыковым объектом. В поэтическом языке слово имеет двойное соотношение: оно соотносится с неязыковым объектом и с закрепленным в поэтическом языке *эмоционально-эстетическим комплексом* или *поэтическим денотатом*, под которым мы понимаем *совокупность некоторых устойчивых ассоциативных эстетических и эмоциональных смыслов, закрепленных за конкретным объектом*. Обыденное значение слова при этом становится своего рода внутренней формой, источником ассоциаций для поэтического денотата.

Например, *Луна* в обыденном языке соотносится с небесным телом. В поэтическом языке важна не столько эта соотносимость, сколько связанные с данным словом представления о романтике, печали, любви и т.п. Поэтическая *Луна* не равна Луне в ее общепринятом понимании. *Сердце* является заместителем человека, жизни, любви, печали: «The man who says good-bye to his wife – / A path through a wood full of lives, and the train / Passing, after all unchangeable / and not now ever to stop, like a heart» (R. Jarrell), «My true-love hath my heart, and I have his, / By just exchange, one for the other giv'n» (Ph. Sidney), «There is a quiet in my heart / Like on who rests from days of pain» (E.L. Masters). Особенностью поэзии является то, что слова не используются так же, как в обыденном языке, сформированный *поэтический денотат* либо меняется радикально, либо остается относительно стабильным. Следует сразу оговориться, что подобными символами-заместителями могут выступать не только слова, но и некоторые прототипические ситуации. Ситуация восприятия света, например, во многих случаях символизирует веру в Бога: «I see, or think I see, / A glimmering from afar, / A beam of day, that shines for me, / To save me from despair» (W. Cowper).

Проводя различие между денотатом и поэтическим денотатом, следует пояснить также различие между образованием неязыковых и языковых категорий применительно к поэтической картине мира. К языковым категориям относятся *лексические категории, грамматические категории* и *модусные категории*, которые обеспечивают достижение понимания в общении и совмещение различных индивидуальных конфигураций знания [Болдырев 2009: 37]. Если применительно к обыденному языку к неязыковым категориям относятся категории естественных объектов и объектов внутреннего мира человека, то при изучении поэтического творчества к неязыковым категориям следует относить категории естественных объектов и объектов внутреннего мира человека, *включенные в поэтическую картину мира*.

Общее разделение языковых категорий на лексические, грамматические и модусные присутствует и в поэтическом языке. Однако внутри данного разделения обнаруживается ряд отличительных особенностей.

Категории поэтического языка имеют вторичный характер. На наш взгляд, вторичная категоризация в поэтическом языке представляет собой следующий процесс: абстрактные впечатления и эмоции (переживания) закрепляются за некоторыми более конкретными объектами, в частности объектами природного мира, так как природа – та эталонная система, относительно которой человек изначально организует свою деятельность. Передача эмоционального опыта связана с формированием в поэтической картине мира системы оценок. На языковом уровне система оценок отражается в системе слов и сочетаний слов, репрезентирующих определенные художественные (поэтические) концепты. Художественный концепт может быть репрезентирован различными языковыми обозначениями в поэтической картине мира (*heart – heart-joy, heart goes stone, my heart*). Такая система позволяет закрепить за отдельными словами целый комплекс представ-

лений и ассоциаций, которые актуализируются в сознании читателя при прочтении поэтического текста, и свидетельствует также о стремлении художественного дискурса к непрерывности.

Категории поэтического языка образуются в рамках поэтического творчества, и членами категорий поэтического языка являются, в первую очередь, обозначения концепта, образованные *путем метафорического, метонимического переносов, перефразирования, добавления эпитетов*. Например, слова и фразы, обозначающие солнце в поэтическом языке, составляют собственно поэтическую категорию: *sun – golden hue, brother, small sweet, white sun*. Название категории объединяет различные варианты языковой репрезентации одного художественного концепта. В рамках подобной категории репрезентации художественного (поэтического) концепта правомерно сгруппировать в следующие подкатегории: *метафорические обозначения (brother, small sweet), метонимические обозначения (golden hue), обозначения, конкретизирующие признак с помощью эпитетов (white sun)*. В отдельную категорию следует выделить *символические обозначения (Other making of the sun / Were waste and welter / And the ripe shrub writhed)*, которые в отличие от других языковых средств не конкретизируют концепт, а замещают его, и *обозначения с помощью сравнительных оборотов (sun like moon)*.

Поэтический язык обнаруживает способность формировать категории разного уровня с различным концептуальным основанием. Например, *эпитет* проявляет способность создавать категории объектов по признаку. Эпитет характеризует значимый признак предмета. В поэзии есть доля логических эпитетов, но большая часть возникает на основе метафорического или метонимического переноса. Выбор слова для репрезентации признака не случаен и мотивирован, при этом совершенно разные объекты могут наделяться одним признаком: *golden – head, leaves, cross, hieroglyphs, goose, clouds; great – person's eye,*

magicians, horrors, thrills; shining – metal, shield, breasts, plain, light. Границы данных категорий подвижны в современной поэзии и более жестко закреплены в фольклоре, где сложилась традиция употребления постоянных эпитетов с рядом слов.

Сравнение также позволяет осуществлять *компаративную категоризацию* – один из путей систематизации впечатлений о мире [Гольдберг 2009: 51]. В основе сравнения лежат отношения подобия, и художественное сравнение, как правило, включает три элемента: объект сравнения, основание и элемент, который следует за компаративной связкой и чаще всего интерпретируется как эталон. Третий элемент служит основанием для категории, в которую входят все уподобляемые ему объекты. В обыденном языке выбор основания для сравнения всегда мотивирован. В случае с художественным или поэтическим сравнением следует говорить о его художественной мотивированности и закреплённости в поэтической картине мира: «Drunken under their eyelids / Like children sleeping toward Christmas» (J. Dickey), «An old man whose black face / shines golden-brown as wet pebbles / under the streetlamp» (D. Levertov).

Сравнение процессов лексической категоризации в обыденном языке и в языке поэтического текста обнаруживает в поэтическом тексте сосуществование категорий обыденного языка и собственно поэтических языковых категорий. При использовании одних и тех же языковых знаков в обыденном и поэтическом языке существует различие денотатов. Соответственно значительную роль в формировании категорий поэтической картины мира и поэтического языка играют художественные (поэтические) концепты и их репрезентации, построенные на метафорическом или метонимическом переносе. В силу таких качеств, как сложность, многомерность, наличие абстрактных смыслов, художественный (поэтический) концепт, как правило, объединяет несколько подкатегорий. В основании данных подкатегорий

находятся более конкретные концепты, профилирующие определенные признаки художественного концепта. Другими словами, на основании языковых репрезентаций художественных (поэтических) концептов выявлены следующие категории: *метафорические обозначения, метонимические обозначения, обозначения, конкретизирующие признак с помощью эпитетов, символические обозначения, сравнительные обозначения (обозначения с помощью сравнительных оборотов).*

Исследование *грамматических категорий* в поэтическом языке позволяет также сделать ряд наблюдений. Грамматические категории концептуализируют мир в строго заданных параметрах. Ряд исследователей утверждает, что грамматическая система категоризации «одновременно задает и репрезентирует особенности преломления действительности в рамках базовой концептуальной системы человека. Это подтверждает правомерность определения данного уровня языка как структурирующего весь концептуальный материал, выражаемый лексически, схематичную основу для распределения концептуального содержания» [Лэнекер 2006; Магировская 2009: 84-85]. Пространственно-временные параметры закреплены в поэтической картине мира, и поэтический язык несвободен от грамматической категоризации. Поэтический язык опирается на общеязыковую грамматику, так как через эти категории репрезентируются обязательные и регулярные характеристики мира.

В языке поэтического текста присутствуют и *модусные категории*, выделяемые в обыденном языке (категории отрицания, аппроксимации и т.д.). Данные категории обеспечивают возможность различной интерпретации говорящим того или иного концептуального содержания [Болдырев 2009: 33]. Здесь следует подчеркнуть взаимодействие категорий модусного типа, оценочных категорий и катего-

рий оценочных слов [Болдырев 2009: 36-46], сформированных в обыденном языке, и собственно поэтических категорий.

Поэтическая картина мира связана не только с особыми критериями отбора материала, но и с *вторичной концептуализацией* и *категоризацией* явлений, и ее особенность состоит в том, что в ней сохраняются универсальные закономерности, которым подчиняется язык поэтического текста и поэтическая реальность. Художественный мир не является онтологически заданным и моделируется с помощью средств языка, возникших изначально для описания онтологически существующего реального мира. Если опыт существования в физическом мире приблизительно общий для всех людей, значит, сконструированная реальность может быть доступна только будучи переданной на общем языке. Но так как художественный мир существует по иным законам, нежели физический, то и художественный язык будет существенно отличаться по структуре от языка обыденного. Следовательно, язык используется в ином качестве – для описания воображаемой реальности, для выражения инферентного знания, что позволяет говорить о важности вторичной концептуализации и категоризации явлений в поэтическом тексте. В поэзии репрезентируется духовно-чувственный опыт человека, и в поэтической реальности важна не документальная достоверность, а соответствие ощущениям, правдоподобность, мотивированная опытом человека. В поэтическом творчестве доля авторской интерпретации играет важную роль. В поэзии возможно свободное конструирование ирреального мира с помощью языка, моделирование любых смыслов, сочетаний, недоступных в языке повседневного общения.

Структура поэтического текста обусловлена различным ценностным восприятием предметов и явлений окружающего мира человеком. Оценочные категории формируются на основе соответствующей интерпретации характеристик объекта. Данный вид категоризации на-

правлен на неязыковые объекты, которые объединяются по разным критериям. Соответственно, концепты оценочных категорий включают характеристики и свойства неязыковых объектов. Одной из особенностей формирования оценочных категорий является интегративный характер их организации. Они не равны по своему содержанию исходной определяемой категории плюс соответствующая оценка [Болдырев 2009: 44].

Как разновидность оценочной категоризации, характерную именно для поэтического творчества, мы выделяем *категоризацию на основе общего эмоционального впечатления*. Различия между поэзией национальных литератур больше обусловлены эмоциональным фоном и уникальным подбором образов на основании схожего эмоционального впечатления, хотя образы, взятые по отдельности, зачастую демонстрируют отнесенность к общераспространенным когнитивным моделям.

Для человека действует *закон общего эмоционального восприятия*: впечатления и образы, имеющие общий эмоциональный знак, т.е. производящие сходное эмоциональное воздействие, имеют тенденцию объединяться между собой, хотя никакой связи между этими образами ни по сходству, ни по смежности не существует налицо [Выготский 1991]. Случайная комбинаторика образов на самом деле не случайна, следовательно, и категоризация явлений происходит не на логической основе, а на основе общего эмоционального впечатления.

В качестве вывода следует сказать, что исследование процессов категоризации в поэтической картине мира и языке поэтического текста выявило ряд различий. В рамках поэтической картины мира формируются неязыковые категории, обусловленные развитием поэтического денотата. Процессы категоризации в поэтической картине мира и в поэтическом языке носят уровневый характер. Категории форми-

руются как на сверхтекстовом уровне, так и на уровне текстов и отдельных языковых элементов. В поэзии происходит взаимодействие категорий, сложившихся в обыденном языке, и собственно поэтических категорий, которые носят вторичный характер.

Следует также отметить, что поэзия открывает доступ к уникальному эстетически осмысленному переживанию индивидуального опыта. Поэтическое искусство фиксирует результаты высшей духовной и эмоциональной деятельности человека. Соответственно, организация концептуального содержания в поэтической картине мира обладает некоторыми присущими только ей особенностями. Авторский поэтический мир создается на основе индивидуальной ценностной иерархии, которая отражает и общие приоритеты, вследствие чего складывается и развивается общая система представлений о поэтическом, а также система поэтических языковых моделей. Формой языковой репрезентации концептуального содержания поэтической картины мира является поэтический текст.

§ 7. Поэтический текст как форма языковой репрезентации концептуального содержания поэтической картины мира

Проявление когнитивной функции языка осуществляется в различных формах, к которым причислено и производство текстов. Соответственно, одной из задач когнитивной лингвистики является изучение текста как результата когнитивно-языковой деятельности человека.

7.1. Подходы к изучению текста

Текст – одно из фундаментальных понятий современного гуманитарного знания. Феномен текста является объектом исследования во

многих научных направлениях. В настоящее время насчитывается от двухсот пятидесяти до трехсот определений текста, которые характеризуют его различные стороны [Борисова 2007: 4-11]. Многообразие определений связано с тем, что текст одновременно фигурирует в виде единицы мышления, языка, психофизиологии, речи и общения. «Текст есть мир» – самое широкое представление о тексте, идущее от Х.Л. Борхеса. Как развитие данной формулировки в современных исследованиях мир рассматривается как единый текстовый континуум, объединяющий множество текстов, которые «коммуницируют» друг с другом. В противоположность столь широкой трактовке текстом считается «любая последовательность предложений, организованная во времени или в пространстве таким образом, что предполагает целое» [Штайн 1993: 42].

С точки зрения литературоведения, *текстом* является словесное законченное произведение, либо его фрагмент, составленный из знаков естественного языка (слов) и сложных эстетических знаков (слагаемых поэтического языка, сюжета, композиции и т.д.) Под текстом также понимается авторское сочинение без комментариев и приложений к нему [СЛТ 2002]. С точки зрения лингвистики, *текст* – это последовательность предложений, слов (в семиотике – знаков), построенная согласно правилам конкретного языка, данной знаковой системы, и образующая сообщение. Более детальное определение текста принадлежит С.А. Борисовой. Она рассматривает *текст* как «зафиксированный в письменной форме продукт речемыслительной деятельности, обладающий тематическим, структурным и коммуникативным единством; ... опосредованное языковыми знаками отображение некоторой (реальной или вымышленной) ситуации в координатах пространства и времени; ... некоторое объективно существующее материальное образование, являющееся частью (фрагментом) физического пространства и обладающее, как любое материальное тело, собствен-

ным пространством» [Борисова 2007: 4]. В данном определении зафиксированы такие важные характеристики текста, как его антропоцентричность, «отражательность», символическая природа. Текст есть информационно самостоятельное речевое сообщение, имеющее прагматическую установку, ориентированное на адресата, с заданной интенциональностью, зафиксированное на материальном носителе.

В рамках когнитивно-коммуникативной парадигмы под *текстом* принято понимать зафиксированный фрагмент человеческого опыта, передающийся в процессе литературной коммуникации и обеспечивающий образование у адресата ментальных моделей, служа тем самым сотворению и возникновению нового знания [Кубрякова 2004: 518]. Е.С. Кубрякова говорит также о возможности причисления к текстам текстов-примитивов (вывески, заглавия книг, названия спектаклей). Такое возможно, если видеть в этих единицах итоги акта коммуникации и рассматривать их в виде представителя особого парадигматического ряда, где самый сжатый текст находится в одном ряду с синонимичными ему развернутыми («нормальными») текстами и где в начальном тексте-примитиве уже содержится некая свернутая до предела программа его дальнейшего возможного развертывания [Кубрякова 1994: 20].

Данные подходы выявляют различные сущностные характеристики текста. С одной стороны, он существует как часть материального мира. С другой стороны, это нематериальная часть ментального, культурного и социального пространства. Линейность и ограниченность знаковой природы текста сочетаются с многомерностью и вариативностью его смыслового наполнения. Текст предполагает структурированность и связанность элементов, поэтому он состоит из минимальных единиц, которые выделяются в зависимости от целей исследования и могут представлять собой как отдельные звуки, слова, так и предложения. Существующие определения текста заостряют его

различные характеристики, имеют разную степень метафоричности, но среди необходимых характеристик выделяются *целостность, знаковая природа текста, наличие смысла и ритмическое чередование его элементов.*

Обзор только самых близких к предмету исследования точек зрения показал, что *текст* – одно из сложнейших понятий науки и культуры, подходы к нему определяются не столько узконаучными целями, сколько доминирующими на каком-либо этапе общественными идеями и уровнем общественного сознания. Одним из доказательств данного утверждения служит постмодернистская концепция текста Р. Барта, которая заостряет такие характеристики текста, как динамичность, относительность, вариативность. Бартовский текст существует только в дискурсе, он открыт в бесконечность означающего и является знаковой деятельностью. Важным моментом в теории Р. Барта является признание относительности и вариативности текста, а также включение текста в текстовое поле – произведение не существует само по себе, оно в той или иной степени является результатом взаимодействия других текстов и основой для порождения новых текстов. Данные рассуждения подтверждают актуальный для когнитивных исследований тезис о том, что *прямого соответствия между единицами мышления и единицами языка не существует.* Понимание текста как «игры означающих» указывает на то, что знак не связан жестко со значением, что за словом стоит концепт, который вербализуется разными языковыми средствами – утверждение особенно актуальное при обращении к поэтическому тексту. В текстовом пространстве происходит перегруппировка, взаимодействие и развитие концептов и концептуальных структур. Совокупность текстов создает *информационное культурное поле*, которое во многом определяет особенности сознания включенного в него индивида. Данный подход к тексту, по сути, отражает осмысление изменившихся в XX в. отноше-

ний между транстекстуальным и трансвизуальным способами продуцирования, хранения и передачи информации.

Суть указанных изменений сводится к тому, что развитие визуальных технологий и появление телевизора подвергло пересмотру проблему места формирования образов и проблему развития врожденной памяти. Границы между предметами исчезли, субъект и мир стали нераздельны, «но при всей своей новизне телепотологический феномен ...не сближает субъект и мир, но...предвосхищает человеческое движение, опережает любое перемещение тела в отмененном пространстве» [Вирильо 2004: 16]. Восприятие мира человеком в корне изменилось, потому что взгляд и его пространственно-временная организация предшествуют жесту, речи и их координации в познании, узнавании, научении [Вирильо 2004: 17]. В отличие от развития многообразных визуальных форм, текстовая передача информации остается достаточно стабильной, однако, ее восприятие изменилось наряду со структурой самого текста и характером языковой репрезентации концептуального содержания в тексте.

Проблема, поднятая французскими литературоведами и теоретиками постмодернизма, повлияла на появление новых концепций в смежных научных областях, в частности, в когнитивистике. Для когнитивного исследования текста важно, что он является отражением ментальных структур сознания человека, механизмов и принципов интерпретации явлений внутреннего и внешнего мира. В когнитивной лингвистике одной из существенных черт текста являются его объективные особенности, которые позволяют ему быть идентифицированным как самостоятельное явление. Е.С. Кубрякова справедливо отмечает, что отсутствие единого определения текста не мешает его узнаванию, «если людям ясна общая идея, положенная в основу категории и осознана ее прагматическая целесообразность, если категория строится вокруг определенного концепта, а сам концепт укоренен в нашем

сознании, в понимании такой естественной категории люди часто довольствуются достаточно гибкими и подвижными границами, да и расширение границ такой категории происходит достаточно просто» [Кубрякова 2001: 72-81].

Категоризация объекта как текста происходит на основе знаковой последовательности, обусловленной замыслом автора, с подразумеваемым смыслом, часто материально зафиксированной. Даже если текст невозможно интерпретировать, древний текст, например, наличие смысла в нем предполагается. Категоризация объекта как *поэтического текста* происходит, в первую очередь, на основании особого графического изображения, ритма и рифмы. Графическое изображение при этом остается определяющим признаком. Наряду с внешними, существуют и внутренние особенности, которые определяют художественную природу текста и выводят его за рамки утилитарного назначения.

7.2. Подходы к изучению художественного и поэтического текста

Художественный и поэтический тексты прочно утвердились в качестве объекта лингвистических исследований. Изучение художественного (поэтического) текста в границах теории когнитивной поэтики предполагает, в первую очередь, определение его специфических черт как объекта когнитивного исследования.

Художественный текст является видовым понятием по отношению к тексту. Традиция изучения художественного текста в отечественной науке представлена работами А.А. Потебни, М.А. Пешковского, Л.В. Щербы, В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, Б.А. Ларина, Ю.Н. Тынянова, В.Я. Проппа, Р.О. Якобсона и др. В данных работах текст рассматривается в его взаимоотношениях с автором, читателем, с другим текстом или культурой.

Одно из фундаментальных исследований художественного и поэтического текста было сделано в рамках структуралистского направления Ю.М. Лотманом. Понятие структуры, в которую складываются все элементы текста, стало основным для ученого. Согласно работам Ю.М. Лотмана, художественный текст выступает как модель семиосферы, которая, в свою очередь, является семантической моделью мира, закрепленной в данной культуре. Следовательно, художественному тексту присущи те же характеристики, что и семиосфере: он семиотически разнороден, и в данной разнородности выделяются центр и периферия [Лотман 1996]. *Художественный текст* – модель действительности, которая в вербальной форме репрезентирует вещные компоненты, структурирующие реальный мир, и идеальные компоненты. В тексте представлены «вещные» репрезентанты реального мира в виде лексических единиц и репрезентанты «мира идей» – абстрактных понятий, которые не существуют в материальном мире. Точка зрения Ю.М. Лотмана подтверждает возможность изучения ментальной основы художественного мира, существующего в сознании человека, через исследование художественного текста.

На сегодняшний день существует ряд сформированных подходов к изучению художественного текста. Основными из них являются *антропоцентрический*, *интертекстуальный* и *культурологический* подходы. Работами Т.А. ван Дейка, Е.С. Кубряковой, Т.М. Николаевой, Б.А. Серебренникова и др. представлено развитие *когнитивного* подхода (как части антропоцентрического подхода) в исследовании художественного текста. В свете когнитивной парадигмы *художественный текст* осмысливается как сложный знак, где средствами языка репрезентируется индивидуально-авторская концептуальная картина мира, поэтому с привлечением когнитивной методологии стало возможным реализовать те идеи, которые были лишь намечены в рамках иных исследовательских парадигм. Однако сложность данной науч-

ной проблемы заключается в многогранности художественного (поэтического) языка, который является одновременно и способом передачи информации и материалом искусства.

Художественный текст характеризуется установкой на неоднозначность восприятия, множественность интерпретаций, субъективность, на эстетическое переживание. Для художественного текста важна образно-эмоциональная, неизбежно субъективная оценка и трактовка фактов и явлений, его форма сама по себе содержательна. Коренное различие художественного и нехудожественного текста в том, что первый является *фатическим*, то есть, строится по законам ассоциативно-образного мышления. В то время как нехудожественный текст строится по законам логического мышления. Их функции тоже различны: первый выполняет коммуникативно-эстетическую функцию, второй – коммуникативно-информационную функцию.

Языковая природа поэтического текста еще более своеобразна – текст может содержать знаковые, но маргинальные в лингвистическом аспекте элементы – псевдослова, креолизованные элементы и т.д. *Поэтический текст* представляет собой особым образом организованный язык [Лотман 1996], он является одним из видов художественного текста и ему присущи многие типологические черты последнего. Однако по отношению к прозе в поэзии заострены такие черты, как *фрагментарность, эмоциональность, фатическая образность*. Специфика поэтического текста такова, что смысл не вытекает прямо из содержания. По мысли Г.О. Винокура, «...в этом (поэтическом) языке не только оживляется все механическое, но и узаконивается все произвольное» [Винокур 1959: 253]. Поэтический текст отражает специфику художественного мышления, конститутивным признаком которого является *образность*. По мысли В.С. Ротенберга, поэтическая речь – это организация вербального материала по законам правополушарного, многозначного, образного контекста [Ротенберг 1991].

Тот факт, что поэзия является областью пересечения языка и искусства, привел к тому, что ряд глубоких исследований природы поэтического текста был сделан самими поэтами: В.Я. Брюсовым, А. Белым, Вяч.И. Ивановым. Классическими работами в данной области являются труды Б.А. Кушнера, В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Е.Д. Поливанова, Р.О. Якобсона, Черемисиной Н.В. Детальное исследование поэтического текста с точки зрения его гармонической организации принадлежит К.Э. Штайн [Штайн 1993; Штайн 2006]. Ритм как одна из главных характеристик определил целое направление в изучении поэтического текста в качестве ритмически упорядоченной организации языковых единиц, где каждый элемент находится в уникальных отношениях с другими, каждый элемент может стать смысловым центром, и где элементы отличаются поливалентностью, подвижностью смыслового центра.

Взгляд на текст как на гармоническое целое, безусловно, позволяет многое прояснить в природе поэтического текста. Он, однако, не отвечает на вопрос, как в поэтическом языке репрезентируется концептуальная картина мира, как структуры мышления человека определяют своеобразие поэтического языка, и как этот язык, в свою очередь, способен влиять на структуры мышления, хотя К.Э. Штайн упоминает структуры сознания (виды, сцены, картины) в качестве неязыковых слоев текста [Штайн 2006]. Исследование поэтического текста в когнитивном аспекте было подготовлено более ранними исследованиями, где поэтический текст стал рассматриваться не только как языковая, но и как внеязыковая структура.

Применение к художественному и поэтическому тексту методов когнитивной лингвистики привело к развитию *когнитивной поэтики*. Методологические установки когнитивного подхода легли в основу разработки *теории когнитивной поэтики*. Поэтика как раздел теории литературы изучает на основе ряда методологических предпосылок

структуру и форму произведения, а также средства и приемы создания произведения. Поэтика как наука о поэтическом творчестве сосредоточена на выяснении происхождения текста, его форме, значении, законах. *Когнитивная поэтика* уделяет внимание, прежде всего, когнитивным стратегиям и процессам, находящимся в основе как формирования, так и интерпретации текста, ментальным структурам, которые репрезентируются в языке поэтического текста. В когнитивной поэтике *поэтический текст* рассматривается как *языковая репрезентация концептуальных структур индивидуального творческого сознания*. Поэтический материал дает возможность исследования того, как структуры творческого мышления репрезентируются в языковых структурах.

В рамках когнитивной поэтики выделяется несколько подходов к поэтическому тексту. Среди них исследование языковых и когнитивных стратегий понимания художественного текста читателем [Белехова 2002], моделирование индивидуально-авторской концептосистемы [Бутакова 2001; Тарасова 2003], текстовый аспект реализации индивидуально-авторских концептов [Подольская 2004; Пушкарева 2000]. В зарубежных исследованиях в когнитивной поэтике исследования сосредоточены на нескольких проблемах: когнитивная грамматика художественного текста, теория метафоры, теория возможных миров, теория ментальных пространств и т.д. [Stockwell 2002]. Если рассмотреть традиционную цепочку *автор – художественная реальность – читатель* с учетом ментальных категорий, то в когнитивном аспекте она выглядит следующим образом: *индивидуальная концептосфера – концептуальная структура текста – когнитивные механизмы восприятия*. Изыскания в области когнитивной поэтики сосредоточены, как правило, на одном из данных звеньев, в зависимости от целей исследования.

Попытки изучения текста в когнитивном направлении уже привели к формированию таких понятий, как *концептосфера текста*, *концептуальное пространство текста*. Это свидетельствует о необходимости внимания не только к отдельным концептуальным структурам, но и к взаимосвязям между ними. Согласно Г.Г. Слышкину, «текстовая концептосфера включает в себя фактические сведения, ассоциации, образные представления, ценностные установки, связанные в сознании носителя языка с известными ему текстами» [Слышкин 2000: 27]. *Концептосфера текста* – явление более сложное, чем простое суммирование составляющих ее концептов. Концептуальное пространство текста формируется на более высоком уровне абстракции – на основе слияния, сближения, стяжения общих признаков концептов, репрезентируемых на поверхностном уровне текста словами и предложениями одной семантической области [Бабенко 2006: 58]. Изучение концептуальных структур как элементов целостной концептосферы текста более продуктивно, чем изучение взятых из контекста отдельных концептов. Хотя в настоящее время написано большое количество работ по исследованию отдельных концептов на материале поэтического текста [Голованова 2007; Кемаева 2003], в них, зачастую, не прослеживается какого-либо системного подхода. Исследование художественного и поэтического текста целесообразно направить не столько на изучение специфики единичных художественных концептов, сколько на изучение общих процессов концептуализации и категоризации знаний в художественном (поэтическом) тексте; на то, какими ментальными, когнитивными предпосылками обеспечивается своеобразие художественного (поэтического) языка. В данном случае одним из принципиальных вопросов становится вопрос об определении единиц исследования и принципов отбора материала.

Обзор существующих работ показывает, что одним из самых разработанных путей является обращение к лексическому уровню текста и анализ художественных концептов по ядерному слову [Болотнова 1992]. Однако текст во всей совокупности его языковых средств должен служить материалом при изучении ментальных основ художественного творчества.

В данной работе за единицу исследования приняты концептуальные структуры разных уровней (от ритмико-фонетического концепта до концептов текстового уровня), а также объединения концептов. Репрезентация концептов в поэтическом тексте изучается с учетом базовых принципов, которые определяют особенность поэтического текста как объекта когнитивного исследования, и общей выработанной концепции *поэтической картины мира*, которая только оформляется в рамках когнитивной парадигмы. *Поэтический текст* представлен как единый информационный блок, связанная структура, предполагающая последовательное разворачивание общего *концепта-интерпретатора (концепта-впечатления)*, который формирует идею, являющуюся ключом к пониманию текста и обеспечивает динамическую реализацию концептуального содержания.

Проблема выбора исследовательского материала также решена иначе, нежели это принято в литературоведении или стилистике. На наш взгляд, Ю.М. Трофимова справедливо утверждает, что материалом поэзии служат не слова, а поэтический текст [Трофимова 2009: 225]. Поэтический текст является строевым материалом поэзии независимо от качества. «Из слов состоят текстовые построения любого функционального стиля, но все они складываются из особой организации этих слов, определяемой законами их собственного текстопостроения» [Трофимова 2009: 225]. В настоящей работе материалом научных изысканий служит стихотворный или поэтический текст независимо от его художественной ценности. Обработка научного мате-

риала показала также, что в поэзии XX-начала XXI вв. прототипическим является лирический текст среднего размера. Текст исследуется *как объективированный от автора результат переработки особого рода информации*. Данная информация определяется как итог не только рационального, но и чувственно-аффективного, а также иррационального познания. Соответственно, ее репрезентация в поэтическом тексте имеет ряд особенностей, определяющих, в конечном счете, структуру поэтического языка.

§ 8. Факторы, определяющие специфику поэтического текста

8.1. Различение смысла и информативности в поэтическом тексте

Языковая картина мира не просто выступает средством репрезентации концептуальной картины мира. Лингвистами-когнитологами уже отмечено, что области концептуализации в разной степени подвержены языковому влиянию. В отличие от зон, где концептуальная модель мира полностью смыкается с языковой, существуют области, предельно высвобожденные от языкового влияния, где концепты и другие абстракции «мыслятся» в каком-либо невербальном субстрате (образов, схем, стереотипов, представлений и т.д.) [Кубрякова 1988: 146]. Данный факт свидетельствует о различных взаимосвязях между *языковым знаком, значением языкового знака, денотатом и комплексом представлений, закрепленных на ментальном уровне в виде концептов*. Различные отношения между обозначенными компонентами обуславливают появление таких качеств текста, как смысл и информативность.

Информативность – это объективная фактологическая наполненность текста, информационное знание, поверхностный уровень текста, считывание логических взаимосвязей и логически восприни-

маемая информация. Информация, содержащаяся в тексте, придает ему качество информативности. Информативность обусловлена природой языка: слова связываются в тексте, вступая в синтагматические и парадигматические отношения, поэтому при анализе языковых компонентов текста выявляется такое качество текста, как связность. *Связность*, эксплицитная или имплицитная, локальная и глобальная – это формальная зависимость компонентов текста, она формирует информативность текста и одновременно определяет отношения текстовых компонентов. С точки зрения языковой природы текст является соотношением содержательно-логических и формально-грамматических (шире – языковых) элементов, взаимодействие которых направлено на создание целого.

Информативный путь репрезентации концепта – дискурсивный, это путь через рассуждение, он имеет логическую природу. Соответственно, информативность имеет логическую измеримость, ее можно регулировать с помощью различных способов информационной компрессии. Однако в силу такого качества, как *фасцинативность*, существующий поэтический текст не может быть изменен с помощью механизмов информационной компрессии без потери художественной ценности. «Фасцинативность – это совокупность характеристик текста, превращающих этот текст в объект притяжения для адресата... фасцинативный текст становится более значимым при повторном обращении к нему, он не поддается сжатию либо расширению, то есть обнаруживает зависимость от своей формы» [Карасик 2007: 412]. В поэтическом тексте часто получают языковую репрезентацию концепты, «высвобожденные» от языкового влияния. Одна из отличительных черт данных концептов в том, что они могут репрезентироваться различными языковыми средствами. Языковое и концептуальное содержание в поэтическом тексте конфигурируются таким образом, что он приобретает свойство фасцинативности. Данное каче-

ство достигается путем использования существующих в сознании поэта особых ментальных структур, где хранится информация о предшествующем художественном опыте и возможностях его использования, а также структур, которые влияют на отбор языкового материала и поэтический замысел. Фасцинативность поэтического текста – результат взаимодействия не только концептуального и языкового пространств, но и текстового пространства. В текстовом пространстве происходит процесс развертывания концептуального содержания и объединения отдельных концептов, а также концептов разных уровней в единое целое. Исходя из этого, текст, особенно поэтический, предстает как «объединение языковых средств, используемых в речи, которое обеспечивается их следованием друг за другом и их отношением к суммарному смыслу» [Штайн 1993: 9, 92].

Понятие информативности не проясняет некоторых принципиальных аспектов природы поэтического текста. На наш взгляд, применительно к поэтическому тексту следует разграничивать *информативность* и *смысл*. В связи с этим возникает новый взгляд на пути и стратегии как формирования поэтического содержания, так и его интерпретации – то есть пути создания поэтического смысла и его извлечения.

Смысл – категория, связанная с более высоким уровнем абстракции, чем информативность. Смысл представляется как непротиворечивость, адекватность изложенного субъективным представлениям человека о мире, адекватность его интеллектуальному и чувственному восприятию. Смысл текста непосредственно связан с реализацией концептуального содержания: это путь, которым люди приходят к имени [Фреге 1997: 352-361]. Смысл как динамическое, текучее образование представляет собой процесс активизации концептов и межконцептуальных связей в сознании воспринимающего субъекта; это активизация не только существующих связей между концептами, но и

возникновение новых связей. Смысл формируется и как результат данной деятельности. В этом случае, он является гештальтным образованием, которое подразумевает всю совокупность межконцептуальных связей, возникших при восприятии конкретного текста. Смысл сочетает объективные и субъективные черты, и его формирование зависит от многих факторов: субъективного контекста, позиции наблюдателя, определенной точки зрения и т.д.

Только если текст несет смысл, он является коммуникативной единицей, поэтому смысл текста определяется не только способностью интерпретирующего субъекта к восприятию текста, но и мотивом его создания. Мотив создания текста обозначает совокупность экстралингвистических факторов и предпосылок, послуживших *пусковым моментом* для создания текста, на лингвистическом уровне мотив соотносится с понятием *внеязыковой ситуации*. Лингвистическое изучение текстовой информации опирается на текстовую номинацию [Тураева 1986]. Сущность текстовой номинации сводится к тому, что уровень текста репрезентирует *внеязыковую ситуацию*. Однако полностью отразить средствами языка внеязыковую ситуацию невозможно, поэтому происходит профилирование определенных признаков ситуации [Трофимова 2009: 225-231].

Применительно к поэтическому тексту, мотивом создания является художественный замысел произведения. Опираясь на данное понятие, Ю.М. Трофимова, разграничивает смысл и информативность в поэтическом тексте. Ю.М. Трофимова использует термины *содержание* и *информация* относительно текста. *Содержание* близко к тому, что мы понимаем под *смыслом* текста, а *информация* – термин синонимичный *информативности*. Говоря о специфике поэтического текста, она замечает: «можно предположить, что принцип хороших стихов заключается в том, что содержание всегда находится на первом месте, а найденная рифма вскрывает профессиональное владение язы-

ковым материалом, когда найден баланс между способностью языка отражать требуемое содержание и отражением этого содержания» [Трофимова 2009: 230]. Замечание Ю.М. Трофимовой указывает на то, что в поэтическом тексте устанавливается особый баланс между языковым и концептуальным уровнями, информативностью и смыслом. Соотношение смысла и информативности зависит от прагматической направленности текста, эти качества он приобретает в результате особой конфигурации концептуального содержания, что влияет на особенности организации языкового материала текста.

Разноуровневые элементы текста накладываются друг на друга в процессе смыслообразования и образуют единое целое. Информативность и смысл обусловлены знаковой природой текста и наличием значения.

8.2. Смысл и значение

Рассуждения о смысле и информативности невозможны без четкого разграничения уровней рассмотрения проблемы. Данные качества не существуют объективно, они результат работы сознания автора или воспринимающего субъекта, поэтому они принадлежат онтологии сознания и возникают во взаимодействии онтологий мира, сознания и языка. Разграничение *смысла* и *значения*, существующее в научной литературе, – это попытки не только разграничить языковой и ментальный уровень, но и попытки определить характер их взаимодействия.

Значение определяется как денотат или «чувственно воспринимаемый предмет» [Арутюнова 2000: 411]. В базовом понимании, значение слова – то описание, которое зафиксировано в словаре. В когнитивном понимании значение определяется как «когнитивный феномен, за которым стоит определенная структура знания» [Кубрякова

1997: 256]. Значение есть только одна из зон того смысла, который приобретает слово в контексте какой-либо речи [Выготский 1996: 284-285]. Слово, как носитель значения, фиксирует связь языковой и концептуальной картин мира; это абстрактный объективированный признак, отраженный в отдельной материальной сущности. Являясь фактом языка, слово позволяет совершать обмен мыслями в процессе общения, и значение становится отправной точкой для формирования новых и индивидуальных смыслов, а также переосмысления. Значение закрепляет и позволяет передавать информацию, оно служит тем зерном, на которое наслаиваются другие смыслы. Значение – связующее звено между языковым и концептуальным уровнями, оно соотносится с понятийной составляющей концепта. Смысл рождается за счет взаимодействия значений слов в предложениях и тексте как совокупность множества представлений и ассоциаций, возникающих в нашем сознании благодаря слову.

В отечественной психологии уже в 30-е годы XX века Л.С. Выготский разделял *смысл* и *значение* по принципу общего и индивидуального: смысл индивидуален, значение коллективно. Он говорил, что значение является объективным отражением системы связей и отношений, а смысл – это привнесение субъективных аспектов значения соответственно данному моменту и ситуации [Выготский 1996]. Это различие дает возможность автору текста конструировать необходимые смыслы, за счет него создается многоплановость текста. Значение отражает обобщенный опыт, смысл – индивидуальный, но декодирование происходит за счет присутствия доли общего объективного компонента.

Л. Салаи (L. Szalay) выделял *психологическое значение слова*, состоящее из образных, когнитивных и оценочных элементов, и говорил о его многокомпонентности. При этом актуальность каждого из элементов для разных субъектов варьируется [Szalay 1973]. Трактовка

Л. Салаи сближает понятие *значение* с понятием *концепт*, так как оно наделяется субъективными характеристиками. Значение представляет системный уровень текста, смысл – функциональный уровень. Следует согласиться и с А.А. Залевской, которая определяет *значение слова* как совокупность продуктов широкого набора актов глубинной предикации, включающего констатацию фактов сходства и различий по разным аспектам языковых и энциклопедических знаний, с учетом эмоциональных переживаний индивида и выработанных социумом норм и оценок. Она также объясняет способность слова как производного ряда психических процессов (аффективного, наглядно-действенного и понятийно-логического) и как узла пересечения связей по линии каждого из этих процессов служить средством доступа к единому информационному тезаурусу человека, содействовать выходу говорящего или слушающего человека за пределы непосредственно сообщаемой или воспринимаемой информации [Залевская 2005: 124].

Значение обладает уровнями, и распределение уровней актуальности элементов значения может быть уникальным не только для субъекта, но и для целой группы. «Единицы когнитивной организации сознания формируют сети, в основе которых лежит общность психологических значений, варьирующихся для разных групп людей» [Залевская 2005: 145]. В языке поэтического текста уровни актуальности элементов значения иные, нежели в обыденном языке – это дает возможность изучения механизмов формирования смысла и особенностей языковой репрезентации художественных концептов. Точка зрения А.А. Залевской позволяет видеть в значении гибкую многоуровневую, способную к изменениям структуру. Благодаря этим качествам в поэзии значение слова способно значительно трансформироваться. Во многом, поэтический текст построен на смещении значения слова и установлении новых связей, множественность интерпретаций обусловлена возможностью извлекать из текста смысл.

Лингвистическую основу для языкового оформления нового знания и нового смысла составляет гибкость связи *языкового знака и значения*. Это подтверждается существованием в языке *правила шести шагов*, согласно которому любые два слова можно связать по смыслу максимум через шесть шагов: «требуется не более шести мысленных «шагов», чтобы связать между собой любые две единицы лексикона» [Залевская 2005: 69]. Между концептом, значением и смыслом наблюдается следующее взаимодействие: Концепт → значение → опредмечивание опыта; концепт → смысл → распредмечивание знака, фиксирующего опыт, акцент на личностно-значимых ассоциациях, связанных с языковым значением и единицами опыта в индивидуальном сознании.

В силу специфических особенностей языкового знака, репрезентация концепта в языке связана с рядом ограничений. Во-первых, слова являются лишь частичной вербализацией концептов, кроме того, в сознании человека существуют концепты, не имеющие названия. Во-вторых, слова не являются знаками, за которыми жестко закреплен ограниченный дискретный набор значений. Необходимо подчеркнуть, что *значение* – это не только результат когнитивных операций, но и процесс. Оно постоянно находится в стадии формирования, поэтому слова представляют собой скорее «точки доступа», указывающие пути к концепту или концептуальной области, а пути к концепту могут быть разными. Общепринятое значение слова служит только подсказкой для мысли и ее направления.

Также следует учитывать, что слова в языке связаны определенными отношениями. Важное наблюдение над словом было сделано Дж. Лакоффом, который утверждает, что слова связаны в сеть: «lexical units like words should be treated as conceptual categories, organised with respect to an ICM or prototype.... words are linked to a network of lexical concepts rather than to a single such concept. However, there is usually a

central or 'typical' meaning that relates the others» [Evans, Green 2006: 169]. Связь слов в языке позволяет репрезентировать концептуальное содержание разными путями, разными языковыми средствами.

О том, что есть критерии, ограничивающие и направляющие выбор автора, свидетельствует тот факт, что слово обладает в поэзии различным потенциалом. В когнитивной лингвистике уже утвердились понятия 'coded meaning' и 'pragmatic meaning' [Evans, Green 2006], где первое значение – это абстрагированное, взятое вне контекста, идеальное значение слова, а второе связано с контекстом, с ситуацией употребления. Хотя в речи слово всегда приобретает контекстуальное значение, в поэзии соотношение этих элементов иное – контекстуальное значение, возникающее на основе ассоциативных связей, становится основой текста.

История поэзии демонстрирует, что развитие поэтического языка находится между двумя крайними точками – это максимальный разрыв с обыденным значением и максимальное сближение с обыденным значением. В поэзии выделяются целые периоды, когда эксперименты со словом нарастают (эпоха футуризма, например) и базовое, закреплённое в словарях значение слова предельно затушевывается. Ярким примером этому может служить поэзия В. Хлебникова в отечественной литературе. Однако словоподражаниями можно передать лишь обобщённый смысл, поэтому другой крайней точкой становятся стихи, похожие на зарифмованную обыденную речь с традиционным контекстом: «Мне передавали, что ты загуляла –/ лаковые туфли, брошка, перманент./ Что с тобой гуляет/ розовый, бывалый,/ двадцатитрёхлетний/ транспортный студент» (Я. Смеляков), «I remember that woman who sat for years / In the wheelchair, looking straight ahead / Out the window at sycamore trees unleafing / And leafing at the far end of the lane» (S. Heaney). Поэтический язык всегда развивается в указанных границах и внесение креолизированных элементов в поэтический текст

не отменяет данной закономерности. Эксперименты со словом лишь влияют на передачу смысла и демонстрируют зависимость поэта от языковых структур.

Обзор существующих исследований поэтического текста показал, что проблема соотношения смысла и информативности в поэтическом тексте не относится к числу разработанных, хотя и представлена рядом работ [Трофимова 2009]. В поэтическом языке концептуальное содержание репрезентируется на уровне звука, ритма, слова, строки, фрагмента, текста. В поэтическом тексте происходит сложное нелинейное взаимодействие языкового и концептуального уровней. Разграничение понятий смысла и информативности приобретает особую актуальность в связи с изучением поэтического текста в когнитивном аспекте, потому что поэзия не связана напрямую с практическими целями (исключая, например, некоторые пропагандистские стихи), она являет смысл, ценность которого может состоять как раз в его неинформативности [Валгина 2003: 96].

Поэзия – это перевод перцептивно-образной эмоциональной бесконечности смыслов в дискретные понятия, поэтому в поэзии имеет место особое соотношение смысла и информативности. Уникальность поэтического текста состоит в том, что он нацелен на воплощение в языке сложного духовного опыта человека. Поэтический язык противостоит утилитарности обыденного языка и обладает способностью к реализации глубинных, неожиданных смыслов слова. *Значение* важно, прежде всего, для обыденного языка, так как объективно отражает систему связей и отношений, это стабильная составляющая коллективного знания. *Смысл* – уникальное индивидуальное понимание значения слова, выделенное из объективной системы связей, связанное с конкретным моментом и ситуацией. Поэтический текст содержит определенную информацию и обладает информативностью, одна-

ко, основное его качество – наделенность смыслом. Функция и смысл создают целостность поэтического текста.

Поэзия способна порождать особый смысл. Поэтому под *смыслом* применительно к *поэтическому тексту* понимается *целостное содержание какого-либо высказывания, не сводимое к значениям составляющих его частей и элементов, но само определяющее эти значения*. Каждое слово как часть высказывания проявляет одно из возможных своих значений, рождение общего смысла представляет собой процесс выбора именно этого необходимого для данного контекста значения, то есть необходимого для получения искомого смысла высказывания. Значение – только часть репрезентированного словом концепта. Смысл актуализирует в системе значений слова ту его сторону, которая определяется данной ситуацией и контекстом. Возможность вариативного соотношения объема, содержания и интерпретации знания в сознании человека обеспечивает порождение бесконечного разнообразия индивидуально-авторских смыслов. Кроме того сам язык обладает возможностями для их порождения. Выделяется и другая тенденция – несмотря на гибкость поэтического языка, существуют определенные ограничения и даже стремление к некой унификации в способах вербализации индивидуально-авторских концептов в рамках отдельных направлений, что особенно очевидно при сопоставлении произведений представителей одной поэтической школы или направления. Таким образом, следует различать процессы формирования смысла и информативности.

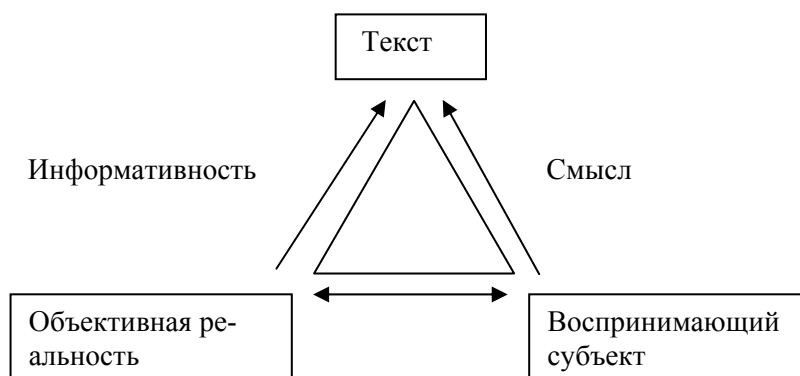
8.3. Пути формирования смысла и информативности

в поэтическом тексте

Так как поэзия является особой сферой существования языка, вопрос о различении смысла и информативности, о вычислимости

смысла поэтического текста, о построении поэтической картины мира приобретает особую актуальность. Путем разработки специальной методики анализа необходимо решить вопрос о путях и механизмах формирования поэтического смысла, а также вопрос о вычислимости смысла текста. Обращение к поэтическому тексту при выяснении природы смысла и информативности наводит на мысль, что и то и другое – результат определенных отношений. С одной стороны, текст соотносится с объективной реальностью. С другой стороны, он соотносится с воспринимающим субъектом. Из взаимоотношений с реальностью возникает информативность текста, из взаимоотношений с воспринимающим субъектом рождается смысл текста (см. схема 5).

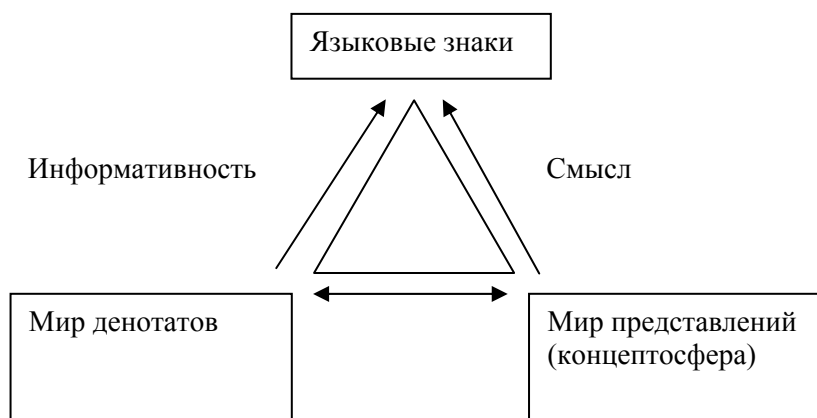
Схема 5



Из данного факта следует вывод о том, что отношения «текст – объективная реальность» не являются в поэзии определяющими, поэтический текст раскрывается при взаимодействии с воспринимающим субъектом и дает возможность проникнуть за границы другой субъективности – авторской. Данные рассуждения подтверждаются работами Ч.К. Огдена (Ogden Ch.), И.А. Ричардса (Richards I.A.) [Ogden, Richards 1923], Г. Фреге. Немецкий философ и математик выделяет денотат знака, представление и смысл знака [Фреге 1997]. Денотат знака объективен. Смысл знака – это то, что обозначает способ представления обозначаемого данным знаком. Представление – внутренний образ, возникший на основе впечатлений или в результате

деятельности с определенной вещью. Между денотатом и представлением располагается смысл, не столь субъективный как представление, но и не совпадающий с самой вещью, то есть с денотатом. Г. Фреге обращает внимание фактически на те же компоненты и фиксирует те же отношения (см. схема б):

Схема б



Применительно к поэтическому тексту трудно говорить об однозначном авторском толковании предмета мысли. Специфика поэтического текста в том, что в нем конструктивную роль выполняют структуры эмоционально-риторические, которые соотносят текст не с самой действительностью, а с интерпретацией действительности. *Модусные* компоненты высказываний преобладают над *диктумными*, обеспечивая повышенную экспрессивность текста. В поэтическом тексте важна не реалья сама по себе, а *представление автора* – переходное звено между непосредственным восприятием и понятием. Организация структуры поэтического текста невозможна без авторской модальности, которая скрепляет все элементы текста, интерпретация текста невозможна без читателя.

Однако нужно учитывать, что текст является активным участником данных отношений. Не случайно, в теории текста утвердилось понятие как целеустановки конкретного автора, так и целеустановки самого текста. Автор имеет *авторскую прагматическую установку* и

направляет читателя в интерпретации текста. «Создание смысла представляет собой совместный процесс, в котором различные агенты вносят свой вклад в интерпретацию событий» [Baber и др 2006: 362]. Под *прагматической целеустановкой текста* понимается его вид, жанр и назначение. Целеустановка текста определяется также характером текста и задачами, которые он реализует. Текстобразование осуществляется под влиянием как целеустановки конкретного автора, так и целеустановки самого текста, из чего и складывается общая модальность текста, которая заставляет воспринимать сообщаемое как цельное произведение, а не как сумму отдельных единиц.

В лингвистике механизм формирования смысла связывают с понятием *валентности языкового знака*, т.е. способностью отдельного знака вступать в связь с другими знаками для создания более или менее обширных цельностей. При этом противопоставляются два вида валентности: системность, или конструктивно-техническая валентность, предполагающая подчиненность схеме (грамматике), и стихийность, или интерпретативно-смысловая валентность, которая распространяется как на язык в целом, так и на любой элемент языковой системы или рече-языковое формирование, т.е. текст [Лосев 1995]. Стихийный характер интерпретативно-смысловой валентности в наибольшей мере свойствен поэтическому тексту.

Сопоставление текстов позволяет проследить различия в путях формирования смысла: «Наряду с отоплением в каждом доме / существует система отсутствия. Спрятанные в стене / ее беззвучные батареи / наводняют жилье неразбавленной пустотой / круглый год, независимо от погоды, / работая, видимо, от сети / на сырье, поставляемом смертью, арестом или / просто ревностью» (И. Бродский). В данном случае поэтический текст имеет высокую степень связности элементов. Система отопления становится «системой отсутствия» через механизм концептуальной интеграции, возникает смысловое прираще-

ние, которое реализуется в продолжение темы. Текст будто состоит из общеизвестных, иногда даже клишированных фраз: *наряду с отоплением в каждом доме; существует система; спрятанные в стене; круглый год, независимо от погоды; работая, видимо, от сети; на сырье, поставляемом*. Приращение смысла создается семантической несостыковкой нескольких формально согласованных элементов: система отсутствия; ее беззвучные батареи; на сырье, поставляемом смертью, арестом; наводняют жилье неразбавленной пустотой. В основе генитивной метафоры *система отсутствия* находится представление о пустоте как жидкой субстанции. Стихотворение неинформативно, потому что не рассказывает буквально о работе отопления, но через опору на логические характеристики концепта *система отопления* создает смысл о переживании опыта одиночества. При этом логические характеристики концепта *ОТОПЛЕНИЕ* профилируются. В результате сложного межконцептуального взаимодействия на языковом уровне создается поэтический образ пустоты.

Другой текст демонстрирует низкий уровень интерпретативно-смысловых связей: «В окно, как боинг, бьётся вьюга, / Но затаился я в тепле. / У батареи, как на юге, / Сижу – / И так приятно мне! / Приятно мне, что отопленье, / Приятно также, что зима; / И хорошо, что воскресенье, / Одно лишь плохо – нет вина» (З. Мясницкий). Сравнение между боингом и вьюгой осуществлено на основе метафорического переноса по сходству (звук), который закреплен и в похожем звучании слов *боинг – бьётся*. Сравнение батареи и юга также образовано на основе метафорического переноса (высокая температура). В данном случае слова *боинг* и *юг* контекстуально приобретают оценочную функцию. Весь текст построен на простых антитезах *хорошо – плохо, тепло – холод* и содержит много слов с оценочным значением (*приятно, хорошо, плохо*). Авторская оценка явлений близка к общепринятой, в основе репрезентаций художественных (поэтических) концеп-

тов находятся простые ассоциации по сходству. Как следствие, в тексте практически не образуются новые межконцептуальные связи и не происходит приращения смысла, что свидетельствует о его низкой художественной ценности.

Не всегда недостаток смысла связан с разрушением языка и экспериментами. Классическое «заумное» стихотворение В. Хлебникова демонстрирует, что формирование смысла происходит с участием «заумных» элементов: «Бобеоби пелись губы, / Вэоми пелись взоры, / Пиээо пелись брови, / Лиэээй пелся облик, / Гзи-гзи гзээ пелась цепь. / Так на холсте каких-то соответствий / Вне протяжения жило Лицо» (В. Хлебников). Обращение к такой поэзии делает очевидным особую установку при декодировании текста: в поэтическом тексте важнее не то, что выражено, а то, что не выражено.

Формирование поэтического смысла осуществляется на разных уровнях текста. *Целостность поэтического текста* – это осуществленная тематическая, концептуальная и модальная связь. На этом уровне формируется иной смысл, который может не являться следствием формальных отношений между элементами. Целостность текста определяется дистантными и контактными смысловыми и грамматическими связями, которые в поэтическом тексте также имеют значение. Формирование смысла поэтического произведения – процесс многофакторный. Такие средства, как порядок слов, соположение частей, знаки препинания, средства выделения, также играют роль в смыслообразовании. Специфика поэтического текста состоит в том, что его главную ценность составляют глубинные смыслы, которые не сводятся к буквальному значению лексических единиц.

В поэзии значима изначальная настроенность на вербально невыраженный план. Хотя поэзия – искусство вербальное, она демонстрирует выход на ментальный уровень, связь с высшими познавательными процессами, формирование выводного знания. Психолингви-

стами доказано, что «особый уровень абстрактного мышления достигается исключительно с помощью овладения человеком языком его среды. Здесь-то и пролегает самая четкая граница между уровнями мышления, между возможностями развивать сам мыслительный уровень: есть язык – может быть (в принципе) достигнут высокий уровень абстрактного мышления, нет – нет такой возможности» [Горелов 2005: 142]. Духовный опыт человека связан с развитием абстрактного мышления, с усложнением восприятия, формированием картины мира. Этот опыт существует, прежде всего, в виде особого языка интеллекта, универсального предметного кода (Н.И. Жинкин), который часто трудно облечь в слова. Обращаясь к поэзии, человек обращается к поиску подходящей языковой формы для своих мыслей, он ищет адекватное языковое выражение своего индивидуального духовного опыта. Это становится возможным, так как при индивидуальных различиях сознание человека развивается по общим законам.

Изучение поэтического текста приводит к заключению, что он имеет совершенно иное соотношение информативности и смысла, нежели нехудожественный текст. Это объясняется фасцинативностью поэтического текста и тем, что в поэзии отношения «текст – субъект» являются определяющими. Таким образом, поэтический текст как продукт языка строится на *концепте* – ментальной единице сознания автора, *языковом значении* – слове, в котором происходит опредмечивание опыта, *смысле* – который возникает в результате распредмечивания языкового знака. При назывании выделяется предмет в его отношении к другому предмету, поэтому смысл больше значения и не равен ему. Концепт можно объяснить через значение слова, а смысл – это совокупность личностно значимых ассоциативных связей и опыта в индивидуальном сознании. Смысл формируется на разных уровнях поэтического текста и является тем целостным образованием, которое

не сводится к значениям составляющих его частей, но актуализирует компонент, который связан с контекстом и ситуацией.

Поэтический смысл рождается при разворачивании концепта в динамике. Механизм формирования поэтического смысла – это механизм языковой репрезентации художественного (поэтического) концепта. Смысл текста – это движение от непонимания к пониманию реальности, воплощенной в тексте, творческий процесс строительства знания о мире и субъективности.

§ 9. Когнитивный анализ как метод исследования репрезентации поэтической картины мира в языке поэтического текста

9.1. Подходы к анализу поэтического текста

Решение вопросов, связанных с исследованием поэтической картины мира, неизбежно связано с выработкой новых подходов к анализу поэтического текста, к разработке методики его анализа в рамках когнитивной науки. «С самого начала исследований литературного текста возникла проблема определения базовых принципов его анализа – от целого к части или от составляющих его частей к целому» [Борисова 2007: 9].

Отдельная теория анализа поэтического текста начала складываться в самостоятельное направление в середине прошлого века, в ее основе лежали упражнения вузовских лекторов, для наглядности предлагавшиеся студентам. До этого, в эпоху догматического литературоведения, появлялись книги под заглавием «Мастерство Пушкина» (Островского, Маяковского и т.п.), где показывалось, какими художественными особенностями писатель доносит до читателя свое идейное содержание. «Анализ поэтического текста. Структура стиха» – книга Ю.М. Лотмана, вышедшая в 1972 г., стала первым обобщающим ис-

следованием по данной проблеме. Ю.М. Лотман сделал основным понятие структуры, в которую складываются все элементы стихотворения, от идейных деклараций до дифференциальных признаков фонем. Структурность – первый признак его анализов, отличающий их от попыток предшествующего времени.

Одновременно за рубежом складывался несколько иной, но тоже структурный, тип монографического анализа стихотворения. Это разборы Р. Якобсона по грамматике поэзии, начавшиеся в 1960-х гг. Они сосредоточены на расположении дифференциальных признаков фонем, падежей, глагольных форм и т.д. в стихотворном тексте. Узоры, получающиеся при симметричном и асимметричном расположении, и служат, по Р. Якобсону, возбудителями эстетического наслаждения. В основе подхода Р. Якобсона находится представление об эстетической реакции, которая «сводится к сложному превращению чувств, сущность которого – разряд нервной энергии. Основа этого процесса заключается в противоречивости, которая заложена в структуре всякого художественного произведения» [Гумовская 1998: 28].

В результате сложилась традиция филологического анализа поэтического текста, который предполагает взаимодействие литературоведческого и лингвистического подходов, обобщает и синтезирует результаты следующих видов анализа: *лингвистический анализ* предполагает комментирование различных языковых единиц, образующих текст, и рассмотрение особенностей их функционирования с учетом их системных связей; цель *лингвостилистического анализа* – изучение того, как образный строй выражается в художественной речевой системе произведения; в фокусе *литературоведческого анализа* находятся идейно-эстетическое содержание текста, рассмотрение проблематики, жанровой специфики, системы образов и т.д.

Развитие когнитивной парадигмы лингвистического знания привело к появлению лингвокогнитивного и концептуального методов

анализа. *Когнитивный анализ* ставит своей целью установление взаимосвязи между ментальными структурами и средствами их текстовой репрезентации, он нацелен на постижение глубинного смысла, отражающего взаимодействие художественных и культурных концептов в ментальных полях текста и дискурса.

С позиции когнитивного подхода художественный текст представляет интерес, прежде всего, как воплощение концептуальной картины мира конкретной языковой личности, ее индивидуальной концептосферы, а *концептуальный анализ художественного текста* определяется как особый тип анализа текста (индивидуально-авторской картины мира), при котором в качестве точки отсчета рассматриваются концепты (понятийные категории), а целью является выявление способов их объективации в тексте [Чурилина 2003: 10]. Концептуальный анализ текста оказывается одной из точек пересечения междисциплинарных интересов системной лингвистики, лингвистики текста и когнитивной лингвистики. В условиях становления когнитивной лингвистики и лингвоконцептологии данный метод является одним из приемов моделирования и описания концептов с целью реконструкции языковой картины мира и изучения специфики экспликации концептов в художественном тексте. При этом в зоне внимания оказывается *художественный (поэтический) концепт* как основа для понимания языковой личности творца и постижения его ментального мира, творческого языкового сознания, нашедшего отражение в тексте.

Концептуальный анализ предполагает описание и структурирование отдельных индивидуально-авторских концептов, основных для конкретного текста. Его цель – моделирование авторской индивидуальной концептосферы. Традиционно выделяют три этапа концептуального анализа текста: выявление набора ключевых слов текста, определение базового концепта или концептов и описание связанного с ними концептуального пространства [Бабенко 2006: 59].

Концептуальный анализ подразумевает совокупность исследовательских процедур и методик, вследствие чего исследователи отмечают сложность концептуального анализа, утверждая, что «чем больше методов и приемов использует исследователь, тем больше признаков концепта он обнаружит, тем ближе к истине будет построенная модель концепта» [Полевые структуры в системе языка 1989: 35]. В настоящее время разработано несколько теорий, формирующих подходы к описанию и изучению концептов, и методик анализа. Это концептуальная теория метафоры [Lakoff, Johnson 1999], схем-образов [Johnson 1987; Jackendoff 1991], теория концептуальной интеграции [Fauconnier Turner 1998]. В лингвокультурологии это методика концептуального анализа А. Вежбицкой [Вежбицкая 1997, 1999], где ядерные компоненты культуры выделяются при помощи методики «ключевых слов»; методика Ю.С. Степанова [Степанов 1997: 55], направленная на анализ становления культурного концепта. Помимо методов концептуального, фреймового анализа [Минский 1979; Филлмор 1988], прототипического анализа [Rosch 1977], концептуально-таксономического анализа [Болдырев 2007б] приобретает актуальность когнитивно-матричный анализ [Lagnacker 1987; Болдырев 2009; Коваленко 2010], предполагающий одновременное обращение к нескольким концептуальным областям.

Сталкиваясь с проблемой выделения ключевых слов текста, некоторые исследователи преодолевают ее с помощью концептуально-синергетического подхода, где ключевые слова выделяются методом позиционного анализа текста [Князева 2009: 367-369]. На основе анализа различных характеристик текста выявляется гармонический центр текста по принципу «золотого сечения»: меньший отрезок относится к большему как больший ко всему. За единицу текста берется словоформа, и математически вычисляется минимальная единица целого, располагающаяся на расстоянии пропорции золотого сечения от

абсолютного начала текста. Однако этот метод оказывается не всегда эффективным.

Так как в задачи когнитивной лингвистики входит моделирование речевой и языковой способности человека, то большую популярность приобрел *метод когнитивного моделирования* [Беляевская 2009]. Его преимущество в применимости к любым языковым объектам. Отправной точкой метода когнитивного моделирования является сбор языкового материала, затем осуществляется поиск и регистрация возникших закономерностей, формирование и выдвижение гипотезы, последующее ее опровержение или подтверждение.

Исследование поэтического текста как объекта когнитивной лингвистики привело к появлению целого ряда работ, где поэтическая картина мира реконструируется на основе идиостилей поэтов. Распространены также исследования структур отдельных концептов в рамках идиостиля [Тарасова, 2004]. Основной методикой в этих работах, как правило, является вычленение концепта по ядерному слову с последующим определением компонентов концепта. На наш взгляд, основным недостатком подобных работ является игнорирование того, что художественный (поэтический) концепт реализуется в различной знаковой форме и сама репрезентация концепта в языке поэтического текста подчиняется более общим особым закономерностям.

В поэтическом языке репрезентируется та информация, которая стала продуктом обработки первоначально на уровне чувственно-сенсорного постижения действительности. Затем – на уровне абстрактно-логического мышления в процессе вторичной категоризации знания, связанной с речепорождением. На первом уровне происходит первичное деление мира – фрагмент действительности изолируется от окружения. На втором уровне происходит вторичное деление: на первично выделенные фрагменты накладывается классификационная сетка, осуществляется категоризация выделенных фрагментов на базе ус-

тановления сходства и различия между ними. Чем больше различие между соположенными участками действительности, тем сильнее возникающее напряжение сознания. Операция такого сравнения всегда связана с определенной целью и в определенной мере субъективна. Чувственно отражаемая действительность предстает как совокупность фрагментов, которые не существуют самостоятельно, но определяются через сопоставление друг с другом. Язык фиксирует результат структурирования мира и является одним из главных способов осуществления этого процесса. Методика анализа должна быть направлена на раскрытие того, как язык поэзии репрезентирует концептуальные структуры разного формата и как концепт кодируется в поэтическом языке; чем отличаются концепты и механизмы репрезентации концептуального содержания в поэтической картине мира.

Изучение поэтического текста в когнитивном аспекте позволяет рассмотреть репрезентацию структур мышления в языковых структурах. Цель разрабатываемой методики когнитивного анализа в рамках данного исследования состоит в следующем: создать совокупность исследовательских приемов для изучения структуры поэтической картины мира, принципов и механизмов поэтической картины мира через текстовые языковые репрезентации. В основе разрабатываемой методики находится идея о том, что основной смысл, логика текста формируется через грамматические элементы, дополнительный смысл – через лексические. С этой точки зрения, структура стихотворения будет релевантной структуре предложения – структурирующая основа плюс лексическое наполнение. Структурирующая основа остается достаточно стабильной у ряда авторов, так как она фиксирует принадлежность автора к определенной культуре, языку, исторической эпохе. Изменения в этой основе связаны с изменениями основ восприятия мира, этапными изменениями в творческом сознании. Следовательно, можно выделить структурные модели и типизировать их,

совокупность структурных признаков будет, в этом случае, соотносима с типом языковой стратегии и типом созданного поэтического мира. Индивидуализация текста, создание уникального художественного образа возникают, во-многом, за счет наполнения грамматического «каркаса» – лексики.

При традиционных видах анализа поэтических текстов основное внимание сосредоточено, как правило, на лексических средствах выражения авторской мысли, что свидетельствует о базовом, скрытом характере грамматической основы – она считывается автоматически, его основная задача – сделать текст адекватным нашему сознанию, возможным для интерпретации. Предлагаемый анализ когнитивной основы поэтического текста предполагает более глубокое проникновение в структуру текста.

9.2. Анализ когнитивной основы текста как метод исследования языковой репрезентации поэтической картины мира

Даже самое небольшое стихотворение представляет собой лирический сюжет, ситуацию, а также определенную *конфигурацию знания*. Анализ когнитивной основы поэтического текста включает два этапа: сначала определяется структура – конфигурация постоянных грамматических элементов, составляющих основу текста. Затем производится анализ лексики стихотворения, изучаются механизмы создания образов, механизмы репрезентации индивидуально-авторских концептов. При реализации методики анализа ряды стихотворений демонстрируют похожие структурные схемы, в то время как лексическое наполнение отличается большим разнообразием.

В выработке общего алгоритма анализа была использована идея о разных функциях языковых единиц по отношению к концептуальной системе, предложенная Л. Талми. Говоря о концептуальной сис-

теме, которая кодируется в языке, Л. Талми выделяет две подсистемы: структурирующую (*conceptual structuring system*) и наполняющую конкретным содержанием (*conceptual content system*). Согласно Л. Талми [Talmy 2000: 165], в рамках когнитивной семантики происходит следующее разделение: лексическая система языка подвержена изменениям и образует, так называемый, «открытый класс» (*open-class*). В этот класс входят знаменательные слова, прежде всего имя существительное, глагол, имя прилагательное. Грамматические и словообразовательные элементы гораздо более постоянны и они образуют «закрытый класс» (*close-class*). Сюда входят словообразовательные и словоизменяемые элементы, предлоги, союзы, частицы, структурные схемы грамматического строя предложения, морфологические модели частей речи, порядок слов. Элементы первого класса наполняют схему уникальным содержанием. Основная функция элементов второго класса – структурирующая.

В работе «*Toward a Cognitive Semantics*» [Talmy 2000] в структурирующей подсистеме Л.Талми выделяет четыре составляющие: *Configurational System*, *Perspectival System*, *Attentional System*, *Force-Dynamics System*. «*The Configurational system structures the temporal and spatial properties associated with a scene, such as the division of a scene into parts and participants... The Perspectival System specifies the perspective from which one «views» a scene. This system includes schematic categories that relate to the spatial or temporal perspective point from which a scene is viewed, the distance of the perspective point from the entity viewed, the change of perspective point over time and so on... The Attentional System specifies how the speaker intends the hearer to direct his or her attention towards the entities that participate in a particular scene. For instance, this system can direct attention to just one part of a scene... The Force-Dynamics System relates to the way in which objects are conceived relative to the exertion of force*» [Talmy 2000: 195-199].

Так как поэтическая картина мира имеет ту же природу, что и языковая картина мира, соответственно на уровне поэтического текста обнаруживается действие вышеперечисленных закономерностей. Продуктивна мысль Л. Талми о том, что вербализация концептов, экспликация элементов реального и воображаемого мира происходит упорядоченно. Например, основополагающие категории, такие как пространство и время, структурируют мир для человека и задают координаты, в которых происходит действие. Вследствие этого пространственно-временные категории находят выражение в грамматике текста. Существуют также категории и концепты, репрезентируемые преимущественно через лексику. Разделение языковых элементов на две взаимодействующих подсистемы и разграничение внутри структурирующей подсистемы, предложенное Л. Талми, служит основой для создания специальной методики анализа поэтического текста в рамках когнитивной поэтики, учитывающей особенности поэтического языка.

Когнитивная основа стихотворения формируется рядом подструктур или уровней, заполняемых лексикой, этот «каркас» может быть единообразным, но подходящим для разнообразного лексического наполнения. Через когнитивную основу концептуализируются самые существенные, базовые признаки ситуации. Через лексику выражено то, по отношению к чему структурирующий «каркас» в принципе нейтрален. Например, сюда относятся *цвет, форма, размер*. Эти качества объектов передаются через прилагательные, в художественном тексте, соответственно, – через эпитеты.

Следовательно, при анализе текста осуществляется раздельное исследование лексических и грамматических характеристик текста, при этом когнитивная основа текста формируется на нескольких взаимодополняющих уровнях: *конфигурирующем уровне, уровне перспектив, уровне отношения, уровне силы-движения*. Данные уровни

определяют характер взаимодействия концептуальных областей и концептов поэтической картины мира, а также выявляют особенности конфигурации эмоционально-эстетического знания при его репрезентации в поэтическом тексте.

На основании изучения процессов категоризации нами были выделены следующие концептуальные области, значимые для поэтической картины мира: *человек, мир артефактов, природа, жанр*. Если ведущей когнитивной функцией поэтической картины мира является приведение систем «Я», «МИР» в равновесие, то распределение концептуальных областей будет следующим: концептуальная область *человек* относится к системе «Я», концептуальные области *мир артефактов* и *природа* относятся к системе «МИР». Абстрактные сущности, такие как *любовь, судьба, грех, честь*, включены в концептуальную область *мир артефактов*, так как в сознании человека данные сущности объективированы. Непосредственные эмоции, чувства и переживания, имеющие субъективный характер (*я люблю*) включены в концептуальную область *человек*, так как репрезентируют эмоциональную реакцию на существование в мире. Концептуальная область *жанр* (поэтический жанр) занимает особое место и является как производной от деятельности человека, где метапоэтические концепты переосмыслены в художественном отношении, так и средством репрезентации художественных концептов. Данная область, на наш взгляд, представляет собой некоторые кристаллизованные закреплённые варианты отношения к миру, сложившиеся в процессе развития творческого сознания, поэтому эта область требует отдельного рассмотрения.

Так как взаимодействие систем «Я», «МИР» предполагает событийность, а необходимыми элементами события являются место, время и участники ситуации, то уровни, формирующие когнитивную основу поэтического текста, распределяются следующим образом: *кон-*

фигурирующий уровень структурирует систему «МИР», *уровень перспективы* структурирует систему «Я», *уровень отношения и уровень силы-движения* определяют характер взаимодействия между двумя системами, который представлен тремя обобщенными когнитивными стратегиями: *Жрец, Ремесленник, Фокусник*.

В модели поэтического текста «структурирующая основа плюс наполнение» структурирующая основа определяется, преимущественно, репрезентацией *процессуально-относительных и событийных концептов*. Сюда же относится *иконический концепт*, который предполагает различное графическое расположение языковых знаков и пространственное расположение текста. Наполнение зачастую определяется репрезентацией *звукоритмических и предметных концептов, концепта-впечатления*.

Конфигурирующий уровень структурирует пространственные, временные характеристики, а также участников ситуации. На данном уровне в поэтическом тексте вычленяются и анализируются концепты *пространства, времени, движения, точки, местоположения, протяженности, разделения*. Анализ текста на данном уровне дает представление об абсолютных и относительных особенностях пространственно-временных характеристик в представленной поэтической модели мира и об объектах, которые осмыслены через пространственно-временное восприятие.

Уровень перспективы определяет положение репрезентаций авторского «Я», «Я»-координаты относительно других объектов, репрезентированных в тексте. На данном уровне подвергается анализу статус авторского «Я», степень его выраженности и активности, позиция, с которой рассказывается о ситуации, и положение в системе пространственно-временных координат.

Уровень отношения структурирует и направляет фокус читательского внимания на объекты и детали поэтической ситуации. Язы-

ковые репрезентации концептов связаны определенными отношениями, которые моделируются через разнонаправленные силовые векторы. Векторы фиксируют взаимодействие сил, создающих иерархию элементов поэтического текста. Схема распределения воздействующих сил отражает конфигурацию и характер связи между системами «Я», «МИР».

Уровень силы-движения детализирует характер силового воздействия на объекты. Анализ языковых репрезентаций на данном уровне позволяет определить источник, степень и характер направленной силы. Анализ на данном уровне позволяет также выявить некоторые основополагающие представления человека о мире и собственном положении в мире, зафиксированные в поэтической картине мира. Например, признается ли человеком превосходство высших сил или его позиция мыслится независимой. Исследование на уровне силы-движения позволяет выявить не только абсолютные, но и относительные, культурно и национально обусловленные характеристики поэтической картины мира.

Следующий этап когнитивного анализа предполагает изучение художественных (поэтических) концептов, репрезентированных на уровне лексического наполнения текста. Данный анализ проводится с привлечением уровневой и валентной типологии художественных (поэтических) концептов. Анализ на этом этапе направлен на выявление признаков существующего единства и согласованности между уровнями, рассмотренными выше, и лексическими репрезентациями.

В результате проведенных исследовательских процедур поэтический текст предстает как система взаимодействующих концептуальных и языковых элементов, выявляются механизмы формирования художественного смысла и концепта-гештальта – концепта, фиксирующего общий смысл поэтического текста. Анализ

КОГНИТИВНОЙ ОСНОВЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА ПОЗВОЛЯЕТ ИЗУЧАТЬ ПОЭЗИЮ
КАК ОБЪЕКТ КОГНИТИВНОЙ ПОЭТИКИ И ДАЕТ ВОЗМОЖНОСТЬ ДОСТУПА К
МЕНТАЛЬНЫМ ОСНОВАМ ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА.

Глава II.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА В ЯЗЫКЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Поэзия относится к области художественного творчества, где доля авторской интерпретации и передача индивидуального знания играют ключевую роль. В поэзии возможно свободное конструирование ирреального мира с помощью языка, моделирование любых смыслов, сочетаний, недоступных в языке повседневного общения. «Выявлено общее превалирование положительных межуровневых связей над отрицательными, что говорит о позитивной детерминированности поэтической речи, когда присутствие одного признака скорее вызывает проявление второго, чем его исключение, то есть поэтическая речь в своей внутренней структуре стремится скорее к логической модели «если А, то В», нежели «если А, то В невозможно» [Данюшина 2003: 17]. В поэзии создается иная альтернативная реальность, которая мыслится альтернативной лишь по отношению к данной, физически и чувственно воспринимаемой реальности.

Следует заметить, что физический мир не воспринимается однозначно в качестве эталона, наоборот, функцией эталона может надеяться идеальная реальность. Традиционно ролью такого эталона во многих поэтических традициях, например, в отечественной и англоязычной, наделяется Рай: «Ветерок повеет, свеж и смирен, / А с тенистой ветки на краю / Трелью разольется птица Сирин, / Издавна гостящая в раю» (В. Рождественский), «We must be mindful / of the great divide / the distance from us / Your place and mine / God, we praise You / we sing on high / that you have placed us / in Your glorious world» (R.A. Foss). В ряде случаев автор создает собственный эталон: «Я уеду туда, где горят изумруды, / Где лежат под землей драгоценные руды, / Где

шары янтаря тяжелеют у моря! / собирайтесь со мною туда, в Лукоморье!» (Л. Мартынов). Данный процесс не связан с определенной языковой или культурной принадлежностью и является универсальным.

Общепринятым является тот факт, что в поэзии репрезентируется индивидуальное знание, преобладает субъективность, и для разных авторов факты реального мира связаны с разными оттенками смысла. Индивидуальное знание является особой конфигурацией коллективного знания с точки зрения его объема, содержания и интерпретации [Болдырев 2009: 37]. В поэтическом тексте мы имеем дело не просто с индивидуальным знанием, оно дополнительно *конфигурируется* с помощью концептуальных структур поэтической картины мира и затем репрезентируется в языке поэтического текста. Для языка поэтического текста важно индивидуальное представление автора, которое служит переходным звеном между непосредственным восприятием и пониманием, так как человек всегда имеет дело не с самими предметами, а с их *ментальными репрезентациями*.

Поэт создает модель мира с помощью слов. Поэтический мир как одна из проекций реального мира отражает самые значимые для индивида знания и закономерности, где их значимость определяется критерием ценности [Залевская 2005]. Каждый автор имеет индивидуальную ценностную иерархию, на основании которой он создает собственную *поэтическую модель мира*. Однако у представителей одного направления или школы выделяются некоторые общие приоритеты, в результате чего складывается система поэтических языковых и когнитивных моделей, находящихся между собой в отношениях подобия. Различия в ценностном отборе – один из факторов возникновения принципиальных различий в созданных художественных (поэтических) мирах. Общая поэтическая картина мира складывается из моделей, возникших в рамках определенных поэтических школ и направ-

лений, в основе которых, в свою очередь, лежат авторские преломления поэтической картины мира.

Экспликация знаний о мире происходит с помощью языковых средств, где самым доступным и продуктивным для научного анализа средством является лексика. По словам А.А. Залевской, *субъективный лексикон* является средством доступа к продуктам переработки в памяти сложного опыта взаимодействия индивида с окружающим миром, а также результатом этого взаимодействия. Осознание действительности сводится к расчленению ее на элементы и установлению между ними определенных отношений (сходства, различия, принадлежности), и чем больше взаимосвязанных элементов может быть вычленено и вновь связано в объекте или ситуации, тем выше уровень осознания действительности. Взаимодействие с миром происходит таким образом, что сознательно воспринимаются и объективируются в слове явления, находящиеся в фокусе, при этом фоновые связи учитываются подсознательно [Залевская 2005: 122 - 124].

А.А. Залевская также утверждает, что лексикон не может не отражать системности знаний человека об окружающем мире и свойственных ему закономерностях и связях. Картина мира отражается в базах знаний, где информация организована по тезаурусному принципу так, что на нижнем этаже этого тезауруса представлены фреймы типовых, ядерных или обобщенных ситуаций действительности. На более высоких этажах они организуются в классы по принципу сходства типовых ситуаций, поэтому в качестве описательной модели можно воспользоваться одним из словарей-тезаурусов, фиксирующих глагольную лексику какого-нибудь языка (четырёхъярусную структуру: поле, подполе, лексико-семантическая группа (представлена базовым глаголом), глаголы русского языка. Составляющие картины мира, которые вербализуются, т.е. находят свое отражение на уровне лексики, фра-

зеологии, высказывания и других уровнях языковой и речевой систем, наиболее доступны исследователю [Залевская 2005].

Развивая мнение А.А. Залевской, мы утверждаем, что создание поэтического текста обусловлено не разрозненными впечатлениями, а *взаимосвязанными ментальными структурами, которые содержат знания, упорядочивающие опыт эмоционально-эстетических отношений с миром, и репрезентируются в языке поэтического текста.*

В поэзии как способе познания раскрываются новые связи между явлениями, и фокус внимания смещается на ранее лишь подсознательно воспринимаемую информацию, в поэзии объективируется уникальный субъективный опыт, в репрезентации которого участвуют все средства языка. Тот факт, что язык поэзии служит одновременно и средством и объектом изображения, позволяет говорить о формировании особых концептов, в частности, *метаконцептов* и *художественных (поэтических) концептов*, обладающих иными способами языковой репрезентации. Соответственно, анализ языковых средств поэтического текста является доступом к изучению различных видов художественных (поэтических) концептов и способов их системной организации в рамках поэтической картины мира.

§ 1. Принцип селективности при отборе концептуального содержания в поэтической модели мира. Метаконцепты

Функция поэтической картины мира в ментальной деятельности человеческого сознания обусловлена необходимостью хранения, обработки, усвоения эстетически осмысленного эмоционального опыта, осуществления творческих практик, творческой рефлексии. Творческий процесс связан с особыми критериями отбора и группировки информации, поэтому в поэтической картине мира имеют место особые факторы организации как концептуального содержания, так и языко-

вых средств. В рамках исследования работа данных факторов изучена и проанализирована на материале поэтических текстов разных типов. На конфигурацию знания в поэтической картине мира существенно влияют Метаконцепты. Это *Метаконцепт ЦЕННОСТЬ*, *Метаконцепт НОРМА*, *Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ*, *Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ*.

Принцип влияния данных метакоцептов на концептуальное и языковое содержание определяется различной субъективной оценкой явлений реального и воображаемого мира и, соответственно, их различной ценностью для субъекта, а также представлениями о поэтическом, которые влияют на особенности репрезентации основных концептуальных областей поэтической картины мира: *человек, природа, мир артефактов, жанр*.

1.1. Функционирование Метаконцепта ЦЕННОСТЬ и Метаконцепта ПОЭТИЧЕСКОЕ

Действие метакоцептов, как правило, ведет к синтетическому результату, который чаще формируется в результате действия не одного, а сразу нескольких метакоцептов. Так, например, частотность и множественность репрезентаций отдельных художественных (поэтических) концептов обусловлена тесной связью между их субъективной ценностью и поэтическим потенциалом. Так как концептуальный состав поэтической картины мира огромен, представить работу метакоцептов возможно лишь на примере выборочного анализа репрезентаций концептов.

Метаконцепт ЦЕННОСТЬ определяет возможность различной субъективной оценки явлений мира и языковых средств в рамках поэтического творчества. *Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ* содержит представления об эстетическом и художественном потенциале, кото-

рый, благодаря сознанию человека, оказывается присущ как явлениям реального мира, так ментальным единицам и языковым единицам. Зачастую, в поэзии наибольшую ценность имеют явления, обладающие высоким художественным потенциалом, данный факт послужил поводом для совместного рассмотрения указанных метаконцептов. В данной работе влияние *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ* и *Метаконцепта ПОЭТИЧЕСКОЕ* иллюстрировано на примере анализа частотных поэтических репрезентаций концептуальной области *ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА/HUMAN'S BODY*, которая является частью концептуальной области *ЧЕЛОВЕК* в поэтической традиции. Выбор обусловлен тем, что тело человека является объектом творческой рефлексии на протяжении всей истории развития поэтического искусства и отличается богатством и разнообразием языковых репрезентаций. Привлечение исследовательского материала из отечественной и англоязычной поэзии показывает универсальный характер анализируемых явлений.

Неравная представленность в поэзии частей тела человека свидетельствует о разной ценности данных языковых средств для репрезентации эмоционально-эстетического опыта, а также о различном поэтическом потенциале самих концептов. Во-первых, концепт *ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА/HUMAN'S BODY* часто репрезентируется в отечественной поэзии ключевым словом, которое употребляется самостоятельно, либо включается в сравнительные конструкции или характеризуется эпитетами: «В теле – как в топи, / В теле, как в склепе» (М. Цветаева), «людские тела наливались как груши» (Н. Заболоцкий), «И, как ствол, их белеют тела» (С. Городецкий), «Даже евнух его любимый / С тающим абрикосовым телом» (Г. Шенгели). Данный концепт в поэзии вербализуется также через метафорические репрезентации: «Душа – в коробке костяной» (Тарковский), «В жесткой капсуле плоти душа обретает значение» (С. Кекова), «Сердце русского драматурга / держат хьюстонские врачи – / словно вынуто из шкатулки / содроганье живой

воды» (А. Вознесенский). *Тело* входит в состав генитивных метафор, которые сочетают метафорический и метонимический механизмы переноса: «И тела шелковый кафтан / переветшает в рубище» (Е. Шварц). Те же механизмы репрезентации данного концепта наблюдаются в англоязычной поэзии: «Life is the body's light» (R. Herrick), «The angel folded you up like laundry / your body thin as an empty dress», «This body is your body, ashes now / and roses» (M. Piercy), «It doesn't matter which part we are / what role we each play / in the body», «all parts of the one body / working together / for the creator's glory» (R.A. Foss), «Who / Mind loved would not rather love body to body since / all is more than map making map that looks like man» (J. Factor), «her long hard body filled with surprise / like a white shocking wire» (E. E. Cummings), «Filling her compact & delicious body» (J. Berryman), «Body of moss, body of glass, / body of peat, how sharp / you» (A. Sexton).

Во-вторых, кроме репрезентаций с использованием ключевого слова в поэзии разнообразно представлена традиция метонимических репрезентаций через указание на отдельные части тела. Вариативно вербализованы в поэзии следующие части тела: *глаза, лицо, голова, ноги, грудь, волосы, рука, борода* / *eyes, face, head, legs, breast, hair, hand, beard*. Рассмотрим подробнее некоторые из них:

- Концепт *ГЛАЗА/EYES* частотно репрезентируется ключевым словом: «И утомленных женщин слезы, / навек прилипшие к глазам» (Б. Ахмадулина), Концепт репрезентируется через языковую метафору: «две злые птицы, / Два ястреба или орла» (Д. Кедрин), «О глаза у воинов! – бойницы, / Где ночная опочила тень» (Р.Ч. Мандельштам); генитивную метафору: «Нас – нам казалось – насмерть рая / Кинжалами зеленых глаз» (М. Цветаева); и через сравнение: «отчего глаза твои, / Как два цепных кобеля» (С. Есенин), «Глаза-то, милый, как ножи / Кинжальные» (М. Цветаева). Концепт *ГЛАЗА* также получает в поэзии метонимическую репрезентацию: «Ах, как слезы к бел-

кам прибиты» (А. Вознесенский), «На дне зрачков спокойствие и мудрость. / Так якоря лежат в оглохших водоемах» (А. Мариенгоф), «Как два креста с глухих могил, / Два серых неподвижных взгляда» (В. Шершеневич). Как средство профилирования отдельных признаков концепта в поэзии используются эпитеты: «в зрачках горящих» (О. Мандельштам), «оловянный взгляд» (Г. Шенгели), «усталые глаза» (А. Вознесенский), «ясных, доверчивых глаз» (И. Северянин), «твои зеленоватые глаза» (Н. Гумилев). Примеры из англоязычной поэзии демонстрируют аналогичные репрезентации, где присутствует использование ключевого слова, метафорический и метонимический переносы, конкретизация эпитетами: «Our arms quivering with fat, eyes / set in the bark of wrinkles» (M. Piercy), «the weak noise of her eyes» (E. E. Cummings), «dazed eyes / have enjoyed», «I would like to bury / all the hating eyes / under the sand somewhere» (A. Sexton), «YOUR eyes and the valley are memories./ Your eyes fire and the valley a bowl» (C. Sandburg), «And my first look in your eyes / Was like my first look at the sea» (S. Teasdale), «His insufficient eyes, forever sad: / In them there was no life-glimpse, good or bad, / Nor joy nor passion in them ever gleamed» (E.A. Robinson), «some dust thrown in my eyes» (R. Frost), «my girl's tall with hard long eyes» (E. E. Cummings), «After my plucked out eyes / had withered, and new ones grown / something my former eyes had wept for / came asking to be pitied» (D. Levertov), «jewelled eyes» (J. Berryman).

- Концепт *ЛИЦО/FACE* практически всегда репрезентируется ключевым словом: «Вытянуто, как яйцо, / белеет лицо / вроде белой тарелки, / лишенной стрелки» (И. Бродский), «и пред икону лица твоего подниму» (В. Шершеневич). Данный концепт репрезентируется метафорами: «Твое лицо – восходный Уротал», «Как парус – раскрытые косы, / Сомнамбулен ликий опал» (И. Северянин); генитивными метафорами: «лишь сталь лица и палец-бумеранг» (В. Соснора), «с лицом бифштекса» (Е. Евтушенко); сравнительными конструкциями:

ми: «лицо твое, как маятник, овал» (И. Бродский), «лицо мое, словно чужая / предсмертно белая луна» (Б. Ахмадулина); метонимиями: «люблю твой фарфоровый профиль» (А. Вознесенский), «профиль красавицы с рваной раной / говорящего рта» (И. Бродский), «И вдруг – круглолицая, словно ватрушка, / на помощь к тебе подкатилась старушка» (Е. Евтушенко), «Мы небриты, как шинель» (А. Вознесенский). Отдельные концептуальные признаки конкретизируются эпитетами: «дремучее лицо» (С. Есенин), «лица латунные их» (Г. Шенгели), «серое лицо» (Вл. Нарбут). В англоязычной традиции концепт *FACE* также репрезентируется ключевым словом, через метафорические и метонимические обозначения (*cheeks and lips*): «So, when death comes, fresh tinctures lose their place / And dismal darkness then doth smutch the face», «Our face grown young again» (M. Piercy), «My face broke into smile» (R.A. Foss), «to kiss my face and head» (E. E. Cummings) «Those crimson clouds i' th' cheeks and lips leave shining» (R. Herrick), «Flames / my face / Music / my face» (S. Gemmell), «To have your face left overnight / Flung on a board by a crazy sculptor; / To have your face drop off a board / And fall to pieces on a floor / Lost among lumps all finger-marked / – How now?», «The brass medallion profile of your face I keep always» (C. Sandburg), «haggard face» (E.L. Masters), «His face is corn-mush» (J. Tate).

В отличие от концепта *ГЛАЗА/EYES* концепт *ЛИЦО/FACE* меньше представлен метонимическими репрезентациями, но в поэзии иногда используются синонимические сниженные обозначения: «Ветер рожу драл, как наждак», «Харя, точно хала, / крута, кругла» (А. Вознесенский), «The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes» (T.S. Eliot). Присутствие данных синонимов в поэзии единично, так как они имеют сниженную оценку, которая не согласуется с представлениями о поэтическом.

- Концепт *ГОЛОВА/HEAD* репрезентируется ключевым словом: «Голова моя машет ушами, / Как крыльями птица», «Прыгают кошками желтыми / Казацкие голова с плеч» (С. Есенин). Также концепт *ГОЛОВА* в поэзии репрезентирован метафорически: «Блондных волос ручейки, – желтовинь, – / Льются с висков – с чаши из перламутра» (И. Северянин), «Из костяного кувшина / Рассудок разливая по стаканам» (А. Мариенгоф), «Есть у смертного обуза / В виде спелого арбуза / под картузным козырьком» (А. Цветков); с помощью сравнительных конструкций: «И когда голова с топорика / подкатилась к ногам ботфорт, / он берет ее над толпою, / точно репу с красной ботвой!» (А. Вознесенский), «Чтоб голову свою в шальных кудрях, / Как пенный кубок возносил в пространство» (М. Цветаева); метонимически: «череп шкатулку вскройте – / сверкнет / драгоценнейший ум» (В. Маяковский), «О череп, взвизгнувши чокнется / С неба шрапнельный стакан» (М. Зенкевич). Языковой разновидностью метафоры являются генитивные метафоры: «Вынешь мысль из-под череп кровельки» (В. Маяковский); метаморфозы: «Пока наконец голова / Не стукнулась тыквой в ничто» (П. Антокольский), «Головы – кочаном» (В. Маяковский). Репрезентации, представленные в англоязычной поэзии имеют аналогичный характер: «to kiss my face and head» (E. E. Cummings), «Your lolling head» (J. Berryman), «And looked up at the rain, / And it dripped in my head / And flowed into my brain» (S. Silverstein), «Katie could put her feet behind her head» (D. Hall), «that beneath his public head there was another head and it was a pyra- / mid or something» (J. Tate), «they fell / effortlessly from the brainpan behind his eyes» (M. Bell).

При анализе текстовых репрезентаций концепта *ГОЛОВА/HEAD* выявлено, что наличие сниженных лексических репрезентаций у данного концепта больше, чем, например, у концепта *ЛИЦО/FACE*: «череп разложив, как горшок» (С. Есенин), «Голова для топора / Ровно

кочерыжка» (М. Зенкевич), «хихикала чья-то голова, / выдергиваясь из толпы как старая редиска» (В. Маяковский), «Is it his deacon-beard, or old bald pate / That makes the band upon his whims to wait?» (V. Lindsay) «Like a bean bag, outflung, head loose / and anonymous, he lay» (A. Sexton). Это свидетельствует о закрепившейся в поэтической картине мира неоднозначной оценке. С одной стороны, концепт *ГОЛОВА/HEAD* является одним из ключевых для концептуальной области *ТЕЛО ЧЕЛОВЕКА/HUMAN'S BODY*, поэтому его репрезентации присутствуют в поэтических текстах в большом количестве. С другой стороны, в поэзии число этих репрезентаций меньше, чем, например, у концепта *ГЛАЗА/EYES*. Данный факт свидетельствует о том, что концепт *ГОЛОВА/HEAD* обладает более низким поэтическим потенциалом.

- Концепт *НОГА/LEG* также репрезентируется в поэтических текстах ключевым словом: «Ноги! Дьяволы эlegantные» (А. Вознесенский), метонимиями: «как ножницы шаги как на бумаге» (И. Бродский). Данный концепт также представлен в метафорах: «Колонны ног, / не колонны – стебли» (В. Маяковский), «В ветках и сучьях – славьте ее! / Ветви? Нет, руки, ноги ее» (М. Цветаева); генитивных метафорах: «Христом скорбящим / В Мраморное море ног» (Л. Чернов); сравнениях: «Как играющие дети, / ваши маленькие ножки / Трепетали на паркете» (Н. Гумилев), «когда они ставят ногу – как розу в вазу» (И. Бродский). При профилировании отдельных признаков концепта они конкретизируются эпитетами: «Пляши, Саломея, пляши!» / Твои ноги легки и крылаты» (С. Есенин), «ноги светлые как сосновые бруски» (В. Соснора), «Ноги... немецкие – сосисочно-мягкие, в рыжих веснушках, / словно обрызганные гамбургской горчицей» (Е. Евтушенко). В англоязычной поэзии присутствуют аналогичные примеры: «you can tell where Pavlowa got her legs» (С. Sandburg), «thin

legs» (E. E. Cummings), «our breasts grown firm, legs lean and elegant» (M. Piercy), «my long brown legs» (A. Sexton).

Концепт *НОГА/LEG* в поэзии широко представлен метонимическими обозначениями – *икра, стопа, бедро, колено, лодыжка, пятка / calf, foot, hip, knee, ankle, heel*: «Икры жены подрагивают, как те еще красные амазонки» (А. Парщиков), «Словно с древа ходьбы обрывается лист онемевшей / стопую, словно липовый мед испаряясь подвальной / известкой, застилает твой путь» (И. Жданов), «В шелках озерных ты висла, / янтарной скрипкой пели бедра?» (В. Маяковский), «Как тесно облегли шаровары / золотые мечети колен» (Б. Ахмадулина), «Как спицы мелькают ног легких лодыжки» (И. Филипченко), «И бывало, святками, свистит, не чуя, / как мороз щекочет пяток пятаки» (Вл. Нарбут). «The high heel shapes the calf, the thigh, the ass; it / puts rhythm into the walk» (Ch. Bukowski), «only the fact of her husband & four other people / kept me from ... falling at her little feet» (J. Berryman), «these hips are big hips. / they need space to / move around in» (L. Clifton), «Being kissed on the back / of the knee is a moth» (A. Sexton), «dress / that leaves them bare / from mid-thigh to ankle» (W.C. Williams), «She that begs a little boon / (Heel and toe! Heel and toe!)» (D. Parker). Среди метонимических обозначений самыми частотными репрезентациями являются *бедра* и *колени*, что говорит об их более высоком поэтическом потенциале.

Вышерассмотренные концепты традиционны для поэтической картины мира и закреплены в представлениях о поэтической норме, потому что образуют сеть взаимосвязанных концептов, поэтических тем и их языковых репрезентаций. Данные концепты присутствуют как в поэзии XVIII, так и XX вв. На этом фоне показательным является пример репрезентации в поэзии концепта *VAGINA*. В лирическом контексте отечественной поэзии *vagina* репрезентируется исключительно через метафору и только у отдельных поэтов: «Касаешься тех

мест, где юный бог / Покоится меж розой и лилеей», «но лишь отпер он ларец, / Птички – порх и улетели» (А.С. Пушкин), «Это узкая улочка в теле твоём, / это выход в астрал через спуск и подъем, / это трепет томленья, улики лакун, / это в терпкой ворсе чернослив и лукум, / это сонмы очнувшихся ангелов: «пить!», / это кислый кизил, увлажняющий путь» (С.В. Соловьев). Данный факт свидетельствует о низком поэтическом потенциале концепта и о его маргинальном положении в отечественной поэтической традиции и поэтической картине мира.

Появление концепта *VAGINA* у А.С. Пушкина оправдано влиянием французской культуры и литературы, в то время как для русского сознания характерно четкое разделение «верха» и «низа», сакрального и кощунственного. Поэтому данный концепт, четко осознаваемый как «низкий», находящийся за границами поэтической нормы, не является ценным для поэтической картины мира и не репрезентируется в отечественной поэзии в XX в. В англоязычной поэзии репрезентация данного концепта также обусловлена ценностным восприятием. Однако несколько другие акценты в данном восприятии приводят к тому, что он репрезентируется ключевым словом: «*The petals of the vagina unfold / like Christopher Columbus / taking off his shoes*» (R. Brautigan), «*I suffered so much, / hurt my knee and scraped my hand and built / my pectoral muscles big as vagina*» (A. Ginsberg).

Репрезентация концептов через ключевое слово характерна только для традиционных, устойчивых в поэтической картине мира концептов, или тех, метафорические обозначения которых неясны для интерпретации.

Такое же показательное неравномерное распределение наблюдается в репрезентации концептов, составляющих область *ВНУТРЕННИЕ ОРГАНЫ ТЕЛА ЧЕЛОВЕКА/ INTERNAL ORGANS OF THE HUMAN'S BODY*. Концепты *МОЗГ/BRAIN*, *СЕРДЦЕ/HEART*, *НЕРВЫ/NERVES* получают разнообразную репрезентацию через ме-

тафору, сравнение, метонимию, символ, метаморфозу: «понемногу африка мозга, его европа, / азия мозга, а также другие капли / в обитаемом море, осью скрипя сухой» (И. Бродский), «Мозг дрогнет, / Словно русский хутор / Затерянный среди лебяжьих крыл» (А. Мариенгоф), «музыкой сердце болит» (А. Вознесенский), «и странствуют, не совпадая, / два сердца, сырых две ладьи» (Б. Ахмадулина), «нервами, перекрученными на манер каната» (И. Бродский), «На волос от взрыва мозга карбюратор, / До отказа завинчены нервов троса» (М. Зенкевич). «I have whetted my brain until it is like a Damascus / blade» (A. Lowell), «The urge of nature that made a man / Evolve from his brain a spiritual life – / Oh miracle of the world!» (E. L. Masters), «shit (heroin) pure enough to stop the heart» (B. Haxton), «Muscles better and nerves more. i like your body» (E. E. Cummings), «And the Northern Lights that run like tingling nerves» (R. Frost). Однако такие концепты, как *МОЧА/URINE*, *КИШКИ/RECTUM*, *ITENSTINE* практически не получают репрезентации, их примеры в поэзии единичны: «и моча его как вымпел / тонко вьется по земле» (А. Цветков), «кишки дрожат как готтентотки» (Н. Заболоцкий), «Even the cornea and the leftover urine were gone» (A. Sexton), «and egged the firstclassprivates on / his rectum wickedly to tease / by means of skilfully applied» (E.E. Cummings), «I saw her liver and her quivering intestine» (Ch. Bukowski). Выявленные различия в репрезентации концептов являются результатом реализации их различного поэтического потенциала. Рассмотренные концепты также имеют разную субъективную ценность для индивида. Это ведет к тому, что концепты получают либо устойчивое, либо маргинальное положение в структуре поэтической картины мира. На первом этапе, концепты, позволяющие выразить эмоционально-эстетический опыт с наибольшей степенью адекватности, закрепляются и реализуются в частотных и разнообразных языковых репрезентациях. Затем данные

концепты становятся основой для формирования поэтической нормы и представлений о поэтическом.

Селективный принцип в репрезентации концептов в поэтическом тексте очевиден. Частотность и разнообразие их языковых репрезентаций в значительной мере определяется *Метаконцептом ЦЕННОСТЬ* и *Метаконцептом ПОЭТИЧЕСКОЕ*. Благодаря данным метаконцептам складывается система оценок, которая во многом определяет выбор языковых средств, пути и особенности формирования поэтических образов. Результат влияния данных метаконцептов ярко проявляется при взаимодействии национальных поэтических традиций, когда выявляются несовпадающие оценки объектов, включение данных объектов в несвойственный родной культуре ассоциативный ряд. Например, в русском поэтическом дискурсе ведущей тенденцией является подчеркивание пафосности зла, и трагедия маркируется как нечто несовместимое с обычным жизнеустройством: «Флейтист на корточках сидит. / Змея глядит и не мигает, / И тихой музыки магнит / Ее из петель поднимает. / Так заговаривают зло / И острый слух его тиранят» (А. Кушнер), «Бродят люди. Бродит злоба... / В чреве каменного гроба / Мщенья плавится металл» (А. Богданов). В англо-американской поэтической традиции зло оценочно маркировано и также воспринимается относительно *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ*, оно лишь имеет иные ценностные акценты и рассматривается как часть обыденности: «Evil is unspectacular and always human, / And shares our bed and eats at our own table» (W.H. Auden). Влияние *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ* универсально, лишь разница в конкретных оценках ведет к тому, что место значимого в целом для поэзии концепта *ЗЛО* в разных поэтических традициях не совпадает.

Значение субъективной ценности и оценки трудно преувеличить, потому что они участвуют в формировании особенностей и границ поэтической картины мира, а также влияют на векторы развития

поэтической традиции. Данный факт подтверждается и анализом генезиса отечественной поэтической традиции.

Русская поэзия сравнительно молода относительно европейской поэзии. Расцвет светской культуры, литературы, а также поэтического искусства начался в России с эпохи Петра I. В то время светская поэзия зарождалась в кругах образованных людей, которые могли опираться на европейские образцы. Однако поэты были зависимы от власти, в частности, от созданной в 1724 г. Академии наук, членами которой сами поэты и являлись за редким исключением. Стихи невозможно было опубликовать без официального одобрения, а основной задачей поэтов было прославление государственной власти. С развитием светской культуры возникла необходимость в особом голосе светской поэзии. Хотя принципы современной русской поэзии во многом развились из западноевропейских моделей, русская светская поэзия берет начало с реформы М.В. Ломоносова.

Реформа была направлена на максимальное обособление поэтического языка от обыденного, лексической основой словаря поэтического языка стал старославянский церковный язык. Этот язык был изначально письменным языком и не звучал естественно даже во времена М.В. Ломоносова, но он как нельзя лучше способствовал созданию особой поэтической дикции. Старославянский язык стал основой высокого стиля, он имел мощные исторические и религиозные ассоциации и подходил для одического жанра – цель которого состояла в воспевании монарших побед. Многие слова этого стиля были заимствованы из религиозного дискурса и оценка «поэтическое» стала близка оценке «сакральное», «священное». Ведущим поэтическим жанром стал жанр оды, определив язык и круг «поэтических» тем. На основании оценочных концептов *ВЫСОКОЕ*, *НИЗКОЕ* формируются оценочные концепты *ПОЭТИЧЕСКОЕ*, *НЕПОЭТИЧЕСКОЕ*.

Реформа М.В. Ломоносова способствовала оценочной категоризации лексики соответственно трем категориям, отождествляемым с тремя «штилями» – высоким, средним, низким. Деление слов на категории соответствовало процессу в мышлении – делению явлений действительности, тем и сюжетов на «высокие», «средние» и «низкие».

На основании возможности или невозможности быть предметом поэтического осмысления темы воспринимались либо как «поэтические» либо как «непоэтические». Разделение на «поэтическое» и «непоэтическое» стало возможным и благодаря формированию *Метаконцепта ПОЭТИЧЕСКОЕ*, возникшего как результат обобщающей деятельности сознания, отображающего наиболее существенные и фундаментальные отношения и связи поэтической картины мира. *Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ* складывался исторически и зависел от условий общественной жизни.

Г.Р. Державин отошел от традиции М.В. Ломоносова в том, что в его стихах появилось прославление радостей простой деревенской жизни. Соответственно теме упростился лексикон, но диалектные «сниженные» названия птиц, животных смешивались со словами высокого стиля, в частности, с неполногласными словами. Осознание «поэтичности» деревенской темы и возможность появления деревенской темы в стихотворении были обусловлены, прежде всего, существующей в античной и западноевропейской поэзии пасторальной традицией, а не хорошим знанием крестьянской жизни. Г.Р. Державин создает мифологизированный образ крестьянина, соответствующий пасторальному эталону: «Запасшися крестьянин хлебом, / Ест добры щи и пиво пьет; / Обогащенный щедрым небом, / блаженство дней своих поет».

Ценностная природа поэтической картины мира проявляется в том, что в элементах созданного поэтического мира приоритетна не достоверность и соответствие реальности, а соответствие известному

эталону, «высокой» оценке, «поэтичность». Ценностный критерий определяет структуру поэтического образа и репрезентацию концептов и концептуальных областей в поэтическом тексте. У Г.Р. Державина концептуальная область *ЧЕЛОВЕК* репрезентируется мифологизированным крестьянином, помещенным во вневременную мифологическую среду. С XVIII в. в отечественной поэзии складывается тенденция изображать чувства и события в мифологическом ключе, так как эталоном «высокого» служит миф. «Высокий» поэтический мир изображается как мир «вообще», избавленный от низких реалистичных деталей.

В конце XVIII – начале XIX вв. в русской поэзии значительно расширился круг тем, попадающих в область поэтического осмысления: поэзия для друзей, темы о любви, дружбе, страсти. Они воспринимались более сниженными, нежели традиционные одические темы, поэтому изменился и язык поэзии. Под французским влиянием, привнесенным Н. Карамзиным, язык поэзии стал более близок к разговорному, чем раньше. Н. Карамзин создал «язык вежливого общества» – церковнославянизмы появлялись лишь тогда, когда был нужен возвышенный или религиозный тон, новый поэтический словарь основывался на французских поэтических идиомах, галлицизмах – прямых переводах, перифразах и мифологических аллюзиях. Включение в поэтическую речь ранее «сниженных», непоэтических языковых элементов стало закономерным этапом в построении иерархии оценок, так как высокое не может существовать без низкого. Поэтический язык отечественной поэзии стал развиваться в двух направлениях: либо с тяготением к «низкому», либо с тяготением к «высокому».

Германофил В. Жуковский и италофил К. Батюшков придерживались языка, представляющего «высокое». В поэзии К. Батюшкова утверждается этот стиль: «Как ландыш под серпом убийственным жнеца / Склоняет голову и вянет, / Так я в болезни ждал безвременно

конца / и думал: Парки час настанет. / Уж очи покрывал Эреба мрак густой, / Уж сердце медленнее билось: / Я вянул, исчезал, и жизни молодой, / Казалось, солнце закатилось». Ландыш растет на лугах и вероятнее всего он мог быть срезан косой, однако это несоответствие реальности не делает текст нелогичным. Одним из основных критериев выбора слов становится не достоверность явлений, а их оценка. Поэтический текст должен быть адекватен поэтической картине мира и художественной логике, которая не всегда совпадает с логикой реального мира.

Вместо ядерного слова, репрезентирующего концепт *СМЕРТЬ*, поэт использует метафоры-перифразы «Парки час», «Эреба мрак густой», метафору «жизни молодой солнце закатилось». Поэт маскирует явления действительности, считавшиеся «низкими», прямо не называя их, поэтому ядерное слово концепта преднамеренно избегается. Через средства художественной выразительности актуализируются образный, ассоциативный, символический, ценностно-оценочный компоненты концептов *СМЕРТЬ*, *БОЛЕЗНЬ*. При этом все языковые средства занимают одно место на шкале оценок. Использование мифологического словаря стало непременным условием «высокой» поэзии, этапом, относительно которого воспринималось снижение, вызванное введением в язык поэзии разговорных слов и оборотов, ядерных названий концептов.

А.С. Пушкин существенно изменил поэтический язык, он убрал перифразы и стал в большинстве случаев использовать истинно разговорные слова – традиционные темы стали облекаться в другие языковые формы: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит –/ летят за днями дни, и каждый час уносит / частичку бытия, а мы с тобой вдвоём / Предполагаем жить... и глядь – как раз – умрём...». Допущение в поэзию слов, которые ранее считались непригодными, связано не только с расширением представлений о поэтическом, но и с тем, что

стало больше возможности для внесения в текст реальных пространственно-временных координат.

Далее поэтическая традиция развивается, снова балансируя между крайними точками системы оценок. Поэзия Ф. Тютчева и А. Фета смещается к языку XVIII в., Н. Некрасов тяготеет к разговорному языку. При этом Н. Некрасов берет сюжеты из повседневной жизни, а Ф.Тютчев моделирует события в мифологическом времени и пространстве. «Высокое» оказывается связанным с вневременным, «низкое» – с повседневным, текучим, актуальным.

Период 1890-1920-х годов называется Серебряным веком русской поэзии, который представлен именами В. Соловьева, А. Блока, А. Белого, В. Иванова. В. Иванов вписывал личные и современные темы в мир мифа, где нет персональности, и, соответственно, использовал язык наполненный архаизмами. Следуя противоположной тенденции, В. Маяковский принес в поэзию разговорный язык улиц.

С 1910-х годов в отечественной поэзии развиваются акмеизм (А. Ахматова, О. Мандельштам) и футуризм (А. Крученых, В. Хлебников). В этот период появилась поэзия, в которой была предпринята попытка отойти от сложившейся системы оценок, преодолеть поэтический язык как близкий к архаике, так и более насыщенный разговорными языковыми элементами. Однако заявленная тенденция в развитии поэтического языка осталась на уровне поэтических экспериментов, что весьма закономерно, так как одновременно с традиционным поэтическим языком стала разрушаться связь между комплексом ментальных представлений и традицией их репрезентации в поэтическом языке. Вследствие экспериментов по обновлению языка поэтическая картина мира, а вместе с ней и *Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ*, стали более нечеткими и маргинальными. Это произошло вследствие включения в поэтическую картину мира новых концептов, не получивших ранее поэтического осмысления (*РАБФАКОВКА*), а также по-

тому, что стремления к модернизации поэтического языка и экспериментам привели к отказу от многих традиционных поэтических репрезентаций (*фиал*).

Революция изменила не только политическую реальность, но и сферу искусства. Особое значение революции было в том, что люди искусства, в частности поэты, верили не только в смену социальных институтов, но и в революцию в искусстве. В итоге значительная часть русских поэтов оказалась за границей, внутри страны основной задачей искусства снова стали панегирики власти. Союз писателей возник как структура, аналогичная Академии наук. Относительно этого периода следует говорить о нарушении преемственности в искусстве. Дореволюционная поэтическая традиция отражала ценности и была продуктом представителей тех социальных классов, которые оказались либо истреблены, либо изгнаны. Новая поэзия развивалась в оценках «разрешенное»-«запрещенное» и использовала приближенный к разговорному, подчеркнуто «демократический» поэтический язык как язык нового общества. Прежний «высокий» одический язык не мог быть использован в виду своей сложности. Многие устойчивые знаки прежней поэзии, закрепляющие определенные комплексы представлений, оказались за рамками поэтического, как свидетельствующие о «буржуазности», приверженности к старым ценностям.

Советская поэзия 20-30-х годов XX в. во многом ориентирована на идеологические ценности, вследствие чего в текстах велика роль специфических концептов *НАРОД-КОЛЛЕКТИВ*: («Высыпал народ на подоконники, – / И помчался каждый, бодр и бос, / Под трезвонами гармоники / по студеному раздолью рос» В. Казин), *НАРОД-ИСТОРИЯ*: «И мы пошли под визг метели, / Куда глаза его глядели, / Пошли туда, где видел он / Освобожденье всех племен» (С. Есенин), *НАРОД-ВОЖДЬ*: «А я, отягченный думой, / Не мог ничего сказать. / Дрожали, качались ступени, / Но помню / Под звон головы: / «Скажи,

/ Кто такое Ленин? / Я тихо ответил: / «Он – вы» (С. Есенин), *НАРОД–*
ПОЭТ «Ах, перо не грабли, ах, коса не ручка – / Но косою выводят
строчки хоть куда. / Под весенним солнцем, под весенней тучкой / Их
читают люди всякие года» (С. Есенин), «Народу нужен стих таинст-
венно-родной, / Чтоб от него он вечно просыпался» (О. Мандель-
штам), *НАРОД–ВОИН*: «Народ героев нанизал на реи, / Поднес фи-
тиль к давно оглохшим пушкам» (О. Мандельштам), «Но посреди ра-
тоборства народов / Властно окликнут с востока» (М. Волошин). На-
блюдения показывают, что в данном ряду отсутствует концепт
НАРОД–ТВОРЕЦ.

Ориентация на идеологические или индивидуальные ценности
универсальна для любой поэтической традиции и прослеживается
также в англоязычной поэзии, только проявляется несколько иначе.
Она приводит, в частности, к поэтическому исследованию повседнев-
ности и повседневных фактов жизни человека – данная тенденция ха-
рактерна для англоязычной поэзии. Центральными, в этом случае,
становятся такие концепты как *AVERAGE MAN*, *DAILY*
OCCURRENCE: «He was found by the Bureau of Statistics to be / One
against whom there was no official complaint, / And all the reports on his
conduct agree / That, in the modern sense of an old fashioned word, he was
/ a saint, / For in everything he did he served the Greater Community. / Ex-
cept for the War till the day he retired / He worked in a factory and never
got fired, / But satisfied his employers, Fudge Motors Inc. / Yet he wasn't a
scab or odd in his views, / For his Union reports that he paid his dues...
Was he free? Was he happy? The question is absurd: / Had anything been
wrong, we should certainly have heard» (W.H. Auden), «Faces along the
bar / Cling to their average day: / The lights must never go out, / The music
must always play» (W.H. Auden). В первом случае дается портрет чело-
века, жизнь которого согласуется с самыми оптимальными статисти-
ческими показателями, однако его индивидуальность оказывается со-

вершено стертой. Во втором случае концептуализируется заведенный порядок вещей.

После смерти И.В. Сталина развилась богатая традиция неофициальной литературы, куда вошла поэзия 60-х, бардовская песня (Б. Окуджава, Ю. Визбор). С 70-х г. развивается авангардная поэзия (Н. Искренко). Советское время сформировало новые полюса в оценке – «официальное»-«неофициальное», «разрешенное»-«запрещенное». Советский дискурс, язык официальной власти закрепился в этой системе оценок как «официальное» на том месте, где было «высокое», стал ее эталоном. Иначе невозможно было бы пародирование советского дискурса в концептуальной поэзии Д. Пригова и Т. Кибирова, потому что пародирование означает снижение регистра.

Вместе с тем, на протяжении XX века шло обновление традиции Серебряного века и система оценок «высокое»-«низкое» стала восстанавливаться. Эталоном высокого уже не мог стать язык М.В. Ломоносова как слишком архаичный, им стал язык поэзии А.С. Пушкина. А. Ахматова, например, в своих стихах о любви отсылает к языку А.С. Пушкина как эталону в любовной поэзии. Так у А.С. Пушкина типичным обращением к любимому или любимой является «нежный друг», «друг прелестный», «друг милый». А. Ахматова обращаясь к любимому называет его «друг прекрасный», соперницу – «подругой милой». М. Цветаева, восстанавливая связь с прежней традицией, смешивает разговорные и одические слова.

Зависимость поэта от власти сохранялась вплоть до распада СССР и обусловила особенный статус поэта в обществе – «поэт в России больше чем поэт» (Е. Евтушенко). Этой ситуацией было предопределено появление многих реалий: «списки», «самиздат», «эзопов язык» и т.п., а также гиперболизированная оценка роли и личности поэта. После падения СССР роль поэта как пророка потеряла актуальность и в 90-е годы поэты оказались свободны от политического гне-

та, но они утратили свое значение трибунов. Роль комментатора социальной жизни сегодня принадлежит масс-медиа, и отечественная поэзия не более мощная социальная сила, чем поэзия в европейских странах.

Оказавшись в других исторических условиях, отечественная поэзия, тем не менее, остается в прежней системе оценок. «Высокие» темы тяготеют к «высокому» языку, где сохраняется неполногласие и старославянизмы: «Бывает у русского в жизни / Такая минута, когда / Раздумье его об отчизне / Сияет в душе как звезда... / Прошу у отчизны не хлеба, / А воли и ясного неба. / Идти мне железным путем, / И зреть, что случится потом» (Ю. Кузнецов). «Сниженный» язык сигнализирует о менее пафосных темах: «Какой-то странный здесь народец, / Нигде такого не бывает. / Ломают лифт, плюют в колодец / И матом речь пересыпают» (В. Артемов). Оценка «разрешенное»-«запрещенное» потеряла свою актуальность, и поэтический язык современной отечественной поэзии развивается, прежде всего, в системе оценок «высокое»-«низкое».

В поэтическом языке формируется ряд устойчивых слов и выражений, за которыми сохраняется целый комплекс представлений и ассоциаций, а также устойчивый ценностный компонент. За концептами и концептуальными областями закрепляются способы их репрезентации в языке поэтического текста и слова, которые становятся ядерными обозначениями концепта именно в языке поэтического текста. Роль таких слов может выходить на уровень жанра. Например, лексическая канонизация слов *томленье*, *увяданье*, *тоска*, *печаль*, *изгнанье* стала жанрообразующим признаком элегий. Данный факт свидетельствует о процессе закрепления определенных представлений за словом.

На языковом уровне система оценок отражается в системе эталонов – слов и сочетаний слов, репрезентирующих определенные

концепты, эти слова являются ядерными обозначениями концептов в поэтической картине мира. Например, эталонными символами любви в поэзии являются *роза* и *огонь*, *снег* – символом смерти: «Черным пламенем Федра горит / Среди белого дня» (О. Мандельштам), «you open always petal by petal myself as Spring opens/ (touching skilfully, mysteriously) her first rose» (Е.Е. Cummings), «И снег соперничал в усердии / С сумерничающей смертью» (Б. Пастернак), «the snow carefully everywhere descending» (Е.Е. Cummings). Система эталонов позволяет закрепить за отдельными лексическими единицами целый комплекс представлений и ассоциаций, которые актуализируются в сознании читателя при прочтении поэтического текста, и свидетельствует также о стремлении художественного дискурса к непрерывности.

Оценка структурирует целые концептуальные области в поэтической картине мира. Например, для отечественной поэзии характерна высокая оценка преобразовательной функции человека по отношению к природе: «Державу природы / я должен рассечь / На песню воды, / На сушу и речь» (А. Тарковский), «Природа – тот же Рим и отразилась в нем. / Мы видим образы его гражданской мощи / В прозрачном воздухе, как в цирке голубом, / На форуме полей и в колоннаде роши» (О. Мандельштам), «О край разливов грозных / и тихих вешних сил, / Здесь по заре и звездам / Я школу проходил. / И мыслил и читал я / по библии ветров, / И пас со мной Исайя / моих золотых коров» (С. Есенин). В англоязычной поэтической традиции оценка также проявляет структурирующую функцию, но ценность придается настороженному отношению к природе, осознанию ее скрытой враждебности, соответственно этот ценностный аспект заострен в поэзии: «Something there is that doesn't love a wall, / That sends the frozen-ground-swell under it, / And spills the upper boulders in the sun» (R. Frost). Логично предположить, что влияние оценки на структурирование отношений *природа-человек* универсально, различия формируются на уровне закрепления

конкретных оценочных отношений в разных ассоциативных рядах и поэтических образных репрезентациях.

Специфическое влияние *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ* проявляется также в своеобразии зафиксированных в поэтической картине мира результатах эмоциональной рефлексии. Данный факт следует проиллюстрировать анализом традиционного для отечественной поэтической картины мира эмоционального концепта *ТОСКА*. Выбор данного концепта определен показательностью результатов, потому что тоска – чувство характерное для русского самосознания, входит в базовые для русской культуры концепты [Карасик 2007: 191].

В англоязычной поэзии слову *тоска* соответствуют несколько языковых репрезентаций: *melancholy* – «sadness or depression of the spirits; gloom, pensive reflection or contemplation»; *anguish* – agonizing physical or mental pain; torment; *pang* – «a sudden sharp feeling of emotional distress»; *ennui* – «listlessness and dissatisfaction resulting from lack of interest; boredom»; *boredom* – «the condition of being bored; ennui»; *depression* – «the act of depressing, the condition of feeling sad or despondent, a reduction in physiological vigor or activity: a depression in respiration» [LDCE].

Репрезентации данного концепта в отечественной поэзии более частотны и разнообразны. Концепт содержит представление об эмоциональном переживании, поэтому входит в концептуальную область *ЧЕЛОВЕК/HUMAN BEING*. Многообразие поэтических образов, репрезентирующих данный концепт, дает право заключить, что вторичные поэтические концепты формируются на основе взаимодействия разных доменов, принадлежащих к одной концептуальной области или к разным концептуальным областям. В результате межконцептуального взаимодействия в пределах одной концептуальной области (*ТОСКА – ЧЕЛОВЕК*) формируются концепты разного уровня с участием разных механизмов концептуального переноса. Например, на

основе метафорического переноса формируются предметные концепты: «подожди, тоска-черница: / Я и так от слез ослеп» (С. Городецкий), «Кто в сердце убийцу-тоску поселил?» (П.Г. Ободовский), «И бродяга-тоска / Бесприютна, бездомна, – бездонна!» (Г. Шенгели); «melancholy is a sin, though / Stylish at present» (Т. Steel), «I bowed my head in anguish sore» (Е.Р. Butler). Метафора *тоска – ангел* рассматривается нами в рамках концептуальной области *человек*, так как все не-реальные существа – это порождение человеческого сознания: «То новая Русь – совладелица ада, / Где скованы дьявол и ангел тоски» (Н. Клюев).

На основе метафорического переноса образуются процессуально-относительные концепты: «два всадника скачут над бледной рекой, / два всадника скачут: тоска и покой» (И. Бродский); «The Lord Apollo, who has never died, / Still holds alone his immemorial reign, / Supreme in an impregnable domain / That with his magic he has fortified; / And though melodious multitudes have tried / In ecstasy, in anguish, and in vain, / With invocation sacred and profane / To lure him, even the loudest are outside» (Е.А. Робинсон), «There's never the pang that was worth the tear» (D. Parker). Метафорический и метонимический перенос (уподобление тоски человеку через часть тела и метонимия по действию) присутствует в следующих репрезентациях: «краску слов из тюбика губ не выдавить / Даже сильным рукам тоски» (В. Шершеневич), «И опять, как раньше, с дикой злостью / запоет тоска» (С. Есенин).

В англоязычной поэзии выявлены событийные концепты: «Their sadness complete / the melancholy of Saturday / Christ in the tomb / the spices waiting / disciples locked / behind closed doors / the darkness oppressive / gathered together and alone / silently in prayer» (R.A. Foss), «The servants relieved their ennui with gambling and gossip about their masters» (J. Barth).

Взаимодействие эмоционального концепта *ТОСКА* с концептуальной областью *природа* позволяет соотнести переживаемое чувство с животным. Здесь наблюдается профилирование отдельных концептуальных признаков рассматриваемого чувства и последующая проекция на определенные качества животных на основе совпадающей оценки. В данном случае формируются как предметные, так процессуально-относительные и событийные концепты, в основе которых находится метафорический перенос:

предметные концепты: «А тоска – червяк, / Червячок простой» (М. Цветаева), «Тоска – не кролик, тоска – удав» (Ю. Мориц), «И счастья минуту украсть / спешу у Тоски-беспробудки, / Сидящей собакою в будке, / оскалив зубастую пасть», «останови до крови вспененной уздой / вороного бешеного жеребца – тоску» (М. Зенкевич);

процессуально-относительные концепты: «пред лезвием твоей тоски, Господь! / Я как змеей танцующей измучен / И перед ней, тоскуя, трепещу» (О. Мандельштам), «Уж ты мать-тоска, горегореваньице!... Ты змеей ли ползешь подколодную? / Ты ли бьешь с неба бурым коршуном? / серым волком ли рыщешь по полю?» (А. Толстой), «Встав на дыбы, раскинув лапы, / На него медведем шла тоска» (П. Васильев);

событийные концепты: «Вылетит птица – моя тоска, / Сядет на ветку и станет петь» (А. Ахматова).

В ряде случаев в основе межконцептуального взаимодействия находятся одновременно метонимический и метафорический переносы: «И видно, как давно лежит / На всем тоски звериной лапа» (А. Кушнер), «О, жало жгучее тоски» (В. Александровский). Метафорический перенос заложен в уподоблении тоски животному или насекомому, метонимический – в замещении объекта его частью (*лапа, жало*).

Как случаи взаимодействия эмоционального концепта *ТОСКА* с концептуальной областью *природа* рассматриваются метафорические концепты, возникшие на основе сходства с *природными явлениями*: «Сразил, как молнией, меня ты злой тоскою» (А. Аблесимов).

Здесь также формируются концепты разных уровней:

предметные концепты: «Жизнь скромна, тиха, убога, но ясна – Без тумана русской будничной тоски» (И. Северянин), «И когда бы любовь-притворщица / ни взметала тоски грозу мою, / кожа дней, по-черневши, сморщится, / так прожжет она жизнь разумную» (Н. Асеев), «There is melancholy in the wind and sorrow in the grass» (Ch. Kuralt);

процессуально-относительные: «Ах, тоска меня треплет, будто афишу» (В. Шершеневич) «Ну и пусть на меня опрокинутся / Грязно-мутные волны тоски» (В. Александровский), «И какая-то общая / звериная тоска / плеща вылилась из меня / и расплылась в шелесте» (В. Маяковский), «Я знаю, я вижу: / Тоска, как пожар, в твоём сердце горит!» (Д. Андреев), «Доисторическая тоска / стоит, как радуга, испаряясь, / немою музыкой с языка» (А. Вознесенский); процессуально-относительные концепты, образованные одновременно на основе метонимического и метафорического переносов: «в каждой щели шуршит / Тараканья тоска» (М. Исаковский); «and then / the roof drains / relieved of the rush of / water / began to expand in the warmth: / PANG!PANG!PANG!» (Ch. Bukowski), «Not far, but near, I stood and saw it all / behind low boughs the trees let down outside; / And the sweet pang it cost me not to call / And tell you that I saw does still abide» (R. Frost).

Взаимодействие эмоционального концепта *ТОСКА* с концептуальной областью *мир артефактов* позволяет соотнести данное чувство с миром объектов, созданных руками человека. Анализ данной группы репрезентаций показал их корреляцию с технологическими

особенностями и особенностями процесса производства. Например, метафорический перенос *тоска – свинец* встречается в отечественной поэзии до XX в., потом место свинца в поэзии замещается железом и сталью. Сравним: «Забьется сердце медленней – свинец / тоски на нем» (М. Лермонтов) и «изверженный тоской железной / Из этой звездной высоты» (А. Белый).

При взаимодействии с концептуальной областью *мир артефактов* формируются концепты разных уровней:

предметные концепты: «И полночь режет по сердцу / Тупым стеклом тоски» (Н. Тихонов), «того мгновения дождусь, / Когда большие риги горя, / тоски и тяжести земной, / с моей души уже не споря, / Замрут на линии одной» (А. Кушнер), «Тоски ледяной гребешок / Штакетником частым отстукан» (Д. Самойлов). Сюда же относится профилирование признака через эпитет на основе метафорического переноса: «В такие дни душа теснее склепа / и душит гостя каменной тоской» (Ю. Мориц), «сбросив груз соломенной тоски» (М. Исаковский), «он подневолен был бескровной, / Как бы асбестовой тоске» (Г. Шенгели);

процессуально-относительные концепты: «И льется в ночь белесую / тоска пьяней вина» (П. Борисов), «Так пей вино тоски и нелюбви / и смерть к себе испуганно зови» (И. Бродский), «Реставраторы волосатые! / Его дух вы стремитесь вызвать. / Голубая тоска Полисадова / в ваши пальцы въелась как известь» (А. Вознесенский); «these things that we support most well / have nothing to do with up, / and we do with them / out of boredom or fear or money / or cracked intelligence» (Ch. Bukowski) «Hidden in the cap / Is the anguish none can draw» (H. Melville).

событийные концепты: «Но у каждого в сердце, где клад заковала / кочевая стальная тоска» (В. Набоков), «Душа еще чувствительней задета / Не ветвью, в бледно-розовых цветах, .../ А той тоской,

которая в веках / Расставлена как сеть» (А. Кушнер), «Да минуют вас обоюдоострые стрелы / моей тоски, целящейся вслепую и напролом» (О. Николаева), «Тоска вонзает в душу острый, / Жестокий, ледяной костыль» (В. Шершеневич), «Упрямые листки / Изводишь ты упорно и недаром. / Цейхгаузы трагической тоски / Еще богаты дорогим товаром» (С. Марков). Профилирование способности тоски изменять состояние человека (тоска ранит, обдирает, точит) концептуализируется в следующих метафорических репрезентациях событийных концептов: «Все сильней биенье крови / В теле, раненном тоской» (А. Ахматова) «Сердце тоской ободрано» (В. Маяковский) «Теперь тоска меня сосет / и грусть мне сердце точит» (С. Есенин), «If singing breath or echoing chord / To every hidden pang were given, / What endless melodies were poured, / As sad as earth, as sweet as heaven» (O.W. Holmes).

Влияние *Метаконцепта ЦЕННОСТЬ* универсально и проявляется в зафиксированных в поэтической картине мира результатах эмоциональной рефлексии. В данном случае наблюдается иная конкретная оценка чувства в англоязычной поэзии и, как следствие, иной характер языковых репрезентаций, меньшее их количество. Все это приводит к тому, что рассматриваемый концепт занимает несколько иное положение в поэтической картине мира. Восприятие и репрезентация чувства, подобного русской *тоске*, вписывается в общую систему оценок англоязычной поэтической картины мира, где трагедия воспринимается как часть повседневности: «It was the ordinary pities and fears consumed us, / And if we suffered we kept quiet about it» (D. Justice).

Обобщая вышесказанное, следует сказать, что *Метаконцепт ЦЕННОСТЬ* и *Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ* участвуют в структурировании поэтической картины мира независимо от языковой и национальной обусловленности поэзии. Различия формируются не на уровне самих принципов структурирования художественного эмоцио-

нально-эстетического опыта, а на уровне конкретных ментальных и языковых моделей.

1.2. Функционирование Метаконцепта НОРМА

Совпадающие оценки приводят к совпадению в выборе языковых репрезентаций концептов, формированию в поэтической картине мира *Метаконцепта НОРМА* и, как следствие, – понятия о поэтической норме. *Метаконцепт НОРМА* содержит комплекс представлений, которым должны соответствовать ментальные и языковые единицы, если они служат для осмысления и репрезентации эмоционально-художественного опыта. Данный метаконцепт является показателем сформированности поэтической картины мира как совокупности единиц знания, связанных определенными отношениями. Поэтическая норма формируется на разных уровнях: на уровне поэтического языка, на уровне репрезентации отдельных концептов, на уровне метроритмических схем. Поэтическая норма закрепляет пути, наиболее адекватно и ясно передающие эмоционально-эстетический опыт, она является необходимым условием формирования поэтического языкового кода. Например, традиционный для поэтического осмысления концепт *ЛЮБОВЬ/LOVE* частотно репрезентируется через обозначения огня, пламени, света: «Кое как удалось разлучиться / И постылый огонь потушить» (А. Ахматова), «Влюбленность, та похожа на пожар» (И. Бродский), «Прекрасное чувство не может расти, / Не может гореть в неизвестности» (М. Исаковский), «Не проси облегченья / от любви его нет. / Поздней ночью – свеченье, / Днем – сиянье и свет» (А. Кушнер), «For love – I would split open your head and put a candle in behind the eyes» (R. Creeley), «Fire is love and love is fire; / And the fire is within me» (J. Laset). Данные представления, находясь в границах нормы, закрепляются в вариативных метонимических, метафорических и сим-

волических связях. Именно благодаря понятию о поэтической норме возникает осознание тех репрезентаций, которые находятся за границами нормы: «любви пылающей граната / Лопнула в груди Игната» (стихи капитана Лебядкина, Ф. Достоевский). Репрезентации, противоречащие поэтической норме, либо получают дальнейшее развитие и включаются в круг представлений о поэтическом, либо остаются единичными примерами в творчестве отдельных авторов: «летит любви аэролит» (И. Северянин).

Поэтическая норма может складываться на основе закрепления отдельных, самых значимых признаков концепта. Например, профилирование признака блеск, свет стало основой для многочисленных метафор, где глаза в поэзии сравниваются с огнем, светом, пламенем, пожаром. «У огнеглазых иудеек» (Д. Кедрин), «под смуглыми веками – / Пожар златокрылый» (М. Цветаева), «Два обугленных прошлогодних круга» (М. Цветаева), «В синее пламя ветер глаза раздул» (С. Есенин), «Профиль смуглый на белом соборе, / пламя темное в крупных белках» (А. Вознесенский), «And his eyes are lit with laughter» (D. Parker). Языковых репрезентаций метафорического поэтического концепта *ГЛАЗА–ОГОНЬ* много в поэтических текстах, так как это представление соответствует поэтической норме. Анализ репрезентаций показывает и наличие единичных примеров, закрепляющих представления, находящиеся за границами поэтической нормы и занимающие маргинальное положение в поэтической картине мира. Например, *ГЛАЗА–БИДОНЫ*: «В прудах воспоминаний / Железными бидонами / Глаза / Утоплены» (В. Ричиотти), *ГЛАЗА–ТАЗЫ*: «Что зрачков устремленных тазы?!» (А. Мариенгоф), *ГЛАЗА–ИЗОЛЯТОРЫ*: «белки, / бесстрастно-белые, как изоляторы, / на страшном, орущем, огненном лице» (А. Вознесенский), *ГЛАЗ–САМОВАР*: «И даже глаз мой, сытый поволокой / Как самовар, струею просверлив / распертый гроб сквозь поры» (Вл. Нарбут).

Влияние *Метаконцепта НОРМА* не является признаком отдельной национальной литературы, хотя его конкретное содержание имеет особенности, обусловленные культурой и языком. В англоязычной поэзии данное влияние проявляется, например, в стремлении к точности описаний, склонности к парадоксам, использованию рифмы и формально закрепленной структуры: «Where we went in the boat was a long day / A slingshot wide, walled in by towering stone – / Peaked margin of antiquity's delay, / And we went there out of time's monotone» (A. Tate). Поэтическая норма обусловила также склонность к частому использованию прилагательных, инверсий, поэтических определений, оксюморонов, парадоксов англоязычными поэтами-традиционалистами XX в.: «It was one of those clear, sharp, mustless days / That summer and man delight in. / Never had Heaven seemed quite so high, / Never had earth seemed quite so green, / Never had the world seemed quite so clean / Or sky so high» (E.E. Cummings) (использование прилагательных), «One wading a Fall meadow finds on all sides / The Queen Anne's Lace lying like lilies / On water; it glides / So from the walker, it turns / Dry grass to a lake, as the slightest shade of / you / Valleys my mind in fabulous blue Lucernes» (R. Wilbur) (инверсия), «freedom meant driving a car over a cliff & jumping out / at the last possible moment» (D. Lehman) (поэтическое определение), «the salty sweetness of her skin» (T. Steel) (оксюморон), «Watching the fire flash across the roof, / he catches the smell of lacquer in the air... He knows the captain thinks he fits the profile: / lonely, male, stupid, and insecure – / the captain says, “If he hasn't yet, he will.” / But it's not true. He doesn't even light / the stove; he keeps no matches in his house» (W. Baer) (парадокс).

Метаконцепт НОРМА формируется на основе сложившихся представлений о поэтическом и непоэтическом – специфического знания, которое служит критерием отбора материала для поэтического текста. С точки зрения поэтичности/непоэтичности оцениваются как

сами объекты, чувства, эмоции, события, ситуации (концептуальное содержание), так и их языковые репрезентации. Ситуации, традиционно входящие в круг «поэтических», зачастую репрезентированы в цепи многочисленных поэтических образов: «не мать, а мачеха – Любовь: / Не ждите ни суда, ни милости» (М. Цветаева), «но жизнь была как рыба молодая / Обглоданная ночью до кости – / В квартире, звездным оловом пропахшей, / она дрожала хордовой струной» (А. Цветков), «Как после залпа сразу тихо стало, / *Смерть* выслала дозорных по дворам» (А. Ахматова); «Love is not all: it is not meat nor drink / Nor slumber nor a roof against the rain» (E. St Vincent Millay), «If you are lucky in your life, / you will get you raise the spoon / of pristine, frosty ice cream / to the trusting creature mouth / of your old enemy» (T. Hougland), «The death of the poet was kept from his poems» (W.H. Auden).

Такие концепты, как *ЖИЗНЬ*, *СМЕРТЬ*, *ЛЮБОВЬ* присутствуют в поэтической картине мира независимо от языковых или культурных особенностей, за ними закреплены целые группы возможных языковых репрезентаций. В силу своей традиционности, данные концепты легко доступны читательскому восприятию. Однако со временем круг традиционных поэтических концептов и тем расширяется, изменяется за счет включения иных ситуаций и репрезентации ранее исключенных из поэтической картины мира концептов. Например, строчки, репрезентирующие, как мужчины моются в бане, трудны для интерпретации без дополнительного контекста или пояснений: «На мокрых плотных полках – скомканные груды / из праотцов, размякших как гужи: / лоснящиеся, бритые верблюды, / брудастые медведи и моржи» (Вл. Нарбут).

Изменения представлений о поэтическом связаны с появлением новых реалий, необходимостью осмысления нового опыта в эмоционально-эстетическом ключе и с трансформацией представлений о поэтической норме: «А вот «Макдональдс». Ты не прав, / здесь можно

пить и есть. / Туда идет один народ, / выходит другой народ. / Вот, смотри, кто-то появился, вот, / спартанский гамбургер жрет» (Д. Давыдов).

В англоязычной поэтической картине мира представления о поэтическом и поэтической норме также сформированы, но в силу ее десакрализованности данные представления несколько иные. Здесь закреплена свободная возможность говорить об умственно неполноценных людях, болезнях, физиологии и т.п. Соответствующие концепты репрезентируются в англоязычной поэзии: «The child next door is defective because the mother, / Seven brats already in that purlieu of dirt, / Took a pill, or did something to herself she thought would not hurt, / but it did, and no good, for there came this monstrous other» (R.P. Warren), «While at a zoo last week, I sat and wept / when I saw one elephant insert his trunk / into another's ass, pull out a lump, / and whip it back and forth impatiently / to free the goodies hidden in the lump. / I could have let it mean most anything, / but I was stunned again at just how little / we ask for in our lives» (A. Hudgings). Последний пример показателен тем, что отчетливо демонстрирует влияние представлений о поэтическом на репрезентацию эмоционально-эстетического опыта. *Метаконцепт НОРМА* тесно связан с другими метаконцептами, так как явления, закрепленные на уровне поэтической нормы, имеют статус поэтического и наибольшую субъективную ценность.

Анализ языковых репрезентаций обнаруживает в поэтической картине мира наряду с другими метаконцептами существование *Метаконцепта ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ*.

1.3. Функционирование Метаконцепта ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ

Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ закрепляет представление о том, что концептуальное пространство поэтической картины

мира имеет знаковые ограничения. Он способствует правильной интерпретации метафорического и иносказательного поэтического языка, так как ряд интерпретационных вариантов в процессе декодирования смысла поэтического текста должен быть исключен по определению. Данный метаконцепт сформировался в результате вторичности и оценочной субъективной природы поэтической картины мира. В поэтической картине мира ключевое значение имеет онтология авторского сознания, а выстраивание субъективной реальности по определению связано с рядом ограничений и установлением субъективной иерархии. Складывание *Метаконцепта ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ* обусловлено и тем, что для человеческого сознания, в целом, отсутствие так же знаково, как включенность.

Влияние данного метаконцепта обнаруживается при анализе того, какие концепты репрезентируются при раскрытии традиционных поэтических тем. Например, вербализация концепта *URINE* в стихотворении А. Секстон «The wedding ring dance» является яркой иллюстрацией включенности/невключенности явлений в поэтическую картину мира: «I dance in circles holding / the moth of the marriage / thin, sticky, fluttering / its skirts, its webs. / The moth oozing a tear / or is it a drop of urine? / The moth, grinning like a pear, / or is it teeth / clamping the iron maiden shut» (А. Sexton). *Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ* универсален. Однако в отечественной поэтической традиции концепт *УРИНА* исключен из данной области поэтической картины мира, воспринимается как дисгармоничный для репрезентации подобного смысла, в то время как англоязычная поэзия демонстрирует пример «включенности».

В отечественной поэтической традиции репрезентируется также абстрагированное от действительности представление о свадьбе, «включенность» соответствующих метафорических и метонимических переносов. В поэтической картине мира через концепт *СВАДЬБА*

получают метафорическое осмысление такие концепты как *БИТВА*, *ЗЕМЛЕДЕЛИЕ*, *РЕВОЛЮЦИЯ*, *РОССИЯ*, *МИРОВОЕ БЫТИЕ*, *СМЕРТЬ*: «О тысяча девятьсот семнадцатый Февраль! / Под вербную капель и под грачиный грай / Ты выпек дружкин хлеб и брачный каравай, / Чтоб Русь благословить к желанному венцу» (Н. Клюев), «Тайна нежна: мир от вечности – брак, и творенье – невеста; / Свадебный света чертог – божья всезвездная ночь» (Вяч. Иванов), «И всегда сходилась полсела / Провожать безрадостные свадьбы» (М. Исаковский). Данный факт свидетельствует о том, что в отечественной поэзии реализуются представления о свадьбе, прежде всего, как о сакральном обряде, священнодействии, поэтому данный концепт мало репрезентируется через бытовые или сниженные детали.

В другом примере ночь сравнивается с домом престарелых: «It's cosier thinking of night / As more an Old People's Home / Than a shed for a faultless machine» (W.H. Auden). Традиционный для поэтического дискурса концепт *НОЧЬ* репрезентирован в сравнении с традиционно непоэтическим концептом, такой художественный перенос возможен только на основе включенности данных концептов в поэтическую картину мира.

Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ ограничивает также в отечественной поэтической традиции использование табуированной лексики. Если же подобные слова используются, то таким поэтическим текстам изначально задается сниженный пародийный статус. Например, к подобным стихотворениям относится цикл К. Решетникова «Из песен Шиша Брянского». В русскоязычных стихах И. Бродского появляются попытки расширить границы поэтического языка за счет нейтрализации оценки табуированной лексики как следствие англоязычного влияния: «Выходя во двор нечетного октября, / ежась, число округляешь до «ох ты бя». / Ты не птица, чтоб улететь отсюда» (И. Бродский). Подобный опыт, оставаясь единичным, лишь доказы-

вает существование *Метаконцепта ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ* в поэтической картине мира.

Высокая сакрализованность и традиция разграничивать все явления действительности на *высокое* и *низкое* в русском сознании неизбежно отразились на поэтическом сознании и особенностях поэтической картины мира. В освещении традиционных поэтических тем, в связи с этим принципиально отсутствуют некоторые ассоциативные направления авторской мысли. Однако наличие *Метаконцепта ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ* присуще поэтической картине мира независимо от национального или культурного своеобразия. Так как одной из ключевых характеристик поэтического текста является передача смысла, а не информации, то функция *Метаконцепта ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ* состоит в том, чтобы обеспечивать успешную интерпретацию смысла за счет сужения возможных интерпретаций с сохранением определенной свободы в смысловых комбинациях.

Вторичный характер поэтической картины мира служит основанием для формирования метаконцептов, которые выполняют структурирующую функцию, они направляют движение авторской мысли в отборе концептуального и языкового содержания и влияют на декодирование поэтического смысла при восприятии текста реципиентом. Наличие метаконцептов свидетельствует о развитости и структурированности поэтической картины мира как концептуальной системы, а их действие является синтетичным и взаимосвязанным.

§ 2. Процессы концептуализации и репрезентация концептуального содержания в поэтической картине мира

Процессы концептуализации в поэтической картине мира возможно исследовать с привлечением уровневой классификации художественных (поэтических) концептов. Данные процессы затрагивают

знания разной степени конкретности, которые репрезентируются на разных языковых уровнях.

2.1. Репрезентация звукоритмических концептов в языке поэтического текста

Звукоритмический концепт, репрезентируемый в поэтическом тексте, фиксирует абстрактные и обобщенные концептуальные смыслы. Звукоритмический концепт закрепляет знание о звуках, о связи звуков с эмоциональным фоном. Он содержит представления о звукоритмических моделях прецедентных текстов и других явлений культуры. Звукоритмический концепт также фиксирует метапоэтическое знание о способах создания звуковых эффектов в поэтическом тексте и собственно поэтических метро-ритмических схемах, их связанности с определенными темами.

В силу своей вторичности звукоритмические концепты формируются в результате метафорического или метонимического переноса. Если это воспроизведение звука или шума, существующего в реальности, связанного с репрезентацией соответствующего предметного концепта, мы классифицируем его как метонимический перенос. Если в тексте наблюдается передача настроения с помощью определенных созвучий – это метафорический перенос.

Примером репрезентации звукоритмических концептов является ассонанс (созвучие гласных звуков) и консонанс (созвучие согласных звуков). Например, в строчках «where the waves weep / they make a sibilant sound / a sibylline sound» (L. Ferlinghetti) репрезентируется звукоритмический концепт, возникший на основе метонимического переноса: скопление [s] в инициальной позиции создает имитацию звучания набегающих волн, свистящего звука. Созвучие со словом *sibylline* – *coming from, characteristic of, or relating to a sibyl; prophetic,*

oracular [LDCE] – имеет метафорическую природу, вызывает на эмоциональном уровне ощущение зловещего шепота и, таким образом, связано с репрезентацией поэтических концептов на другом языковом уровне.

В следующем примере наблюдается повторение звуков [th], [s]: «I have eaten / the plums / that were in / the icebox» (W.C. Williams). Данными повторениями поддерживается представление о поедаемых плодах, так как воспроизводится звук лопающейся сливы. В строчках «There where the vines cling crimson on the wall» (L. Havergal) наблюдается сочетание звуков [ð], [w], [v], противопоставленное сочетаниям [c], [ll], [cr]. На звуковом уровне гибкость и извилистость виноградных лоз поддерживается первым рядом звуков, упругость плодов и листьев – вторым рядом. В строках «soaring eagle setting sun» (L. Ferlinghetti) метафорический образ планирующего вниз орла поддерживается на звуковом уровне имитацией свиста проходящих сквозь ветер крыльев. Повторение звуков [d], [h], [l] в сочетании с односложными словами в строчках «Each toddler had a hand-hold on / a loop of rope, de-signed to haul / the whole school onward / in the sidewalk stream» (H. Mchugn) на основе метонимического переноса создает имитацию шагов группы детей. Строка заканчивается словами «sidewalk stream», где звук [s] и долгие гласные звуки воссоздают шум и стремительность уличного движения. Таким образом, на звуковом уровне, за счет звукоритмических концептов, поддерживается информация, репрезентируемая в тексте другими средствами языка – группа дошкольников переходит дорогу.

Принципы репрезентации звукоритмических концептов на основе метафорического и метонимического переноса универсальны: «Раздунивши лысины лачки...честно пишут про Октябрь попутчики» (В. Маяковский) – повторение звука [л] направлено на создание образа лени, бесталанности, мелкого ремесленного труда. «Звучат дож-

динки как жалейки» (И. Северянин) – повторение звука [ж] метафорически передает шум дождя. «Слава вам! / Для посмертной дести / да не словит вас смерти лов» (В. Маяковский), «Голпа ярка и сочностью райка / Румянит взор» (Ю. Мориц) – в данных примерах скопление звуков [л] [р] совпадает с ударными ритмическими позициями и усиливает ритмический эффект. Звукоритмические концепты, образованные на основе метонимического переноса, представлены в следующих примерах: «Нет не извозчик не трамвай / авто рычащий диким вепрем / Под зеленью бульварных вай / громополете улиц терпим» (Д. Бурлюк). «Довольно я шлепал, дохл да тих, / на разных кобылах-выдрах. / Теперь забензинено шесть лошадих / в моих четырех цилиндрах» (В. Маяковский). В первом случае имитируется звук работающего автомобиля, во втором – дыхание идущего пешком человека.

Звукоритмические концепты в ряде случаев играют ведущую роль при формировании общего концепта-впечатления и концептуализируют основной смысл текста: «Hear the sledges with the bells, / Silver bells! / What a world of merriment their melody foretells! / How they tinkle, tinkle, tinkle, / In the icy air of the night! / While the stars, that oversprinkle / All the heavens, seem to twinkle / with a crystalline delight» (Е.А. Poe) – ритм и подобранные созвучия на всем протяжении стихотворения имитируют звон колокольчиков, и звукоритмический концепт является основой для формирования концепта-гештальта как впечатления от поэтического текста. Другие примеры иллюстрируют приоритет звука и ритма в подборе лексических средств репрезентации авторского замысла и ключевую роль звукоритмических концептов в формировании общего смысла стихотворения: «Кошки глаза метали / В звездную пуантель, – / Звонко зрачки слетали / Бито звеня в панель» (Р. Мандельштам), «The reeds give / way to the / wind and give / the wind away» (A.R. Ammons). Доминирующая роль звукоритмиче-

ских концептов в ряде случаев провоцирует использование авторских псевдослов с необходимым звучанием (пуантель, бито).

Звукоритмические концепты имеют приоритетное значение в поэзии абсурда, потому что звуковые эффекты и ритм скрепляют разрозненные, на первый взгляд, языковые элементы в одно целое: «...отель у солнечной воды. / Веселье. Танцы. И крокет. Паркет прошаркан. Пароход / цветет в пороховом убранстве / и, плавно пенясь, в дадь уходит, / пока заманчивые облака / игриво встряхивают папаху... / И Сидор папу бьет по паху, / свисток со злости затолкав / в блажное углубленье рта, / ничьих нервов не шадя, свистит, / горючим горошком и сечью сыт...», «На шарике шайка бушует большая. / За столиком тесно семейка сидит. / А девочка хвостиком, чистая, машет. \ Поехал на Пасху с художником псих. / Он шерсть на хребтине завил по сильнее, / идейно взрослея, сел в лимузин... / Пишу на пустынном огрызке бумаги: / "Цветущий сосед в лопухи убегал. / Кисть пышет, – / а Фландрия спит совершенно спокойно..." / Гнедая лошадка идет себе мимо. / Молодка катается в лодке, глядит, / как истово басом поет протодьякон, / и дьявольский дым кольца вьет в бороде. / Дрожит в листьях пташечка, – божья птичка. / В бараке короткая комната есть, – / и там, на конце теплоты католичка, / очнувшись, смахнула слезу рукавом... / Раздумие. Стенка. Слепой телевизор, / беспечный, в убранстве промытых цветов, / вычерпывать, словно кисель иллюзорный, / писатель усатый хотел в голове» (С. Мокша).

В отдельное поэтическое направление выделилась звуковая поэзия (опоматорoetic poetry), где звукоритмические концепты являются основными при репрезентации поэтического смысла. «Я беспеченен, я беспечен / И отсутствием обеспечен: / Не рошу себе больше печень. / Не кормушка Орлу. Перечу. / Я теперь от всего излечен: / Боль мне чувствовать больше НЕЧЕМ! / Не бессмертен теперь, а вечен. / Обеспеченен, обеспечен...» (Кассум), «На луноструне / Пою чаруний» (И.

Северянин). В звуковой поэзии образующие стих слова зачастую имеют только фонетическое, либо доминирующее фонетическое значение, и отдельно взятые строки, как правило, кажутся бессмысленными вне контекста. Звукоритмические концепты репрезентируются через существующие языковые единицы, либо через склеенные вместе обрывки слов, авторские междометия или подражание звукам чужого языка: «Путь гопотчичь, пусть топотчичь, / Гопо-гопо-гопопей...» (В. Хлебников), «Тень-тень потетень, / Выше города плетень», «Лес-ли, озеро-ли, / Это-ли... / Эх, Анна, Мария, Лиза, / Хей-тара / Тере-дере-дере... / Холе-куле-нээ. / Озеро-ли, лес-ли. / Тио-и / Вии... у» (Е. Гуро).

Появление и функционирование звукоритмических концептов в поэтической картине мира обусловлено работой сознания человека: «при восприятии текста сознание учитывает объем отрезков и предчувствует их границы; подтверждение или неподтверждение этого предчувствия ощущается как художественный эффект» [Гаспаров 1984: 6]. В связи с этим ритм стихотворения осознается как самостоятельный компонент текста и в ряде случаев служит основой для аллюзии к другому тексту. Строчка из стихотворения В. Хлебникова «И снова тоск гремящих полн», например, отсылает на уровне ритма к пушкинским строкам: «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн» (А. Пушкин «Медный всадник»).

Процессы репрезентации знания в звукоритмических концептах отражены также в теоретических исследованиях стихотворного ритма и работах по стихосложению. В данных работах зафиксирована связь ритма с другими смысловыми структурами: «Ямбохорей... встречается в хорейском метре и, как правило, выражает фольклорную стилистику или ориентацию на нее» [Федотов 1997: 220]. Тесная связь звука и ритма со смыслом отражена также в метапоэтическом знании о рифме: «Рифма – своего рода звуковая метафора, с помощью кото-

рой совершается скачок от уже известного к еще неизвестному, подчас неожиданно и для самого пишущего» [Федотов 1997: 15].

Очевидно, что представления о ритме универсальны, с одной стороны. С другой стороны, они связаны с историческим и культурным знанием. За ритмическими отрезками закреплено определенное культурно-историческое знание, которое помогает идентифицировать принадлежность стиха и связывает поэтическое произведение с конкретным культурным, историческим или языковым контекстом: «в XVIII в. литературное воспроизведение «русского размера» было 4-х стопным хореем с дактилическими окончаниями» [Федотов 1997: 61]. В итальянской поэзии с XII-XIII в. господствующим размером является 11-сложник с передвижной цезурой. На протяжении всей истории поэзии ритмические особенности взаимодействуют с языковыми особенностями. Так, в европейской поэзии трехсложные размеры остались второстепенными по сравнению с двусложными. При этом 5-стопный и 4-стопный ямб стали основными размерами английской поэзии [Гаспаров 2003].

Репрезентация звукоритмических концептов особенно тесно связана с концептуальной областью *жанр*, потому что процесс прикрепления стихотворных размеров к жанрам определил метрический облик всей системы поэзии уже в XVIII в. 4-стопный ямб господствовал в торжественной оде, 3-стопный ямб и 4-стопный хорей объединялись с музыкой и песнями, дольники на основе ямба и хоря с 1-2 сложными интервалами стали размерами английских и немецких баллад [Гаспаров 1984].

Выделение звукоритмических концептов основано на доказанных научных результатах о том, что звуки речи небезразличны к смыслу, «звуки, из которых состоят слова, способны передавать самые различные признаковые свойства объектов, этим словом обозначаемых. Кроме того,...в нашем сознании существует потребность в

том, чтобы между значением слова (лексическим значением) и его формой (фонетическим звучанием) существовало соответствие» [Седов 2005: 18]. Потребность в продуцировании звуковых эффектов глубоко укоренена в сознании человека – среди целого ряда психических заболеваний одним из симптомов является потребность в постоянном подборе анафор, аллитераций, рифм, ничем кроме звуковых ассоциаций друг с другом не связанных. Определенные звуковые выражения имеют в виду передать артикуляционным мускульным движениям некоторое положение лицевых мускулов, соответствующее переживанию, лежащему в основе данного звукосочетания. Это явление называется артикуляционным жестом.

На звукоритмическом уровне поэтического текста концептуализируются общие эмоциональные смыслы, либо представления о звуках, производимых объектами физической реальности. На данном уровне концептуализируется также метапоэтическое знание о стихотворном метре и ритме. При доминировании звукоритмических концептов отличительными чертами поэтического текста являются звукопись, псевдослова, подбор слов по звучанию, использование звукоподражаний и междометий.

2.2. Репрезентация предметных концептов в языке поэтического текста

Предметный концепт является универсальной единицей знания в поэтической картине мира, он закрепляет специфичные для поэтической картины мира представления за определенной предметной сущностью. Данный концепт также имеет вторичную природу и формируется в результате метафорического или метонимического переносов между предметными сущностями. Предметный концепт вторичен, потому что в его основе – результат взаимодействия двух исходных

концептов, фиксирующих знание о предметных сущностях. Предметный концепт в тексте репрезентируется через языковые *метафоры*, *метонимии*, *символы*, *сравнения* и другие средства художественной выразительности. Именно уровень репрезентации предметных концептов позволяет выявлять механизм формирования и уровень бытования метафор, метонимий, символов и других образных средств в их традиционном литературоведческом и стилистическом понимании.

Предметные концепты репрезентируются через поэтические метафоры. Метафоры данного уровня образуются при взаимодействии предметных концептов из разных концептуальных областей: «Твои глаза – две злые птицы» (Д. Кедрин), «ростовщичий глаз кошачий – / Внук он зелени стоячей / И купец воды морской» (О. Мандельштам), «там его глаза – ножи» (В. Маяковский), «Виноватые мы сами, / что любовь – острый нож» (Б. Корнилов), «здесь камни – голуби» (О. Мандельштам), «Из гордых городов – аэропланы, / Стальная стая солнечных стрекоз» (А. Крайский), «Треугольник – летящая фабрика ветра» (самолет) (В. Маяковский), «здесь даже мельница – бревенчатая птица» (С. Есенин), «Наши бомбы – ананас, / сабли – зяблики» (Б. Корнилов), «Безобиден горlinkка–нож / В золотой коврижной оправе» (Н. Клюев).

Использование для репрезентации предметных концептов языковых метафор не является в поэзии национально обусловленной чертой: «My love is home», «when the misery of cows greets me / heading home through town», «Here, the trees are full of gossip», «Night, the sky is black paper pecked with pinholes», «Florida itself a hell, / the moonlit rain a rain of fire» (D. Ager), I imagine him drawing a breath, sensing / his lungs once again filling with air, his thoughts ballooning» (L. Zaran), «Mothers are a special gift sent / from God above» (F.D. Kilday), «your fingers / are my unspoken thoughts» (E.C. Hulme), «Some folks will tell you the blues is a woman» (C. Eady), «There, the eyes are / Sunlight on a broken col-

umn» (T.S. Eliot), «Death the dark lover / going down on him» (L. Ferlinghetti), «And love says, love – midnight to midnight» (R. Angel), «You say love is this, love is that: / Poplar tassels, willow tendrils / the wind and the rain comb, / tinkle and drip, tinkle and drip – / branches drifting apart. Hagh! / Love has not even visited this country» (W.C. Williams), «The whole race is a poet that writes down / The eccentric propositions of its fate» (W. Stevens), «His song was the sunlight in my universe» (E. Xavier), «I am waiting / for them to prove / that God is really American» (L. Ferlinghetti), «The world is a beautiful place / Yes the world is the best place of all» (L. Ferlinghetti), «Frosted eyes there were that lifted altars; / And silent answers crept across the stars» (H. Crane), «soaring eagle setting sun» (L. Ferlinghetti), «a quantity / of water / with its / own skin / and sense / of purpose» (K. Rayan), «little drunken Buddhas» (children) (H. Mchough).

Нюансы в репрезентации предметных концептов проявляются в реализации конкретных поэтических смыслов. Например, концепт *ЧЕРЕПАХА* традиционен для англоязычной поэтической картины мира и служит для репрезентации эмоциональных и философских смыслов: «The traveler's eye picked up a turtle train, / between the dotted feet a streak of tail, / And followed it to where he made out vague / But certain signs of buried turtle's egg» (R. Frost), «Who would be a turtle who could help it? / A barely mobile hard roll, a four-oared helmet, / she can ill afford the chances she must take / in rowing toward the grasses that she eats» (K. Ryan), «You shoveled the crushed tortoise / and her eggs off the highway into the dirt. / Those soft, white eggs. / This is how I love you» (D. Ager). В отечественной поэтической картине мира концепт *ЧЕРЕПАХА* также присутствует, репрезентирует, прежде всего, представления об оружии и инструментах и является частью соответствующих метафор: «что не напрасно, знать, везут / Солдаты черепах из стали» (С. Есенин), «Пять лет! Пять черепах железных! / О, танки времени, – их

строй / Прополз в безумствующих безднах, / в разгуле бури мировой» (Г. Шенгели), «Как серебряные черепахи, / В полднелень проползают серпы» (И. Северянин).

Процесс создания поэтических метафор – это процесс принятия альтернативного решения. Причем, автор «видит», прежде всего, те альтернативы, которые совместимы с известными ему в данном контексте метафорами. То есть сложившиеся метафорические модели направляют сознание, мысль автора и мысль читателя, профилируют свойства и признаки мира, определяют черты поэтического образа, направляют творческое сознание в поисках смысла и, тем самым, участвуют в создании поэтической реальности. Теория метафорического отображения подробно описана как в работах Дж. Лакоффа и М. Джонсона, так и в исследованиях Ж. Фоконье и М. Тернера [Fauconnier, Turner 1996: 113-129.]. В исследовании Дж. Лакоффа сложные идеи соотносятся с комплексными концептами – результатами человеческой способности формировать когнитивные модели на основе концептов базового уровня. К основным когнитивным моделям Дж. Лакофф относит пропозициональные (не использующие образные механизмы), метафорические, метонимические и символические (языковые) [Лакофф 2004].

Согласно этой концепции, метафора образуется посредством системы отображений элементов домена, являющегося образом метафоры, на домен, являющийся топиком, темой метафоры. Метафорические переносы по типу конкретное/абстрактное получили наименование когнитивной (концептуальной) метафоры. В исследованиях Дж. Лакоффа – М. Джонсона когнитивные метафоры рассматриваются как метафорические концепты. Они же развивают мысль о том, что все абстрактные понятия, в том числе базовые понятия философского дискурса (время, причина, разум, личность) представляют собой метафорические концепты, построенные на основе первичных метафор

[Lakoff, Jonson 1999]. Каждая первичная метафора оказывается затем атомом в молекуле сложной метафоры, являющейся результатом концептуального слияния, т.е. абстрактные концепты упорядочиваются в когнитивном бессознательном индивида метафорически. Из этого следует, что основная когнитивная функция метафоры – объяснять ненаблюдаемое через наблюдаемое или вербализовывать концепт, не имеющий названия.

Функции метафоры в поэтическом тексте еще шире – это *концептуализация, контаминация, категоризация*. Метафора позволяет актуализировать неизвестные свойства наблюдаемого объекта: «В крылатом домике высоко над землей, / Двумя ревущими моторами влекомый, / Я пролетал вчера дорогой незнакомой, / И облака, скользя, толпились подо мной» (Н. Заболоцкий). Метафорический перенос происходит на основе ощущения ограниченного пространства, как в доме, так и в самолете. При этом актуализируется свойственное мифологическому сознанию архетипическое восприятие внутреннего обжитого пространства как безопасного и внешнего как неизвестного, опасного. Перенос образных характеристик концепта *ДОМ (ДОМИК)* позволяет определить логический компонент прямо не названного концепта *САМОЛЕТ* следующим образом: это объект с ограниченным жизненным пространством, сделанный из похожего материала – металла и дерева. Что более важно, данная метафора позволяет включить новый объект в художественную реальность. Если концепт *ДОМ (ДОМИК)* давно стал частью поэтической картины мира, то концепт *САМОЛЕТ* – факт реального мира, и его осмысление в поэзии не имеет такой давней истории. Метафорический перенос способствует включению в поэтическую реальность нового объекта.

В поэтической картине мира складывается система метафор, которые трансформируются, развиваются, служат источником более сложных или модифицированных метафор и являются ключами к по-

ниманию основных метафорических поэтических смыслов. Данная мысль подтверждается исследованиями Дж. Грейди [Grady 1997], который выделяет базовые/первичные (primary metaphors) и сложные метафоры (compound metaphors). Дж. Грейди также утверждает, что основным мотивом метафорического переноса является не степень абстрактности одного концепта (когда требуется объяснить его через признаки более конкретного концепта), а степень субъективности (degree of subjectivity). В поэтической метафоре значимы как степень абстрактности, так и степень субъективности, потому что поэт оперирует лично-значимыми представлениями и величинами. Данный факт доказывают метафоры, где степень абстрактности исходных концептов примерно одинакова: «Огонь, мой брат, мой пес многоязыкий! / Лижи мне руки в нежности великой!» (Б. Ахмадулина), «В венце из кувшинок, в уборе осок, / В сухом ожерелье растительных дудок / Лежал целомудренной влаги кусок, / Убежище рыб и пристанище уток» (Н. Заболоцкий), «Оттепель – баба-хозяйка, / Лог – как беленая печь. / Тучка – пшеничная сайка – / Хочет сытою истечь» (Н. Клюев). Концепты, репрезентированные в данных примерах, обладают примерно равной степенью конкретности/абстрактности.

Разновидностью метафоры является *метафорический эпитет*. Он рассматривается в рамках данного параграфа, потому что является результатом профилирования отдельных концептуальных признаков предметного концепта и последующей репрезентации в языке поэтического текста. В когнитивных исследованиях метафоры при противопоставлении неметафорического и метафорического языков указано качество *истинности/ложности* у первого и отсутствие данного качества у второго языка [Evans, Green 2006: 290-291]. Из этого следует, что неметафорическое высказывание ориентировано на реальный мир, оно истинно или ложно по отношению к нему;

метафорическое высказывание по отношению к реальной действительности всегда ложно.

Применительно к поэтическому тексту данный факт означает, что *логические эпитеты*, репрезентирующие реальный признак объекта, обладают свойством истинности/ложности и отражают перенос свойств и законов физической реальности в сферу поэтического мира. Преобладание в поэтическом тексте *логических* или *метафорических* эпитетов свидетельствует о выбранной авторской стратегии в репрезентации художественного (поэтического) мира: «accusing leaves», «green frost», «petulant waves» (D. Ager), «the urgent hiss» (C. Borrromeo); «спокойных загорелых баб», «скрипучие воротца» (А. Ахматова), «хмельная мечта», «змеиные кудри» (А. Блок), «жестокая пила» (М. Исаковский), «пушки моржастые» (В. Маяковский).

Логические эпитеты фиксируют объективные признаки предмета: «gray doves», «thin ice», «soft butter», «black paper»; «большой курок», «скрыпучие канаты», «голубое небо», «лист сухой». Метафорические эпитеты репрезентируют явно не выраженные признаки, зависящие от субъективного восприятия: «the moonlit rain», «God was leprous, hairless», «кисти – шалобольные, бездумные», «цветочные уста», «и так серебряны глаза / на фиолетовом» (А. Вознесенский). В ряде случаев метафора сочетается с эпитетом: «зеницы минерал / до-первобытен, свеж, непроницаем» (Б. Ахмадулина). Эпитеты могут переносить признаки телесности на независимые объекты: «пьяный огонь», «в жестокой и юной тоске» (А. Ахматова), «murmuring shore» (A. Tate). Через эпитеты в лексическом наполнении текста реализуется чувственный модус – вкусовой, тактильный, зрительный, слуховой – «черный псалом» (С. Черный), «соленая беда», «грубые звезды». «ветер бархатный» (О. Мандельштам), «painful stars» (J.C. Ransom), «a sharp check mark» (G. Soto).

Процессы *метафоризации, метонимизации символизации* имеют лексическую природу и часто строятся по принципу конкретизации концептов, с профилированием определенных свойств объектов: «правды свежий холст» (О. Мандельштам), «ливень зерна золотист и неспешен» (М. Зенкевич), «death's dream kingdom» (T.S. Eliot), «Twirling your blue skirts, travelling the sward /... Practise your beauty, blue girls, before it fail» (J.C. Ransom). Логично заключить, что текстовое разнообразие привносится за счет выразительных средств. Тропы нейтральны по отношению к элементам закрытого класса и их природа более соответствует элементам открытого класса [Talmy 2000]. Вместе с тем, механизм установления тождества, лежащий в основе сравнения, имеет не только лексическую, но и грамматическую природу: «Как не похожи на объятая прикосновенья этих рук – так глядят кошек или птиц, так на наездниц смотрят стройных» (А. Ахматова), «море топчет, как рынок» (Э. Багрицкий), «и грек сползает с камня, закатив / глаза, как две серебряные драхмы / с изображеньем новых Диоскуров» (И. Бродский), «лужицы, как цинковые миски» (И.В. Елагин), «Темно свинцовоночие, / и дождик толст как жгут» (В. Маяковский), «сквозняк навыйлет, и мороз, как обух!» (О. Николаева), «Как-нибудь у Аничкова, как усатые рыжие тараканы, выползали дворцовые пристава» (О. Мандельштам), «Природа, как наставница благая» (П. Антокольский), «Как будто внутренность собора / Простор земли» (Б. Пастернак), «Музыкален как баллада, / Как чередованье строк, / Срок цветенья, листопада, / Перелетов птичьих строк» (В. Шаламов).

Союзами *as, like* грамматически оформляется сравнение в англоязычной поэзии, здесь также выявляется грамматическая и лексическая природа сравнения: «He would say look there / between pink cobblestones, / there's manure like mortar», «your thoughts disperse like breath», «half a lake blue as a corpse», «Silence is here / like one more new

question that he will not answer» (A. Finch), «Her stiff, hinged body was not like mine, / which was wild and brown, / and there was no groom» (C. Woloch), «i want you to see this point-like light from an abyss / growing tongues tasting the wind / feel like the knife scraping soft butter» (C. Borromeo), «Bright polished brass like the cymbals» (L. Hughes), «Empty as the bodiless flesh of fire» (A. Tate), «Dry leaves rat-tat like maracas» (D. Ager), «their (kindergarteners) selves in line like little / monosyllables» (H. Mchugn). Между двумя явлениями устанавливается положительное или отрицательное тождество, и в первом случае они рассматриваются как явления одного порядка, во втором – как явления противопоставленные. Значит, сравнение строится на свойствах «полярности» и «тождества», выражаемых грамматически элементами закрытого класса.

То, что метаформический и метонимический механизмы в ряде случаев взаимодействуют в пределах одной языковой репрезентации поэтического концепта («Tortoises push eggs into warm sand» – это метафора *любви* и метонимия *ночи* по функции, потому что черепаха откладывает яйца ночью) отразилось в возникновении термина метафтонимия. *Метафтонимия* – случай взаимодействия процессов метафорического и метонимического переносов, где метонимия выступает основанием для метафоры: «Intellectual disgrace / Stares from every human face» (W.H. Auden) (метонимический компонент – выражение лица). Этот феномен Л. Г. Гуссенс [Goossens 1990] назвал метафтонимией (metaphtonimy). Он вписывается в рамки расширительного когнитивного подхода к метонимии, согласно которому «метонимия оказывается одним из самых фундаментальных процессов расширения значения, возможно, более основополагающим, чем метафора» [Бадеева 2004: 42]. Метафтонимия часто представлена генитивными конструкциями и не связана принадлежностью к определенной поэтической картине мира: «Ремнями грудь веселую опутав, / Под

одуванчиками парашютов / «На ты» с лазурью юность перешла» (Г. Шенгели), «И в гремучем дожде / Конского пляса» (П. Васильев), «Живых экскаваторов черные бивни» (Д. Андреев), «Мерный пульс отбойных молотков» (М. Матусовский), «Снастей узор и розовая пена / Мечтательных закатов Клод Лоррена» (Г. Иванов), «к звездам моих сосудов» (В. Чепелев), «свора взбешенных пальцев» (П. Барскова); «The sunken fields of hemp» (A. Tate), «a bird of prey» (Y. Komunukaа).

Метонимия является одной из базовых особенностей человеческого мышления, поэтому метонимическая ментальная модель рассматривается как самый частотный способ моделирования поэтических концептов: «поиски подходящей... структуры в качестве способа моделирования концепта... часто направляются метонимической логикой: в сознании любой концепт-признак ассоциируется, прежде всего, с носителем этого признака» [Илюхина 2003: 127]. Метонимия в поэтическом тексте также профилирует определенные признаки концепта, акцентируя одну из его составляющих: «Пл. Маяковского. Капоты, капоты – теснее, чем клавиши / или места на Ваганьковском кладбище» (А. Вознесенский). Метонимическая репрезентация автомобиля через капот делает эту часть автомобиля актуальной для читателя, и последующее сравнение с клавишами становится понятным. Метонимии активно используются как в отечественной, так и в англоязычной поэтической традиции: «Выйду ли к парку, в море ль плыву – / туфелек пара стоит на полу» (женщина) (А. Вознесенский), «часть женщины в помаде» (рот) (И. Бродский), «счастливые лица» (люди) (В. Чепелев), «твое лицо в простой оправе» (фотография) (А. Блок); «sleeping head» (человек) (W.H. Auden), «one stockinged foot toeing the sidewalk» (женщина) (W.C. Williams), «this is he in beige with canary» (костюм) (A. MacLeish), «The bright stars scatter everywhere» (ночь) (L. Hughes), «to let the ink burn, to let it leak» (бумага) (C. Borromeo), «mouth he remembered» (женщина) (J.C. Ransom), «the whisky

on your breath» (пьяный человек) (Th. Roethke), «Such a day of sweetness show / Eye and knocking heart may bless» (человек) (W.H. Auden), «and quickly packed her gold and stones» (краденые вещи) (W. Baer). В отличие от метафоры, метонимия строится на осознаваемых признаках объекта, это более простой для творческого сознания когнитивный механизм, чем метафоризация.

Предметные поэтические концепты репрезентируются в **символических** обозначениях, которые формируются на основе метафорического или метонимического переноса. Механизм символизации действует на уровне «наполнения» поэтического текста. «Милый, милый, смешной дуралей, / Ну куда он, куда он гонится? / Неужель он не знает, что живых коней / Победила стальная конница?» (С. Есенин) – конь выступает символом прошлой жизни; «Все прошло. Поредел мой волос. / Конь издох» (С. Есенин) – здесь конь выступает символом юности; «Поонакаркали черные вороны: / Грозным бедам широкий простор» (С. Есенин) – ворон символизирует беду; «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей» (О. Мандельштам) – в данном случае волкодав является метафорическим символом новой власти и нового времени.

«You shoveled the crushed tortoise / and her eggs off the highway into the dirt. / Those soft, white eggs. / This is how I love you: / drenched with Florida rain / and looking like hell, / Florida itself a hell, / the moonlit rain a rain of fire» (D. Ager) – в данном примере черепаха является символом разрушенной любви; «And be with people who knew more than three chords / On a guitar» (G. Soto) – три аккорда символизируют знание; «Saxifrage is my flower that splits / the rocks» (W.C. Williams) – цветок выступает в роли символа целеустремленного человека; «I loved the uncle but I wanted that doll to burn / because I loved my father best / and the doll was a lie» (C. Woloch) – кукла символизирует ложь; «We want the suns and moons of silver / in ourselves, not only counted

coins in a cup» (H. Mchugn) – символ материального благополучия; «Stares at the drowsy cubes of human dust» (A. Tate), «frozen tears never fall / they, /just shatter» (W.J. Aher) – в двух последних примерах представлены символы смерти.

Символ – это условный многозначный знак, замещающий в поэтическом тексте некое образное представление, абстрактный концепт. Функция замещения отличает символ от метафоры и метонимии. Символ как знак совмещает прямое (изначальное) и метафорическое (приобретенное) значение. Он возникает в процессе когнитивной операции – символизации, которая определяется как перенос имени объекта на качественно иное значение на основании синестезии или логических связей. При синестезии символ возникает на основе связи формы и значения при звуковом символизме или на основе ошибочных ассоциаций, возникающих при ошибочном совпадении форм слов – при полисемии, омонимии, паронимии. Перенос имени объекта осуществляется также на основании существующих скрытых или явных логических связей между базовым значением имени и абстрактным значением. Метафора и метонимия, по сути своей, представляют собой не только результаты переноса, но и разные виды логических связей между объектами. Метафорический перенос происходит на основе подобия, похожести; метонимия подразумевает различные виды связей, кроме подобия. Следовательно, символ как статический знак может возникать на основе метонимических и метафорических связей, а метафора и метонимия, в этом случае, представляют собой основные механизмы символизации. Следует также различать символы, возникшие в контексте произведения или всего творчества автора, и символы, уже закрепленные в языке и приобретающие в тексте индивидуально-авторское преломление.

Символы, закрепленные в языке, основываются на архетипических идеях (*земля – мать, небо – отец, дерево жизни*), или имеют

мифологическое происхождение (*феникс – вечная жизнь*). Существуют также символы, закрепленные в определенной культуре или культурах. Как правило, они имеют ясно прослеживаемую логическую связь между первичным и символическим значениями (*роза – красота, любовь, береза – женственность*). Авторы нередко прибегают к этим символам, трансформируя и обогащая их смысл. Например, изначальное символическое значение моря как первичного хаоса в «The Dry Salvages» (T.S. Eliot) выражает также идею времени, разделенного на краткое человеческое существование и бесконечность: «the river is within us, the sea is all about us». Индивидуально-авторские символы важны для понимания конкретного произведения и часто связаны с другими элементами текста сложными и разнообразными связями. В следующем тексте банка с засахаренной вишней является авторским символом красоты, праздника, благополучия в противовес символам обыденности, репрезентированными обозначением повседневной еды: «a jar of maraschino cherries... The same jar through an entire / childhood of dull dinners – bald meat, / pocked peas and, see above, / boiled potatoes. Maybe / they came over from the old country, / family heirlooms, or were status symbols / bought with a piece of the first paycheck / from a sweatshop... They were beautiful / and, if I never ate one, / it was because I knew it might be missed / or because I knew it would not be replaced / and because you do not eat / that which rips your heart with joy» (T. Lux). Авторский символ, в ряде случаев выходит за рамки произведения и самостоятельно развивается в культуре, при этом его значение упрощается. Например, лодка стала символом брака и романтических отношений после стихотворения В. Маяковского «Неоконченное»: «любовная лодка разилась о быт».

На наш взгляд, отношения между метафорой, метонимией, символом в поэтической речи нуждаются в уточнении. Между тропами – метафорой и метонимией, и символами, возникающими при метафо-

рическом и метонимическом переносе, есть существенные различия: главная функция символа в тексте – замещать концепт, функция тропа – описывать, давать характеристику и создавать эстетическое впечатление. Прямое значение слова-символа всегда конкретно, даже если символ – элемент воображаемого мира. Например, в части «Burnt Norton» из «Four Quarters» (T.S. Eliot) слова-символы *rose-garden, the pool filled with water out of sunlight, the lotos* принадлежат в вещному миру и являются не метафорами, а символами, так как их прямое значение не просто служит основанием для абстрактного значения, но обладает самостоятельным статусом для понимания вторичного смысла – любви и счастья, оживляющей божественной силы, чистоты и духовного роста. В контексте произведения символ не просто выглядит как нечто иное, но замещает и обозначает нечто иное. В стихотворении Р. Фроста «Stopping by Woods on a Snowy Evening» реальный лес (*woods*) становится символом смерти и находится в составе метафоры в переносном значении: «He stepped into the dark woods of death» (R. Frost).

При рассмотрении поэтического текста в рамках когнитивной поэтики необходимо разграничивать символ, метафору и метонимию как результаты когнитивных операций и как механизмы формирования смысла; они находятся в разноуровневых отношениях, и символ может возникать на базе метафорического или метонимического переноса. Функция данных механизмов состоит не только в том, чтобы объяснять ненаблюдаемое через наблюдаемое, с их помощью создаются новые связи между ранее не связанными концептами или концептами, не связанными в обыденном языке. Через эти механизмы в поэтической картине мира репрезентируются концепты, ранее находящиеся за рамками поэзии.

Отдельного рассмотрения требуют оксюмороны. **Оксюмороны**, выделяемые на языковом уровне, являются результатом тех же ментальных операций, что и метафора, только усложненных: «Наполови-

ну сгоревший дом – красивее всех» (Е. Боярских), «горячие снега» (О. Мандельштам) «Перед ним самый смрадный грешник – / Воплощённая благодать...» (А. Ахматова), «Той грустной радостью, что я остался жив?» (С. Есенин) «Унылая яркость последних цветов» (Д. Мережковский), «Florida itself a hell, / the moonlit rain a rain of fire» (D. Ager), «the only way to know is / to / ask / nothing» (C. Borromeo), «Nature's first green is gold» (R. Frost), «the king of patch» (K. Ryan) «i walk the dream / where the street / breathes in the shadow / of moon-light» (W.J. Aher). Оксюморон, на самом деле, является сложным синтезом нескольких образных схем [Lakoff 1990]. В оксюмороне «It was evening all afternoon» (W. Stevens) синтезированы три схемы: evening is darkness – day is light – darkness is sorrow, grief [Белехова 2002]. Рассмотрим другой пример: «all the stones have wings» (Th. Roethke). Здесь синтезированы следующие три схемы: stone is alive – soul can fly – wings are for flying.

Анализ большого количества поэтических текстов показал, что количество оксюморонов в них меньше по отношению к метафорам и метонимиям: «to let the ink burn, to let it leak» (чернила сами по себе не горят) (C. Borromeo), «Their flames were not more radiant than their ice» (J.C. Ransom), «All space, that heaven is a dayless night, / A nightless day driven by perfect lust» (A. Tate), «Our forward lent set in before our feast» (J. Berriman). Более низкая частотность оксюморона по отношению к метафоре, сравнению или метонимии связана с тем, что сравнение и метафора образуются в результате взаимодействия двух концептуальных доменов (или образных схем), в то время как оксюморон – в результате взаимодействия трех концептуальных доменов. Более сложная структура оксюморона свидетельствует о его более позднем возникновении.

Предметный концепт формируется в результате взаимодействия концептов из разных концептуальных областей поэтической картины

мира. Особо следует сказать об особенностях репрезентации концептов из концептуальной области *жанр*. В данном случае изначально терминологические концепты, формирующие метапоэтическое знание, участвуют в образовании поэтических вторичных концептов на основе метафорического или метонимического переноса: «О, грезалуч созвездия поэм!» (И. Северянин), «и по столу рассыпаны колонны / моих элегий, свернутых в рулоны» (И. Бродский), «гром, как державинская ода, / По крыше ямбом грохотал» (А. Тарковский), «Но рифмы – крылья слов. / Слова же – крылья действий» (Н. Матвеева). Метапоэтический термин в ряде случаев является источником образования признака: «Там спорят дактилем дубравы / с хориямбической рекой, / С тобою речь заводят травы / асклеиадовой строкой» (Вл. Эльснер), «The pattern repeats itself, the same events / In a different order obeying the conventions of / A popular genre» (D. Lehman).

Механизмы образования и механизмы репрезентации предметных концептов отражают принцип взаимодействия между предметными и признаковыми сущностями, они не являются национально или культурно обусловленными, формирование данных концептов связано со всеми концептуальными областями поэтической картины мира.

2.3. Репрезентация процессуально-относительных концептов в языке поэтического текста

Процессуально-относительный концепт отличается тем, что формируется на основе пропозициональной связи объектов, как правило, отражающей тесное взаимодействие или соседство объектов в реальности. Художественный (поэтический) концепт формируется не только при участии предметных сущностей, но с учетом характера отношений между ними. Концептуализированное действие, в данном случае, также служит основой для метафорического переноса: «Вла-

димир умер в 2 часа. / И бездыханно / стояли полные глаза, / как два стакана» (А Вознесенский), «и волосы ее – / глубокие и гладкие, как тени / в ночь лунную; пробор их разделял, / как бледный луч (В. Набоков), «Скала и шторм. / В осатаненны льющееся пиво / С усов обрывов, мысов, скал и кос, / мелей и миль» (Б. Пастернак) «Из глаз моих выпорхнут две канарейки, / На их место лягут две трехкопейки» (В. Шершеневич), «Ты, Люцифер, подобен алой розе, / раскрыв, как устрицу мой глаз – ножу» (Е. Шварц), «Пергаменты земли, ее тугие свитки / читали по слогам то пахарь, то пастух» (С. Кекова), «We weave our web of what we believe we understand / of the relationship of our acts and events / only to remain misunderstood» (С. Borromeo), «We wanted to get out. The years froze / As we sat on the bank» (Gary Soto), «a heart that can melt stones» (Н. Mchugn), «a man / Who could fill the woods with invitations» (L. Emanuel), «I am hanging at my window / like a houseplant» (L. Zaran), «I confess I have secrets I still keep / the way a snowscape hides a polar bear» (H.L. Nix).

При репрезентации процессуально-относительных концептов метафорическому переносу зачастую сопутствует метонимический компонент. Например, концепт *ГЛАЗА* тесно связан в реальности и в сознании человека с концептами *РЕСНИЦЫ*, *ВЕКИ*, *ЗРАЧКИ* метонимическими отношениями. Данный факт является основой для формирования следующих метафорических репрезентаций поэтических концептов: «Я знаю – / в заливах глаз / неводом ресниц / зрачок поэта / пойман» (Г. Шмерельсон), «но зачем эти веки садятся, как оводы, / На уставшие взгляды садятся, сосут» (В. Шершеневич), «В скворешнике глаз зрачков скворцы / Все тащат с солнц и лун соломки» (Ал. Кусиков), «И в отраженьи на секире, / себя постигнув в взоре жен, / он покорял ресниц Сибири, / По Ленам ласки унесен» (В. Хлебников), «и глаз опрокинутых Китежи / Пусть горе закроет ресницей» (В. Хлебников).

Устойчивой языковой формой метафорической репрезентации процессуально-относительных концептов в поэтическом языке является метаморфоза: «И глаза, расставленные косо, / Скользкими жуками копошатся» (Э. Багрицкий), «Морскими щупальцами тянулись к коню слепому и бедному – Храма тысячеокого очи» (*глаза толпы*) (В. Хлебников), «Но дверь откроем – / и бледным роем / они рванутся мимо нас обратно / в действительность, ее опрятно / укутывая в плотный саван / зимы» (*снежинки*) (И. Бродский), «Тот облак, что над головой / Взлетающим зигзагом душит» (А. Белый), «и осень закует морозом / В деревне трудовой размах» (А. Твардовский).

Через процессуально-относительные концепты осмысливаются связи между объектами, как правило, с метонимическими отношениями. Однако механизм взаимодействия между исходными концептуальными доменами может быть метафорическим. Кроме того, исходные концепты уже могут иметь вторичный характер в результате метафорического или метонимического переноса. «Морскими щупальцами тянулись к коню слепому и бедному – Храма тысячеокого очи» (*глаза толпы*) (В. Хлебников) – в данном примере один из исходных концептов *ХРАМА ТЫСЯЧЕОКОГО ОЧИ* уже является генитивной метафорой, которая входит в состав метафорического процессуально-относительного концепта *МОРСКИМИ ЩУПАЛЬЦАМИ ТЯНУЛИСЬ*.

В репрезентации процессуально-относительных концептов наблюдается историческая динамика, что свидетельствует об относительности и гибкости существующих межконцептуальных связей в поэтической картине мира. Так исследование показало, что дореволюционная отечественная поэзия закрепляла поэтическое осмысление концептов *ЦАРЬ–ПОДДАННЫЕ* в отношениях *голова и тело, птица и птенцы, солнце и птицы, дуб и низкие деревья, ветер и листья, луна и звезды, корабль и волны*: «орел влетел в Москву! И радостью все / Птенцы вострепнулись!» (В. Петров), «Как вслед свой души увлека-

ешь, / Как солнце – птиц парящих рой» (Г.Р. Державин), «Кто сей над прочими мужами, / Блистая серебряной главой, / Возносится, как дуб над низкими древами» (П. Катенин), «Царь воинство свое устрояющ к бою, / Как вихрь листы, подвиг полки перед собою» (М. Херасков), «С оруженосцами он шествует во град. / Так видится луна звездами окружена» (М. Херасков).

После революции происходит отказ от прежних поэтических моделей, и статус коммунистического вождя совершенно иначе закрепляется в поэтической картине мира. Концептуализация представлений о государственном лидере осуществляется, в основном, через предметные, а не через процессуально-относительные концепты: «мятежный, гордый рулевой» (И. Ионов), «светлый провидец-пилот» (В. Кириллов), «тундровой Руси горячая печень» (о Ленине), «Ленин – красный олень, в новобрачном сказаньи» (Н. Клюев); «отец наш и полководец, ведущий к победе нас» (о Сталине) (Ал. Гитович), «Сталин – наша слава боевая, / Сталин – нашей юности полет» (А. Сурков). Данный факт свидетельствует о разрушении существующих представлений об отношениях вождя и народа, данные концепты в поэтической картине мира становятся более независимыми.

Процессуально-относительные концепты формируются в разных концептуальных областях поэтической картины мира. Например, процессуально-относительные концепты фиксируют знание об отношениях между мужчиной и женщиной: «Желтком к белку / Леплюсь, самоедом к меху / Теснюсь, леплюсь, / Мощусь» (М. Цветаева), «Я деревня – черная земля. / Ты мне – луч и дождевая влага» (М. Цветаева), «Ты меня понимала, как берег волну, что порою несет ему ласки» (И. Северянин), «Вся – набросок! Жизнь, пошли художника ей» (А. Вознесенский), «И как медуза, что присосана к дредноуту, / Пригвождена она трагически к любви» (И. Северянин), «Я – страница твоему перу. / Все приму. Я белая страница. / Я – хранитель твоему добру»

(М. Цветаева), «Then somebody told me it was what a man and woman do / under the covers of their bed, moving back and forth / like slow pistons in a shiny black locomotive» (Т. Houglan), «I confess I have failed you as the sun / in the far northern fall fails finally / and glows a slowly deeper» (Н.Л. Нix). Матерью и ребенком: «В руки, вот в эти ладони, в обе, / Раковинные – расти, будь тих: / Жемчугом станешь в ладонях сих» (М. Цветаева), «В тебе, как на губах у стеклодува, / явился выдох чистого стекла. / Душой твоей насыщенный сосуд, / дитя твое, отлитое так нежно!» (Б. Ахмадулина), «”Oh, give me back my heavenly child, – / My love!” the rose in anguish cried; Alas! the sky triumphant smiled, / And so the flower, heart-broken, died» (Е. Field), уста и речь: «Ключу подобна сила языка. / А рот – замок. Не отперев замка, / Никто не отгадает, что за ним» (Н. Сельвинский). Менее частотной, но отмеченной в словаре [Павлович 1999: 92], является концептуализация представлений об объектах в тумане: «Я, Игнаций, Джозеф, Крыся и Маня / В теплой разошедшей лодке в слепительном плыли тумане.... Видны друг другу едва, как мухи в граненом стакане, / Как виноградные косточки под виноградной кожей» (Е. Шварц), «Мехико – сито. / Как будто клубники корыто / мелкою сеткой от мух и туристов покрыто» (А. Вознесенский).

Анализ показал, что частотно процессуально-относительные концепты формируются на основе концептуальной области *природа*, так как здесь концептуализируется много взаимодействующих объектов. Это, например, лунный свет и облака: «Фарфоровый фонарь – прозрачная луна, / В розетке синих туч мерцает утомленно» (Э. Багрицкий); свет и тьма: «От ветреной резеды, / ставень царапающей, до резной, / мелко вздрагивающей звезды, / ночь, всеми фибрами трепещуща / как насекомое, льнет, черна, / к лампе» (И. Бродский); вода и берег: «Волны сильны, волны зелены, / Как идейные юнцы: / Непонятны гор расщелины / Волнам, словно нам – отцы» (И. Северянин) (дети и

отцы); свет в окне: «Ломом луч ударил в прорубь... Комната, присев и раскорячилась, / Стен белье полощет, – видно, жестко / Накрахмалила углы известка» (М. Зенкевич), «Штопором лунного света точно / Откупорены пробки окон из домов» (В. Шершеневич).

На языковом уровне процессуально-относительный концепт репрезентируется в форме сравнения, в форме языковой метафоры или символа. Например, «Над ним стареющие дети, / Как злые гении *напят*» (А. Кушнер), «Pain... grows / Hard like a diamond or blooms like a rose» (D. Lenman) – процессуально-относительный концепт репрезентируется в форме сравнения. «Приземлилась меж нас Великая / Отчественная, / она села тревожной птицей, / и, уставясь в ее глазницы, / понимает один из нас, / что поет он в последний раз» (А. Вознесенский) – метафора птицы-войны с метонимическим компонентом, так как *Великая Отчественная* – метонимия войны. «A man of lechery so solid / You could build a table on it» (L. Emanuel) – данный пример иллюстрирует образование языковой метафоры, наделение качества человека (распущенность) физическими свойствами. Репрезентация процессуально-относительного концепта в качестве символа, как правило, связана с символическим действием: «я бросил в ночь заветное кольцо» (А. Блок) – метонимический символ расторжения брака; «They say before the white man / brought us Jesus, we had honor» (A.C. Louis) – метафорический символ обращения в христианскую веру.

Анализ текстов показал, что процессуально-относительные концепты не репрезентируются в форме поэтических метонимий, метонимический компонент чаще прослеживается в образовании метафор и является составляющей метафор.

Процессуально-относительные концепты формируются на основе взаимодействия концептов из разных концептуальных областей поэтической картины мира и отличаются от предметных концептов тем, что не только фиксируют переосмысление одной предметной сущно-

сти через другую, но и характер связи между ними. Концептуализация данного действия является ключевым моментом в формировании процессуально-относительного концепта.

2.4. Репрезентация событийных концептов в языке поэтического текста

Событийный поэтический концепт формируется на основе сложных многокомпонентных представлений, и его репрезентация не ограничивается одной лексической единицей или пропозицией. Событийный концепт имеет форму фрейма (сценария) и отличается событийным ядром, зафиксированным обобщенным представлением о ситуации: «Невзирая на это, глаз, / как невыключенный телевизор / в опустевшей квартире, продолжает передавать / изображение. Спрашивается – чего ради?» (И. Бродский). «Опустил я парус у озер, / Двух озер великой глубины, / Где приливы и отливы – вздор, / Несогласный с фазами луны» (Л. Мартынов). В первом примере глаз является метонимией зрения. Событийный концепт формируется на основе взаимодействия исходных концептов *ЗРЕНИЕ* и *ТЕЛЕВИДЕНИЕ*, создавая метафорическое представление о трансляции изображения человеческим глазом. Во втором примере также наблюдается сложное концептуальное взаимодействие. Одним из исходных концептов является уже вторичный предметный поэтический концепт, возникший на основе метафорического переноса *ГЛАЗА–ОЗЕРА*. В данном концепте заложен и метонимический перенос, потому что глаза являются метонимией женщины. Событийный концепт, сформированный на слиянии представлений о любви и процессе пришвартовывания судна, имеет в основе не только метафорические, но и метонимические связи, так как вода – неотъемлемый компонент судоходства.

Событийные концепты в поэзии возникают, когда исходный концепт осмысливается через концепт фреймового типа. Таким образом, поэтический событийный концепт формируется на основе взаимодействия концептов разного типа и фреймового концепта. При этом исходные концепты могут принадлежать разным концептуальным областям. Ряд фреймовых концептов, участвующих в формировании вторичного событийного поэтического концепта, закреплён в поэтической картине мира и имеет прототипический характер. На основе анализа поэзии в поэтической картине мира выделяется ряд прототипических фреймовых концептов, участвующих в формировании поэтических событийных концептов. Их группировка отражает связь данных концептов с основными хозяйственными, ритуальными, жизненными процессами, имеющими ключевое значение в жизни человека.

Хозяйственные события:

ПРОИЗВОДСТВО: «В календарном цеху штамповали второе число» (А. Цветков) (*время*), «Ручей, как лист железа, / Грохочет на камнях. / С горы, с крутого гребня / Гремит вода ключа, / Как будто бы по щебню / Железо волоча. / По руслу-транспортёру, / Сверкая сквозь кусты, / Торопятся под гору / Железные листы. / Как будто бы с вершины, / прокатный цех небес / Обрезками с машины / Заваливает лес» (В. Шаламов) (*природа*), «ночи звездный рассыпанный шрифт / набирает угрюмый наборщик» (Н. Асеев) (*ночное небо*), «Book-bagged and padded out, at mouth and nose /They manufacture ghosts, /George Washington's and Poe's, / Banquo's, the Union and Confederate hosts'» (А. Нехт) (*слава великих людей прошлого*).

РЕМЕСЛО: «Меж молотом и наковальней / опять сутулюсь на весу. / Опять подковой окаянной / кому-то счастье принесу» (А. Вознесенский) (*жизнь*), «Я – дровосек / дремучего леса / мыслей, / изви-тых лианами книжников, / душ человеческих искусный слесарь, / каме-

нотес сердец булыжников» (В. Маяковский) (*духовная жизнь*), «Но на бледной руке нет кольца моего... Мне сковал его месяца луч золотой» (А. Ахматова) (*лунный свет*), «My teacher Shih-hsiang Chen / Translated that and taught it years ago / And I see: Pound was an axe, / Chen was an axe, I am an axe / And my son a handle, soon / To be shaping again, model / And tool, craft of culture, / How we go on» (G. Snyder) (*литература*).

ОХОТА: «Гончая с огромной пастью мчится яростно за дичью, / Это – жизнь, и чем я стану, превращусь в ее добычу?» (С. Липкин) (*жизнь*), «и, за дальней добычей спеша, / юной гончей мой почерк не-сется, / вот настиг – и озябла душа» (Б. Ахмадулина) (*словотворчество*), «Затихает, и вновь туч на звезды охота / вспыхивает» (И. Бродский) (*звезды и облака*), «Знамена пышные зарей кровавой / Над миллионами голов горят: / На мировой капитализм облавой / идет загонщик - пролетариат» (Вл. Нарбут) (*революция*), «Around and around go ten thousand men hunting a red headed girl with two freckles on her chin. / I have seen them hunting, hunting» (С. Sandburg) (*ухаживание*).

ЗЕМЛЕДЕЛИЕ: «Отточенным слухом к созревшему звуку / Прижавшись, как серп, / Не знать бы. Что так убирают разлуку, / Снимают урон и ущерб» (А. Кушнер) (*словотворчество*), «И плуг любви тащить / с восхода на закат» (Ю. Мориц) (*любовь*), «Молото-бойцы-пушки вышли / И пулеметы-косари. / Они народ сгребали в ку-чи, / Косили так, как косят рожь» (П. Васильев) (*бой*), «The Grower of Trees, the gardener, the man born to farming, / whose hands reach into the ground and sprout / to him the soil is a divine drug» (W.I Berry) (*призв-ание*).

РЫБНАЯ ЛОВЛЯ: «В сознание всплывает чей-то / телефонный номер – порванная ячейка / опустевшего невода» (И. Бродский) (*вос-поминание*), «Но древний рыбарь – сон, чтоб лову не скудеть, / В за-тоне тишины созвучьям ставит сеть» (Н. Клюев) (*сновидение*), «Вижу, дед мой тянет вершей / солнце с полдня на закат» (С. Есенин) (*солнце-*

ворот), «But Peter McGuck was a cowardly sneak, / Like a hound he remained home in fear; / When fishing one day he fell into the creek – / And his widow is now Mrs. Greer» (E.P. Butler) (*смерть*), «Now fishing far from me, he strides through rain, shoulders / A spiny ridge of pines, and disappears / Near lakes that cannot be, while I must choose / To go or stay: bring blanket, blade, and gun, / Or stand a fisherman» (J.A. Emanuel) (*судьба*).

РУКОДЕЛИЕ: «Что ж это за сила / в небе колесила, / С яблони малиновой / Яблоки скосила, / В листья повтыкала / Спицы золотые, / Птиц поотпускала / В небеса крутые, Рощам приказала / стать золотолицыми, / А мне череп обвязала серебряными спицами» (Ю. Мориц) (*старость*), «Взад-вперед походкой челночной, / перед тем как уйду во тьму, / оставляю берег простроченный / и лоскут заката к нему» (А. Вознесенский) (*жизнь*), «Прядите, дни, свою былую пряжу» (С. Есенин) (*время*), «Ну, золотистым шелком вышьем / Воспоминаний светлый сад» (Вл. Нарбут) (*воспоминание*), «Трамвая – красные иголки / стальной ниткой рельс / сшивают полотнища площадей» (Г. Якубовский) (*езда по городу*), «I'm wearied of wearying love, my friend» (D. Parker) (*любовь*).

ФИНАНСОВЫЕ ОПЕРАЦИИ: «И ищешь мелочишку суффиксов и флексий / в пустующей кассе склонений и спряжений» (В. Маяковский) (*словотворчество*), «И ордер расходный / мы спеша заполняем в тоске безысходной – / нам кассир выдает шелестящее время / и поводит крылами в окошечке кассы» (С. Кекова) (*жизнь*), «Вот стоят у постели моей кредиторы / молчаливые: Вера, Надежда, Любовь. / Раскошелиться б сыну недолгого века, / да пусты кошельки упадают с руки... Чистый-чистый живу я в наплывах рассветных, / перед самым рождением нового дня... / Три сестры, три жены, три судьи милосердных / открывают бессрочный кредит для меня» (Б. Окуджава) (*смерть*), «Копилка жизни! Мелкие монеты! / Когда других монет не

отыскать – / Они пригодны! Целые банкеты / воспоминанья могут задавать» (К. Случевский) (*воспоминания*), «there was no love / Save borrowed love: there was no might have been» (E.A. Robinson) (*любовь*), «O Thou who carest for the falling sparrow, / Canst Thou the sinless sufferer's pang forget? / Or is thy dread account-book's page so narrow / Its one long column scores thy creatures' debt?» (O.W. Holmes) (*божественная воля*).

Ритуальные события:

БОГОСЛУЖЕНИЕ: «Но, перед вечностью свершая танец, / стопой едва касаясь колеса, / Фортуна скажет: «Вот пасхальный агнец, / и кровь его – убойная роса» (Вл. Нарбут) (*судьба*), «Стихами кропя ли / Улицы, буду служить молебны» (А. Мариенгоф) (*словотворчество*), «Дня закатного жертва / Искупила весь грех» (С. Есенин) (*вечер*), «Свершает ночь сове Богослуженье, / Мерцая, движется созвездий крестный ход. / По храму неба стройное движенье / Одной струей торжественно течет» (А. Солодовников) (*звездный свет*), «My creed is simple: that the world is fair, / And beauty the best thing to worship there, / And I confess it by adoring you» (A. Seeger) (*любовь*).

СВАДЬБА: «Тайна нежна: мир от вечности – брак, и творенье – невеста; свадебный света чертог – божья всезвездная ночь» (Вяч. Иванов) (*мир*), «Кто звездой, с подушек дремы / Обручается с востоком?» (Вяч. Иванов) (*восход*), «А небеса в торжественности брачной / Спешили звезд светильники возжечь... В сиянии росистого убора / Ко мне идет моя невеста-ночь / Из-под шатров колдующего бора» (Ю. Верховский) (*наступление ночи*), «И день кровавого восстанья, / Грозу великих мятежей, / как деву, в брачном одеяньи, / Мы ждали в сумраке ночей» (В. Кириллов) (*революция*), «When Life made Death his bride» (E.P. Butler) (*смерть*).

КРЕЩЕНИЕ: «Не святой уже – другой, земной Владимир / крестит нас железом и огнем декретов» (В. Маяковский) (*революция*), «Когда крестил закат огнем и кровью» (М. Сабашникова) (*закат*),

«Словно ввели в христианство тебя, / роща. Омытая будто язычница. /
Как звонко эхо после дождя! / Как после слез твое сердце отзывчиво»
(А. Вознесенский) (*дождь*).

События, связанные с отдыхом, развлечением, творчеством:

ПИР: «После полуночи сердце ворует / Прямо из рук запрещенную тишь... что пополуночи сердце пирует, / Взяв на прикус серебряную мышь» (О. Мандельштам) (*сердце*), «И, один приглашенный на этот бескрайний пир. / Я о нем отзовусь, кости не в пример, тепло, / потому что, как ни считай, я из чаши пил / больше, чем по лицу текло» (И. Бродский) (*жизнь*), «И нарезанные косо, как полтавская, колеса / с выковыренным под Гдовом пальцем стрелочника жиром / оживляют скатерть снега, полустанки и развилки / обдавая содержимым опрокинутой бутылки» (И. Бродский) (*езда*), «So die as though your funeral / Ushered you through the doors that led / Into a stately banquet hall / Where heroes banqueted» (A. Seeger) (*смерть*).

ТЕАТР: «и под стеной ротонды, как перед раз / навсегда опустившимся занавесом в театре, / аплодисменты боярышника ты не разделишь на три» (И. Бродский) (*мир*), «В постель иду, как в ложу: / Затем, чтоб видеть сны» (М. Цветаева) (*сон*), «На закате поднимался занавес вечерний, / Открывалось действие огня» (А. Блок) (*закат*), «Небо точно занавес. Природа / Театральной нежности полна» (Г. Иванов) (*природа*), «Этот лес совсем по Мейерхольду / Ставила природа» (И. Северянин) (*пейзаж*), «Some evenings, however, we found ourselves / Unsure of what comes next. / Like tragic actors in a theater on fire» (Ch. Simic) (*жизнь*).

ИГРА: «Как хороший игрок, / раскидала шарами / смерть черепа / в лузы могил» (В. Маяковский) (*смерть*), «И кроет звезд десятку / солнечным тузом рассвет» (В. Шершеневич) (*восход*), «И речка и ветер вступали в игру» (Г. Шенгели) (*природа*), «вечер гонялся в голубом далеке / За днем рыжеватым, и за черным пиджак его ло- / вила

полночь, играя с луной в бильбоке» (В. Шершеневич) (*ночь*), «Ветра судьбу / На берегу / Гадают по картам. / В раскладе карт – вороний карк / И вопли жадных чаек, / Грачиный шум, / Который ум / И сердце отвечают» (Д. Самойлов) (*природа*), «life was a good game» (Е.А. Robinson) (*жизнь*).

СЛОВОТВОРЧЕСТВО: «Бормочет дождик. / Дождь неспешный, непроливной, / Переводит, как переводчик, / Слог небесный на слог земной» (В. Корнилов) (*дождь*), «Море песню сочиняет – / Слов не может подобрать» (К. Случевский) (*вода*), «If singing breath or echoing chord / To every hidden pang were given, / What endless melodies were poured, / As sad as earth, as sweet as heaven!» (О.В. Holmes) (*утрата*).

Бытовые события:

СТРИЖКА И РАСЧЕСЫВАНИЕ: «машины увозят мертвых, смерзшихся, как поленья, / а утром ожившие трупы стригут автоматами лес» (А. Вознесенский) (*стрельба*), «Только зори красным гребнем чешут / Серебро на старой голове» (П. Антокольский) (*солнце и облака*), «А кони чешут и чешут / Стальными гребнями борон / Душистые пряди / Черноземных полос / И рыжесуглинковые косы» (М. Герасимов) (*пахота*), «Look where I am and look where he is! / There is a book documenting his every haircut / while all my image-building attempts go unnoticed, even / by my friends» (D. Duhamel) (*популярность*), «I should sit on a rock off Cornwall and comb my hair» (S. Plath) (*независимость*).

ПРИГОТОВЛЕНИЕ ПИЩИ: «Дети пекут улыбки больших глаз / В жаровнях темных ресниц» (В. Хлебников) (*улыбки*), «То не тучи бродят за овином / И не холод. / Замесила Божья мать сыну / Колоб. / Всякой снадобью она поила жито / в масле. / Испекла и положила тихо / В ясли» (С. Есенин) (*лунный свет*), «А полночь – хозяйка – на тротуарные бутерброды / Густо намазывает дешевый ливер» (В. Шершеневич) (*ночь*), «Передо мною волны моря... Их много. Им

немыслим счет. / Их тьма. Они шумят в миноре. / Прибой как вафли их печет» (Б. Пастернак) (*волны моря*), «The smog of cooking, the smog of hell / Floats our heads, two venomous opposites, / Our bones, our hair» (S. Plath) (*семейная жизнь*).

Жизненные события:

РОЖДЕНИЕ: «В зале гул. / Духота... Здесь родильный приют, / И в некрашеном сводчатом чреве / Бьется об стены комнат / Комком неприкрашенным / Век» (Б. Пастернак) (*время*), «В век варварства и атома / мы – акушеры нового, / нам эта участь адова / по нраву и по норову. / Мы – бабки повивальные, / а век ревет матеро, / как помесь павиана / и авиамотора» (А. Вознесенский) (*мир*), «Ты в эти ночи родила меня, / женски, как донор, наполнив собою. / Что с тобой, младшая мама моя?» (А. Вознесенский) (*любовь*), «Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти, / На ночь натываясь руками. Урала / Твердыня орала и, падая замертво, В мученьях ослепшая, утро рожала» (Б. Пастернак) (*восход*), «Только что от стальных сосцов стапеля / Отпавший новорожденный гигант, – / «Титаник» (М. Зенкевич) (*судо-строительство*), «And letting my inner self look out. / For this is the birth of the soul in sorrow, / A birth with gains and losses» (E.L. Masters) (*жизненные испытания*).

СМЕРТЬ: «Сел в трамвай полупустой... Вровень с нами мчатся рядом / все. Кому мы были рады / В прежней жизни дорогой... Им не видно за дождями, / Сколько встало между нами / Улиц, улочек и рек. / Так привозят в парк трамвайный / Не заснувшего случайно, / А уснувшего навек» (А. Кушнер).

Военные события:

БИТВА: «Я слышу: кровавые шарики / Шрапнелью острой рвет плазмодий – / и гибнут красные ударники, / Бойцы слабеют в каждом взводе... Не может быть! Соппротивление! / Я не хочу! Все в узел нервы! / бросаю я в огонь сражения / Свои последние резервы» (С. Горо-

децкий) (*болезнь*), «А в небе над нами разыгралось побоище / Звезд и солнц, облаков и лун» (В. Шершеневич) (*солнце и облака*), «На новый ржаной недосеянный фронт – / сегодня вставай, пролетарий» (В. Маяковский) (*жатва*), «there was NAIL / big ROCKS OF ICE / bombing / exploding smashing into things / and the rain / just wouldn't / STOP» (Ch. Bukowski) (*дождь*).

Концепт *ПУТЕШЕСТВИЕ* трудно отнести к какой-либо определенной группе, поэтому он рассматривается отдельно:

ПУТЕШЕСТВИЕ: «Колеса грубые по оси в землю врыты. / Под них подкладывали лапник и тома / Священных кодексов, но так же нет защиты, / И колет тот же луч, и дышит та же тьма» (А. Кушнер) (*история*), «Жизнь моя? иль ты приснилась мне? / Словно я весенней гулкой ранью / Проскакал на розовом коне» (*жизнь*), «Запряглась луна в повозку – / чтобы утро привезти / по румяному пути!» (Н. Клюев) (*рассвет*), «spiritual / journey taken beyond death» (J.M. Wristen) (*закладная жизнь*).

Очевидно, что наибольшее количество прототипических событийных концептов представлено в группе, связанной с хозяйственной деятельностью. Формирование таких концептов происходит в результате взаимодействия с концептуальной областью *мир артефактов* и свидетельствует о значимости данной области в эмоционально-эстетическом осмыслении мира, а также о наличии в данной области большого числа концептов фреймового типа.

Важным наблюдением является то, что данные прототипические событийные концепты (не все), в ряде случаев являются исходными для метафорического осмысления через другие событийные концепты:

ПРОИЗВОДСТВО: «Я, отрок, рос в железном храме, / свечей горел стальной кристалл, / Я видел в прокопченной раме / виденье звездного креста» (о заводе) (М. Герасимов) – через *богослужение*.

РЕМЕСЛО: «Меха дышали наспех, / Над грудой серого пепла / Храпели горлом хрипло. / Как бабки повивальные / Над плачущим младенцем, / Стояли кузнецы у тела полуголового... Клещи... Купают в красном пламени заплаканное чадо... А перезвоны молотков – у детских уст свисток» (В. Хлебников) – через *рождение*.

ЗЕМЛЕДЕЛИЕ: «С неба сойдет ко мне светлый, безбольный, / солнце – мой муж, мой жених... / Паром овейная, / потом взлелеянная, / вся ли я прах? / Хлебом засеянная / вся в бороздах» (Л. Семенов) – через *свадьбу*; «Истерзанная плугом, / Радостна земля. / Надеждой и испугом / Язвины болят. / Зерно из черной груди / Тянется ростком. / Рожденья подвиг труден – / Колосу легко» (С. Городецкий) – через *рождение*.

ФИНАНСОВЫЕ ОПЕРАЦИИ: «Я – воплощенье капитала. / Я – повелитель мировой... Храм биржевой – моя святыня, / конторский стол – мой аналой, / Мое евангелье – балансы, / Богослужение – «игра», / Дары священные – финансы, / Жрецы мои – бухгалтера» (Д. Бедный) – через *богослужение*.

СЛОВОТВОРЧЕСТВО: «Быть словам женихом и невестой! – / это я говорю и смеюсь. / Как священник в глуши деревенской, / я венчаю их тайный союз» (Б. Ахмадулина) – через *свадьбу*; «Спасибо тому, / Кто в сети большого улова / Поймает сквозь качку и пенную тьму / Зубчатую рыбину слова» (Вл. Луговской) – через *рыбную ловлю*; «и за дальней добычей спеша, / юной гончей мой почерк несется, / вот настиг – и озябла душа» (Б. Ахмадулина) – через *охоту*; «Поэта долг – пытаться единить / края разрыва меж душой и телом. / Талант – игла. И только голос – нить. / И только смерть всему шитью пределом» (И. Бродский) – через *рукоделие*; «Сегодня вместе / Тесто стиха месить / Анатолию и Сергею» (А. Мариенгоф) – через *приготовление пищи*; «roems like a banquet» (R. Jones) – словотворчество через *тип*.

РОЖДЕНИЕ: «Это я – в два часа пополудни / повитухой добытый трофеей» (Б. Ахмадулина) – через *битву*, «В печи сияющей, в огромном чреве / Нерожденный Пушкин спал... И как пирог он восходил» (Е. Шварц) – через *приготовление пищи*; «Ужо рожусь! Еще не рождена. / Еще не пала вещая щеколда.... Сравнится ль бледный холодок актрис, / трепещущих, что славы не добьются, / с моим волнением среди тех кулис, / в потемках, за минуту до дебюта!» (Б. Ахмадулина) – через *театр*; «Бог втыкает в страну гениальных детей, / Как в садовую грядку – рассаду» (А. Кушнер) – через *земледелие*.

СМЕРТЬ: «Не пойду я к хороводу: / Там смеются надо мной, / Повенчаюсь в непогоду / С перезвонною волной» (С. Есенин) – через *свадьбу*, «И пусть собирая урожай обильный / смерть скосит десять поколений» (Д. Кедрин) – через *земледелие*.

ПИР: «Зажигают свечи / перед индейкой / метрдотели, черные / как каноники» (А. Вознесенский) – через *богослужение*.

ИГРА: «Вратарь елозит на коленях / с воротами, как с сетчатым сачком, / за шайбочкой» (А. Вознесенский) – через *охоту*.

БИТВА: «Как, сея смерть зерном каленым, / Губя и нас, и тех равно, / Метался меж Днепром и Доном, / Весь в пене бешенства, Махно» (Г. Шенгели) – через *земледелие*; «Туч серебряные глыбы / Расступились – и видны, / точно призрачные рыбы, / Самолеты близ луны. / Так и кажется, что некто / сел за рощицей вдали / И, как удочку, прожектор / К ним закинул от земли... Заплясал разрыв зенитки, / Как наживка на крючке» (Д. Кедрин) – через *рыбную ловлю*; «Восговорит царь жене своей: / «А и будет пир на красной браге! / Послал я сватать неучтивых семей, / Всем подушки голов расстелю в овраге» (С. Есенин) – через *свадьбу*; «Раймонд Беспощадный, синьор Альгвадурры, / Крестивший неверных огнем и мечом» (Д. Андреев) – через *крещение*; «Война и меч, вы часто только мяч / Лаптою занятых мо-

рей, / И волжская воля, ты отрок удач, / Бросая на север мяч гнева полей» (В. Хлебников) – через *игру*.

ПУТЕШЕСТВИЕ: «я в загородном автобусе / заутреню отстою» (А. Вознесенский) – через *богослужение*.

Такие концепты, как **ТЕАТР, КРЕЩЕНИЕ, СВАДЬБА, РУКОДЕЛИЕ, БОГОСЛУЖЕНИЕ, СТРИЖКА И РАСЧЕСЫВАНИЕ, РЫБНАЯ ЛОВЛЯ, ПРИГОТОВЛЕНИЕ ПИЩИ, ОХОТА** если и взаимодействуют с другими событийными концептами, то в единичных случаях.

Наряду с прототипическими событийными концептами, представленными большим количеством репрезентаций у разных поэтов, в творчестве отдельных авторов формируются также авторские непрототипические событийные концепты: «Устала сталь. Нет мочи, как устала! / «Катюши» били, и дотла, дотла / все жгла гроза. И звезды вниз сметала / и до небес достигшая метла» (*война как уборка*) (А. Прокофьев), «Мерцают звезды на ковре небес, / мерцая, ангелам щекочут пятки» (*мерцание звезд как забава*) (В. Набоков), «Там небесный конвой / в зоне темных аллей / залил все синевой / кроме двух снегирей» (*природа как тюрьма*) (И. Бродский).

Обращение к англоязычной поэзии показывает, что событийные концепты являются универсальной единицей поэтической картины мира. Например, в англоязычных поэтических текстах нами выделены следующие событийные концепты: «But I will write / Until sand evaporates / And the moon consumes the sun» (G.M. Gorry) (*закат солнца через процесс принятия пищи*), «The last of the light of the sun / That had died in the west» (R. Frost) (*закат через ритуал смерти*), «And Heaven's address? Well now, that's simple... / Just send your thoughts care of your heart!» (F.D. Kilday) (*молитва через почтовое отправление письма*), «We weave our web of what we believe we understand / of the relationship of our acts and events / only to remain misunderstood» (C.

Borromeo) (*жизнь через процесс плетения паутины*), «A wind had blown away the sun» (L. Ferlinghetti) (*вечер через процесс дыхания*), «And like the moon / I bend my face to the ground (R. Elson) (*поклон через оборот планет*), «Outside the leaves were falling as they died» (L. Ferlinghetti) (*осень через ритуал смерти*), «a red moon / rides on the humps of the low river hills» (C. Sandburg) (*ночь через путешествие*), «The moon in lonely alleys make / A grail of laughter of an empty ash can» (H. Crane) (*ночь через волшебство*), «The last word wavered, and the song was done» (E.A. Robinson) (*смерть через творчество*), «paces his way / to the other side of the day» (L. Ferlinghetti) (*время через путешествие*).

Анализ событийных концептов показывает, что они образуются на основе метафорического или метонимического механизмов формирования смысла. Вариантом метафорического переноса является оксюморон: «I want you, she murmured, to eat Dr. James. / I was hungry. The doctor looked good...I stowed all the studs on the edge of my plate» (V. Nabokov). Буквальное поедание гостя на званом ужине невозможно, тем не менее, данное содержание является метафорическим событийным концептом, репрезентированным в форме оксюморона.

В англоязычной поэзии частотны концепты, репрезентации которых обнаруживают метонимический механизм образования, когда событие большего масштаба репрезентируется через событие меньшее: «a young girl bleeds / her south china sea eyes / open / standing / where only a poet / dares to see» (W.J. Aher) (*любовь через акт дефлорации*), «her sweet anatomy / let fall a stocking» (L. Ferlinghetti) (*любовь, похоть через раздевание*), «My ex-boyfriend still takes comfort / in the other white powder» (E. Xavier) (*принятие наркотиков через поиск успокоения*), «They enter the new world naked, / cold, uncertain of all / save that they enter» (W.C. Williams) (*рождение через проникновение*), «And went without the meat, and cursed the bread» (E.A. Robinson) (*голод че-*

рез отсутствие некоторых продуктов), «When bombs smashed those mirrors / there was time only to scream» (D. Levertov) (*война через бомбежку*), «Went home and put a bullet through his head» (E.A. Robinson) (*смерть через попытку самоубийства*), «Yes / but then right in the middle of it / comes the smiling / mortician» (L. Ferlinghetti) (*смерть через приход гробовщика*).

Событийные концепты поэтической картины мира являются вторичными и образуются в результате метафорического или метонимического переносов. Они формируются на базе исходных концептов, один из которых является фреймовым. Тот факт, что ряд событийных концептов является основой для метафорического осмысления через другие событийные концепты, говорит о том, что оба исходных концепта могут относиться к фреймовому типу.

Различная частотность языковых репрезентаций событийных концептов свидетельствует о том, что в поэтической картине мира выделяется ряд основных или прототипических событийных концептов. Данные концепты фиксируют знание о самых значимых для человека хозяйственных, ритуальных, бытовых или жизненных событиях. Прототипические событийные концепты в поэтической картине мира становятся объектом вторичного осмысления и, в силу своей глобальности, выходят за пределы индивидуально-авторского сознания. В рамках отдельно взятой национальной поэтической картины мира формируется определенный набор основных событийных концептов, наиболее частотно и разнообразно репрезентируемых в поэтических текстах. Событийные концепты репрезентируются в форме языковой метафоры, оксюморона или метонимии, символы на данном уровне не представлены, так как символ предполагает замещение представлений конкретным материальным объектом, что в данном случае невозможно.

2.5. Репрезентация концепта-впечатления в языке поэтического текста

Концепт-впечатление формируется на уровне целого текста и представляет собой синтетический результат взаимодействия разноуровневых поэтических концептов текста. Смысл поэтического текста концептуализируется и фиксируется в разноуровневых языковых презентациях основных концептов текста, в процессе прочтения текста возникает сложное впечатление, концепт-гештальт, который необходимо классифицировать как концепт-впечатление. Данный вид концепта выделяется исходя из динамической природы концепта и динамического принципа концептуального взаимодействия в тексте, а также мысли о том, что репрезентация концептов в поэтическом тексте задействует разные языковые уровни и средства.

Рассмотрим текст: «Абонент недоступен, и это, похоже, надолго. / Там, где ты – тишина, и мобильных не изобрели. / Я звоню целый день, только нет в этом действии толку: / Не ответит никто, на балансе застыли нули. / Беспросветная серость. За окнами осень застыла: / Ты ужасно, мгновенье, но, я без тебя – не могу. / И мне кажется, все это прошлою осенью было: / И дождливый ноябрь, и тик-таканье мелких секунд. / Операторы сотовой связи питают надежду / протянуть свою сеть до болота несбыточных грез. / Но сомкнул абонент, погоняемый временем, вежды – / Он теперь недоступен, и это, пожалуй, всерьез» (А. Линдберг). Данное стихотворение интерпретируется относительно традиционных поэтических тем *любви, печали, разлуки*. Звукоритмические концепты в данном тексте репрезентированы разными языковыми средствами: скоплением звуков и стихотворным ритмом. Трехсложный размер (5-стопный анапест) создает медленный ритм стихотворения. В строчках «*беспросветная серость. За окнами осень застыла*» наблюдается аллитерация – повторение звука [с], которое

призвано сделать акцент на словах *осень, серый, беспросветный* и усилить настроение печали. Слово *тик-таканье* имитирует тиканье часов и является метонимическим звукоритмическим концептом. Образный ряд выстраивается для передачи читателю соответствующего впечатления. Репрезентация традиционных для поэтической картины мира концептов *ЛЮБВИ* и *ВЕЧНОЙ РАЗЛУКИ* осуществляется через современную метафору – недоступность абонента сотовой связи. Данная метафора повторяется, конкретизируется на протяжении всего текста и репрезентируется в концептах разного уровня: предметном концепте *АБОНЕНТ НЕДОСТУПЕН*, процессуально-относительных концептах *НА БАЛАНСЕ ЗАСТЫЛИ НУЛИ, ОПЕРАТОРЫ СОТОВОЙ СВЯЗИ ПИТАЮТ НАДЕЖДУ / ПРОТЯНУТЬ СВОЮ СЕТЬ*. При этом языковой образ интерпретируется без труда, и техническая недоступность превращается в метафизическую. Это происходит за счет того, что в тексте выстроена когнитивная основа, традиционная для русского поэтического дискурса: фраза *сомкнуть вежды* является традиционной репрезентацией концепта *СМЕРТЬ. ОСЕНЬ, ДОЖДЬ, НОЯБРЬ* – связанные между собой метонимическими отношениями предметные концепты, которые традиционно являются метафорами разлуки, печали в стихотворениях о любви. Фразы: *там, где ты – тишина; болото несбыточных грез; мобильных не изобрели* репрезентируют также закрепленное в русскоязычной поэтической картине мира четкое деление пространства на обитаемое и запредельное. Новые для поэтической картины мира концепты взаимодействуют с традиционными поэтическими концептами и, таким образом, становятся доступными для интерпретации и репрезентации эмоционально-эстетического опыта. Концепты из концептуальной области *мир артефактов* взаимодействуют с концептами из области *природа*. Тот результат, который остается после прочтения текста в виде «пучка» эмоций, ментальных образов, фрагментов воспоминаний, переживаний по поводу

удачных/неудачных языковых образов и является концептом-впечатлением. Вышеизложенные рассуждения призваны заострить внимание на тех динамических процессах, в результате которых основные поэтические концепты, которые определяют направление авторской и читательской мысли и успешно интерпретируются, формируют ядро концепта-впечатления.

Другой пример демонстрирует развитие поэтического смысла в цепи репрезентаций концептов из концептуальных областей *природа* и *человек*: «I must have passed the crest a while ago / And now I am going down – / strange to have crossed the crest and not to know, / but the brambles were always catching the hem of my gown. / All the morning I thought how proud I should be / To stand there straight as a queen, / Wrapped in the wind and the sun with the world under me – / But the air was dull; there was little I could have seen. / It was nearly level along the beaten track / and the brambles caught in my gown – / But it's no use now to think of turning back, / The rest of the way will be only going down» (S. Teasdale). В данном стихотворении основными концептами, образующими концепт-впечатление, являются ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ, ПРЕОДОЛЕНИЕ ТРУДНОСТЕЙ, ИЛЛЮЗОРНОСТЬ СЛАВЫ. Сложный концепт-впечатление формируется благодаря использованию узнаваемых метафорических концептов. Восхождение на гору и спуск (*have passed the crest...I am going down*) – это традиционные метафорические поэтические репрезентанты концепта ЖИЗНЬ. Следующие в данном образном ряду – кусты ежевики (*the brambles*), которые цепляются за подол платья: *the brambles were always catching the hem of my gown*. Данный процессуально-относительный концепт является метафорой трудностей и препятствий. При взаимодействии с традиционными поэтическими концептами (*THE CREST, THE SUN, THE WIND, THE WAY*) ежевика (*THE BRAMBLES*) интерпретируется как образ, передающий знание о жизненных трудностях и их преодолении. *Gown* –

это метонимия женщины и метонимия человека вообще, имеющего тщеславные желания (*to stand there straight as a queen*). Разочарование репрезентируется предметной метафорой *the air was dull*. Проекция человеческих эмоций и переживаний на объекты природы, формирование концептов на основе концептуальной области *природа* является типичным для лирической поэзии. В данном тексте общественная иерархия метафорически представлена через физическое пространственное расположение объектов. Автор опирается на общеязыковые метафоры: *успех – верх, печаль – низ*. Процессуально-относительные концепты подчеркивают динамизм ситуации и актуализируют метафору *пути*.

Следует заметить, что при формировании концепта-впечатления в разных текстах разные концептуальные уровни являются ведущими в репрезентации поэтического смысла.

Так в стихотворении «Somewhere I have never travelled, gladly beyond» (E.E. Cummings) основной поэтический смысл – любовное переживание – репрезентируется через предметные и процессуально-относительные концепты, за счет их развертывания и взаимодействия формируется концепт-гештальт: «Somewhere I have never travelled, gladly beyond / Any experience, your eyes have their silence: / In your most frail gesture are things which enclose me, / Or which I cannot touch because they are too near / Your slightest look easily will unclothe me / Though I have closed myself as fingers, / You open always petal by petal myself as Spring opens / (Touching skilfully, mysteriously) her first rose / Or if your wish be to close me, I and / My life will shut very beautifully, suddenly, / As when the heart of this flower imagines / The snow carefully everywhere descending; / Nothing which we are to perceive in this world equals / The power of your intense fragility: whose texture / Compels me with the color of its countries, / Rendering death and forever with each breathing / (I do not know what it is about you that closes / And opens;

only something in me understands / The voice of your eyes is deeper than all roses) / Nobody, not even the rain, has such small hands».

Ритмико-фонетические концепты, в данном случае, обладают вспомогательной функцией. Ритм задан традиционным для поэзии XX в. дольником на основе 4-5-стопного ямба. Повторяющиеся звуки меняются на протяжении стихотворения: [æ]: «Somewhere I have never travelled, gladly beyond»; [s]: «Any experience, your eyes have their silence/ You open always petal by petal myself as Spring opens/ (Touching skilfully, mysteriously) her first rose»; [tf]: «Or which I cannot touch because they are too near; [z]: Though I have closed myself as fingers/ The voice of your eyes is deeper than all roses; [k]: Compels me with the color of its countries». Данные звуки обладают разной эмоциональной окраской и поддерживают эмоциональный фон стихотворения.

Лирическая любовная ситуация интерпретируется благодаря следующему межконцептуальному взаимодействию: концепт *ЖЕНЩИНА/WOMAN*, обязательная составляющая лирической ситуации, не обозначен ядерным словом и репрезентируется через предметные метонимии *eyes, look, gesture, hands* и предметную метафору *the voice of your eyes*. Предметным концептом является *ROSE* – традиционный поэтический символ любви и красоты, вокруг которого организуется основной смысл текста, и его метафорическая конкретизация *the heart of this flower*. Способность цветка закрывать и открывать лепестки профилируется, на основе данного признака образуются процессуально-относительные метафорические концепты; глаголы, репрезентирующие данное действие, проходят через текст: *enclose me – unclose me – closed myself – to close me – that closes and opens*. В ряду процессуально-относительных концептов выделяются: метафорические концепты «*your slightest look easily will unclose me*», «*you open always petal by petal myself*», «*my life will shut very beautifully, suddenly*»; метонимия «*your eyes have their silence*»; процессуально-

относительный оксюморон «*are things which enclose me, / Or which I cannot touch because they are too near*», сравнение «*though I have closed myself as fingers*».

Репрезентация «*Spring opens (touching skilfully, mysteriously) her first rose*» классифицируется как метафорический символ. Это событийный концепт, который входит в сравнительную конструкцию с процессуально-относительным метафорическим концептом «*you open always petal by petal myself*».

Представленные в тексте поэтические концепты формируются в границах концептуальной области *природа* и имеют связанный системный характер, поэтому в тексте появляются такие концепты, как *SPRING, THE SNOW, RAIN*. Они традиционны для поэтической картины мира и репрезентируют устойчивые поэтические представления о любви и весне, зиме (снеге) и смерти, печали в авторской интерпретации: «*Spring opens / (Touching skilfully, mysteriously) her first rose*», «*when the heart of this flower imagines / The snow carefully everywhere descending*», «*nobody, not even the rain, has such small hands*». Преобладание репрезентаций процессуально-относительных концептов позволяет представить любовь как динамический процесс. Концепт-гештальт содержит представления о влюбленном человеке, который раскрывается навстречу чувству и страшится его.

Анализ вышеприведенных текстов не является полным (подробная методика анализа поэтического текста представлена в пункте 4.5. настоящей главы), он лишь призван продемонстрировать, что итогом восприятия поэтического текста является некий общий эмоциональный отпечаток, классифицируемый нами как концепт-гештальт. Формирование данного концепта есть результат взаимодействия художественных (поэтических) концептов, репрезентированных на разных уровнях текста. Более того, следует заключить, что не все концепты репрезентируются в пределах одного текста с равной степенью интен-

сивности, как правило, концепты определенного уровня являются ведущими. Этот факт влияет на качественные характеристики поэтического смысла.

Так, если ведущими в репрезентации поэтического смысла являются ритмико-фонетические концепты, то смысл имеет более высокую степень абстракции – «И над землею / нет земли, / и в подземелье / нет земли, / и лягу в землю / нет земли» (А. Монастрынский), «Хей-тара / Тере-дере-дере... / Холе-куле-нээ. / Озеро-ли, лес-ли. / Тио-и / Ви... у» (Е. Гуро). Преобладание предметных концептов создает статичность картины: «Бледнолицый / Страж над плеском века – / Рыцарь, рыцарь, / Стережущий реку» (М. Цветаева), «Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы, / хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда, / ночник, белье, шкафы, стекло, часы, / ступеньки лестниц, двери. Ночь повсюду. / Повсюду ночь: в углах, в глазах, в белье, / среди бумаг, в столе, в готовой речи, / в ее словах, в дровах, в щипцах, в угле / остывшего камина, в каждой вещи» (И. Бродский). Ведущие процессуально-относительные и событийные концепты заостряют динамизм, движение, процесс: «А по земле вода течет, как время, / повсюду смерть свое роняет семя» (С. Кекова), «И где река / покинув русло как ножны / сносит шеи холмам» (С. Протасов). Событийные концепты репрезентируют, как правило, архетипические, глубоко укорененные в творческом сознании общекультурные связи: «Над алтарем дымящихся зыбей / Приносит жертву кроткий бог морей» (О. Мандельштам).

Очевидно, что доминирование концептов определенного уровня связано с особенностями репрезентируемого поэтического смысла. Формирование концепта-впечатления является результатом сложного межконцептуального взаимодействия и обнаруживает динамическую природу концепта.

2.6. Репрезентация иконических концептов в поэтическом тексте

Иконический концепт фиксирует информацию об экстралингвистических графических особенностях текста. Любой поэтический текст, имеющий традиционную форму, в известной степени иконичен, что отличает его от прозы. Однако в вербализации подобных концептов наблюдается большая вариативность. Иконический концепт репрезентируется либо графическими неязыковыми средствами, либо профилированием графических свойств языковых знаков. Например, в стихотворении «40-Love» (R. McGough) расположение слов в строках имитирует отбивание мяча на теннисном корте. Данный иконический концепт, репрезентированный на графическом уровне текста, относится к случаю профилирования графических свойств языковых знаков:

«middle	aged
couple	playing
ten	his
when	the
game	ends
and	they
go	home
the	net
will	still
be	be
tween	them».

Анафору, эпифору, повторения строк также следует рассматривать как случаи репрезентации иконического концепта, сформированного при профилировании графических свойств языковых знаков, так как при зрительном восприятии они опознаются как ритмически повторяющиеся графические элементы текста:

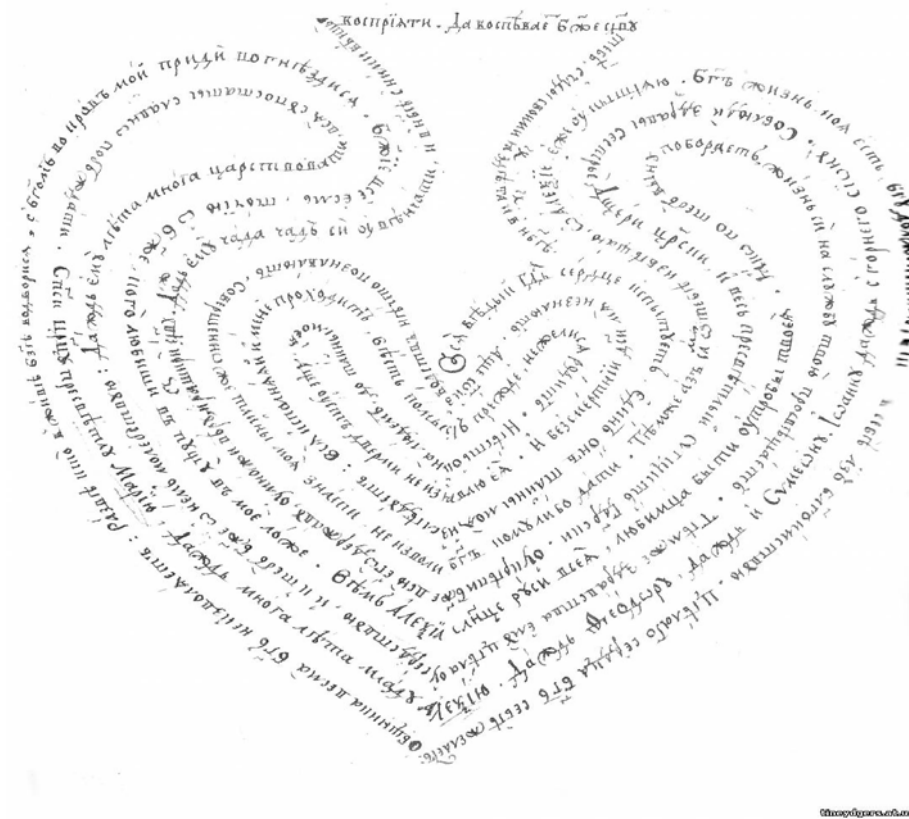
«*Because* when I look back, she disappears.

Because I look back.
Because retreat can be wiser than attack.
Because one can be harder than two careers.
Because the crows are calling.
Because I can master so little tragedy» (H.L. Hix).
Или: «*I am waiting for the Second Coming*
and I am waiting
for a religious revival
to sweep through the state of Arizona
and I am waiting
for the Grapes of Wrath to be stored
and I am waiting
for them to prove
that God is really American
and I am waiting
to see God on television
piped' onto church altars
if only they can find
the right channel
to tune in on» (L. Ferlinghetti).

Попытки соединения поэтического текста с графическими элементами предпринимались уже в античности и в эпоху средневековья. Данные опыты оформились в отдельное направление – визуальную поэзию (visual poetry), расцвет которой пришелся на рубеж XIX-XX вв. В большинстве текстов, представляющих это направление, иконический концепт репрезентируется особым фигурным расположением слов, как в классических примерах С. Полоцкого (*Рис. 1*) и И. Рукавишниковой (*Рис. 2*).

Рис. 1

О ИЗБИТКИ СЛЪСЪХЪ ЛЮ. АЪ: ЛІА: Ъ.



В другом тексте метафорические репрезентации предметного концепта *ЗВЕЗДА* поддерживаются на графическом уровне расположением строк в форме звезды:

Рис. 2

И
 КТО
 ПРИДЯ
 В ТВОИ
 ЗАПРЕТНЫЯ
 ГДЕ Б НЕ БЫЛ ДО ТОГО НИКТО
 НАЙДЕТ БЕЗМОЛВНЫЯ ТВОИ
 И ТАЙНЫ СВЕТА НИЗВЕДЯ
 В ТЪМЕ БЕЗОТВЕТНЫЯ

родит тебе мечты
тот светлый ты
твоя звезда живая
твой гений двойника
его смиренно призывая
смутясь молись издалека
а ты а ты вечерняя звезда
тебе туда
глядеть
где я
я

Иконический концепт в современной поэзии представлен и более сложными экстралингвистическими элементами. В приведенном ниже примере слова повторяют контур силуэта стоящей со сложенными на груди руками женщины в сочетании с горизонтальными линиями, являясь частью графического оформления текста (*Рис 3*). Иконический концепт способствует декодированию смысла поэтического текста и передаче представлений о любви, любовной ссоре, печали, являясь значимым элементом для формирования концепта-гештальта. Данный пример иллюстрирует те случаи, когда иконический концепт играет ведущую роль в репрезентации поэтического смысла.

Рис. 3

Двое
холодно

зябнут =====
пальцы ===== но
ветер === опять
стучит= дробью
в окно= снится
стальное== не болит
небо ===== рассвет
пальцы ===== вылачит
тёмное ===== сны
полот_но ===== дик
тихо ===== смут
внутри ===== обид
утро ===== зимы тает
ниточкой =====
точки =====
крыш =====
шалого =====
снега =====
пудра =====
шороком =====
шага =====
тишь =====
шёпот =====
часов =====
гулком =====
голос =====
солёных =====
снов =====
словно =====
земли =====
уснула =====
память =====
иных =====
миров =====
пеплом =====
пласты =====
строчек =====
стрелы =====
немых =====
нег =====
просто =====
печаль =====

Расположение слов задает определенный ритм, поэтому иконический концепт зачастую взаимодействует с ритмико-фонетическими концептами.

Иконический концепт обладает вспомогательной функцией в обычной поэзии, и его возможности в репрезентации поэтического смысла ограничены. Основной смысл, как правило, репрезентируется через средства поэтического языка. Однако именно в направлении визуальной поэзии представлено большое количество поэтических текстов с активным использованием экстралингвистических графических элементов, где иконические концепты играют ведущую роль в репрезентации поэтического смысла (см. *Приложение 1*). В стихах в прозе репрезентации иконического концепта, напротив, сведены к миниму-

му: «Эхо говорит ласковым русским голосом. Если эхо говорит не русским голосом, это не наше эхо. Если эхо говорит русским, но не ласковым голосом, это эхо суровых лет России» (А. Кудрявицкий).

В качестве обобщения следует сказать, что концепты разных уровней имеют определенную специфику в репрезентации различных по своей природе и по степени конкретности/абстрактности поэтических смыслов. В силу своей вторичности рассматриваемые концепты, в основном, образуются на основе метафорического и метонимического механизмов формирования смысла. Процессуально-относительные концепты образуются только на основе метафорического переноса. Событийные концепты демонстрируют более усложненное сочетание метафорических и метонимических связей. В тексте данные концепты находятся во взаимодействии, что позволяет сформировать сложный концепт-гештальт как общее впечатление о тексте.

§ 3. Принцип структурного валентного взаимодействия художественных концептов

В поэтическом тексте языковые средства используются для репрезентации эмоционально-эстетических смыслов, и художественный (поэтический) концепт – это уже результат межконцептуального взаимодействия. Вторичность – одна из главных отличительных черт поэтического концепта, и так как результат межконцептуального взаимодействия влияет, в итоге, на форму непосредственно языковых репрезентаций (языковая метафора и т.п.), характер такого межконцептуального взаимодействия нуждается в изучении.

Теоретической основой разработки структурного валентного взаимодействия концептов стало создание модели поэтического концепта как сгустка смысла с открытыми для взаимодействия валентностями: *звуковой, предметной, понятийной, ассоциативной, образной,*

символической, мифологической, ценностно-оценочной. Как отмечалось ранее, выявление и анализ валентного взаимодействия могут быть осуществлены, прежде всего, для понятийных и процессуально-относительных концептов (см. Гл. I, п. 4.4.4.), поэтому единицей исследования выступили языковые метафоры, метонимии, сравнения, символы. Ритмико-фонетические концепты имеют в своей основе более простые отношения, поэтому у них нельзя вычленить все вышеуказанные валентности; событийные концепты характеризуются более сложными отношениями, так как в их репрезентациях возрастает роль грамматических элементов.

Метафора

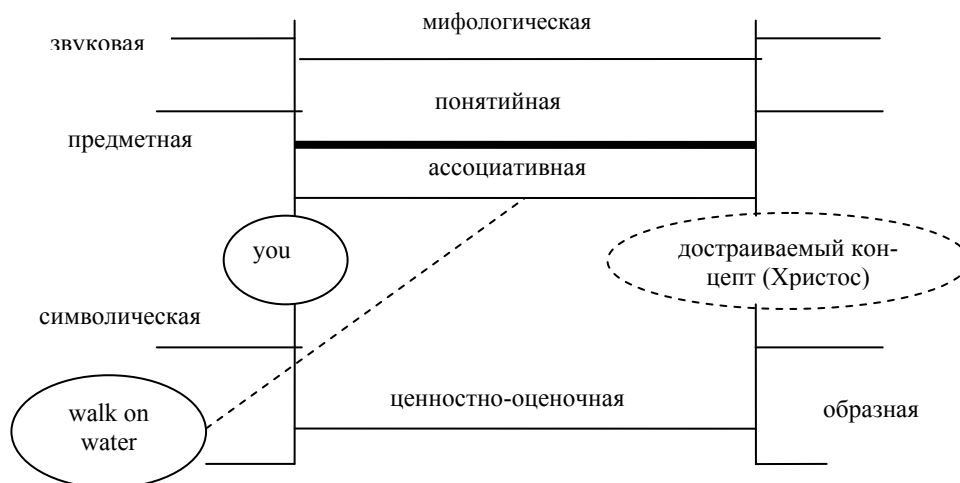
В классическом случае образования метафоры задействованы два концепта и их валентности (*Схема 7*). Ценностно-оценочная валентность является контактной, потому что эмоциональная оценка концептов совпадает. Детерминирующей контактной валентностью является *понятийная валентность*, так как основанием для метафорического переноса служат понятийно-логические признаки, характеризующие концепт. Ассоциативная валентность всегда контактная, обозначенная пунктиром связь с *walk on water (a)*, *wrapped around (b)*, *followed (c)*, *кривиться (d)*, *летели (e)*, *выть (f)* указывает на характер ассоциации по сходству (a, b, c, d, e, f).

Образная валентность может быть контактной и неконтактной, потому что чувственные модальности не всегда участвуют в раскрытии признаков концепта (d, f). Предметная валентность может быть как контактной, так и неконтактной, в зависимости от того, существуют ли денотаты в предметном мире (d, e, f). Мифологическая валентность является контактной/неконтактной (a, c). Звуковая валентность при образовании метафоры, как правило, неконтактная, потому что сходство языковых репрезентаций здесь не имеет определяющего значения (a, b, c, d, e, f). Один концепт в метафоре не замещает дру-

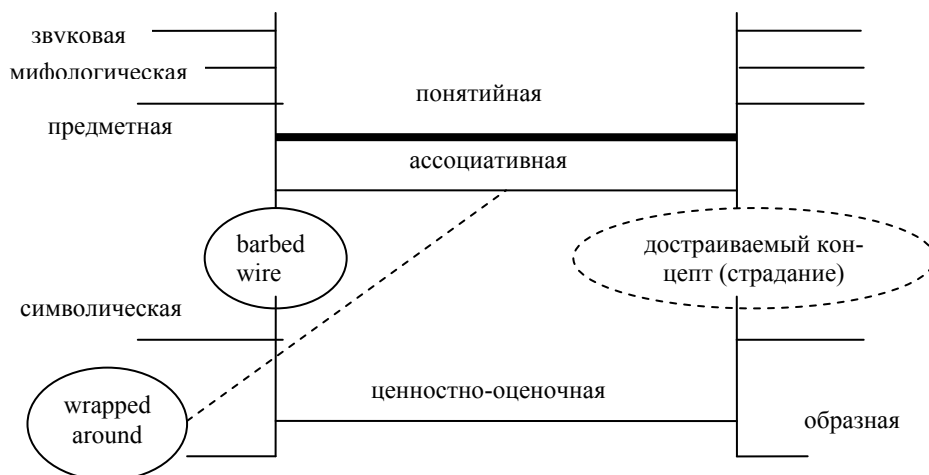
гой, значит, символическая валентность неконтактная. Всегда контактными являются понятийная и ценностно-оценочная валентности (a, b, c, d, e, f).

Схема 7

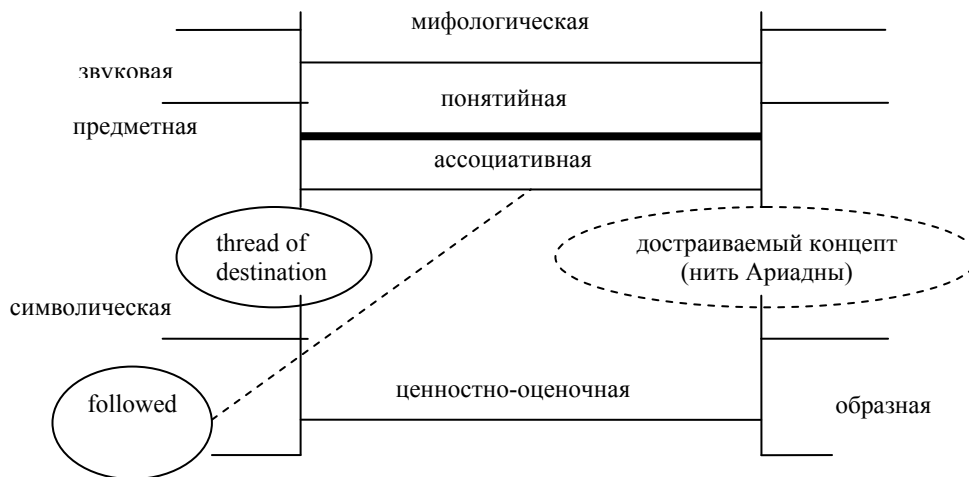
a) «Gone are the days / when you could walk on water» (M. Atwood):



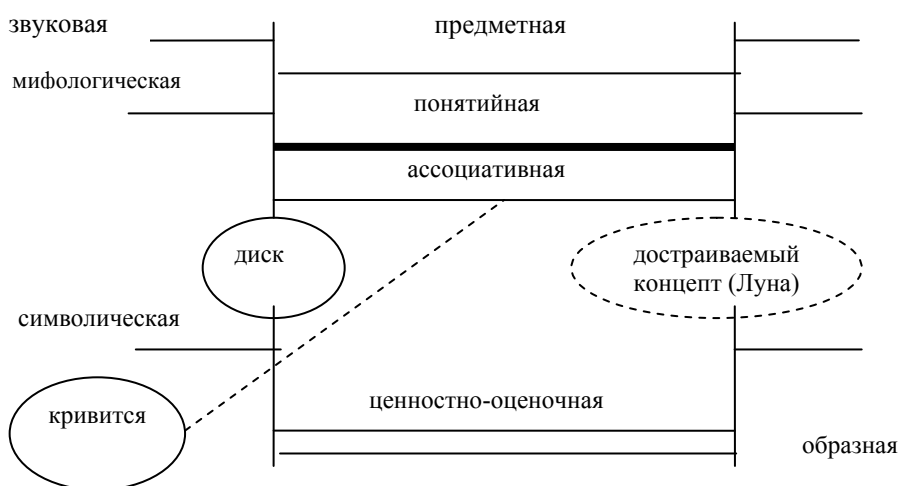
b) «The lonesome snag of barbed wire you have / wrapped around your heart is cash money» (M. Anderson):



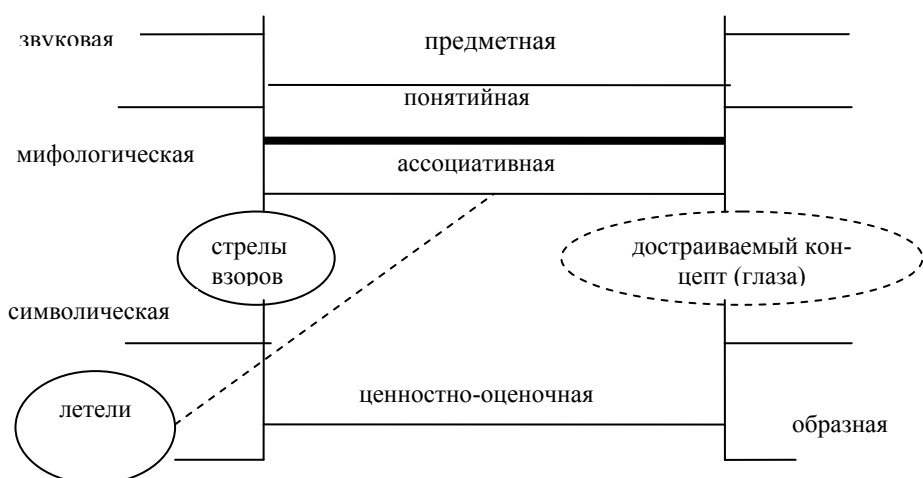
c) «they followed a thread of destination» (H. McHugh):



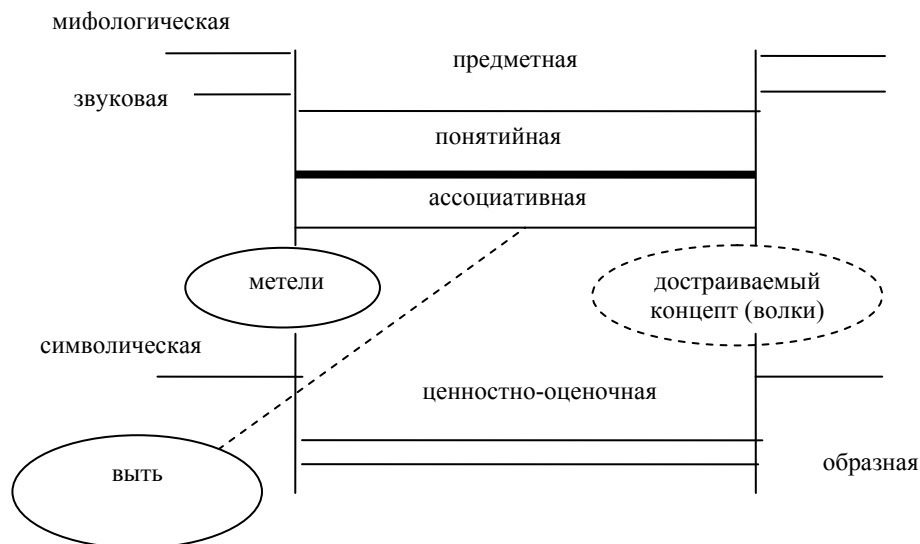
d) «А в небе, ко всему приученный / Бесмысленно кривится диск» (А.А. Блок):



e) «И летели стрелы взоров, / Чтоб в ее вонзиться лик?» (В. Брюсов):



f) «И начнут метели выть снежные – повсюду!» (С. Кирсанов):



Метонимия

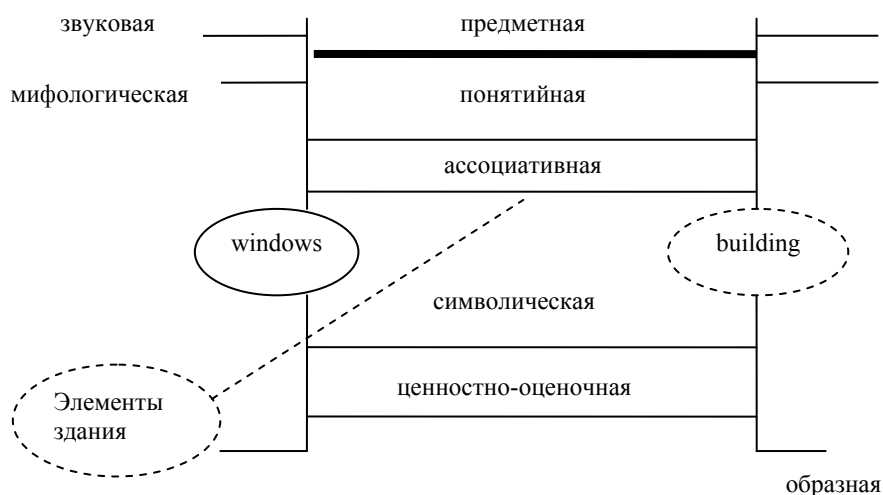
Метонимический перенос также формируется при взаимодействии двух концептов (Схема 8). При метонимии концептуальные признаки всегда переносятся на более конкретный объект, и здесь наличие эквивалента в предметном мире имеет ключевое значение, поэтому *предметная валентность* всегда контактная, она же всегда является детерминирующей. Оба концепта имеют предметно-логические дефиниции и сходную оценку, следовательно, *понятийная* и *ценностно-оценочная* валентности являются контактными. Символическая валентность также контактная, потому что во взаимодействии данных концептов проявляется функция замещения одного другим, хотя она не основная. Ассоциативная валентность всегда контактная, обозначенная пунктиром связь с *элементами здания (a)*, *движением живого существа (b)*, *аксессуаром (c)*, *строительным материалом (d)* указывает на характер ассоциации по смежности (a, b, c, d). Вторым концептом в метонимии всегда является достраиваемым, он не репрезентируется на языковом уровне, поэтому такие концепты обозначены пунктирными сферами (ДОМ, ЧЕЛОВЕК, ЖЕНЩИНА, ЗДАНИЕ).

При образовании метонимии звуковые валентности не контактируют. Образная валентность не является контактной, так как не

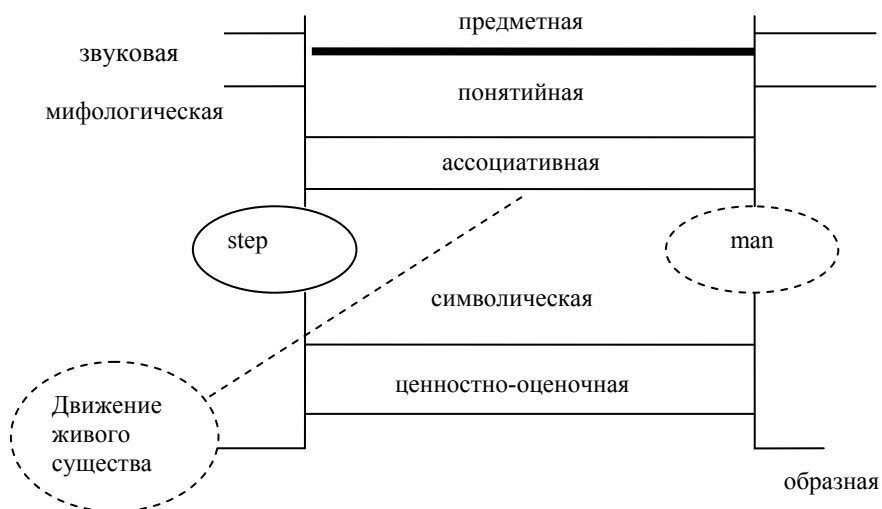
происходит раскрытия характеристик концепта на основе одной из модальностей. Мифологическая валентность в метонимии не контактирует. Всегда контактными являются предметная, понятийная, символическая, ценностно-оценочная валентности (a, b, c, d).

Схема 8

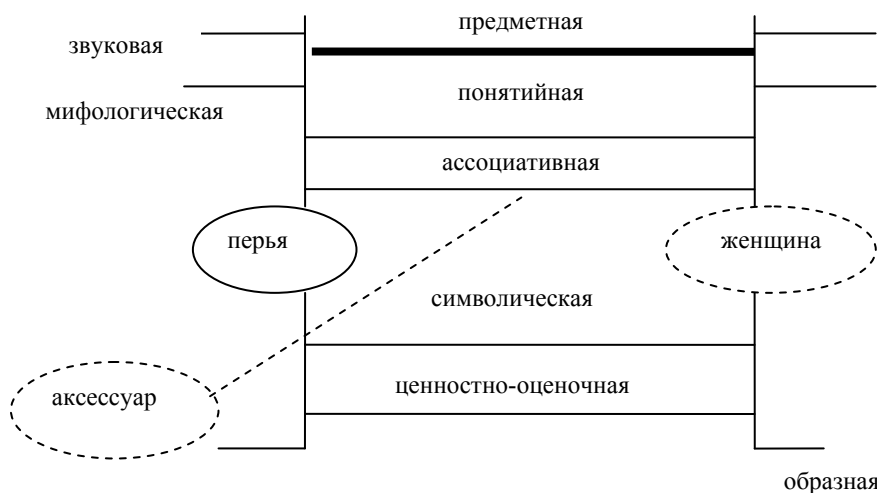
a) «She'll see fifteen high windows / cemented over to cut out light» (C. Anderson):



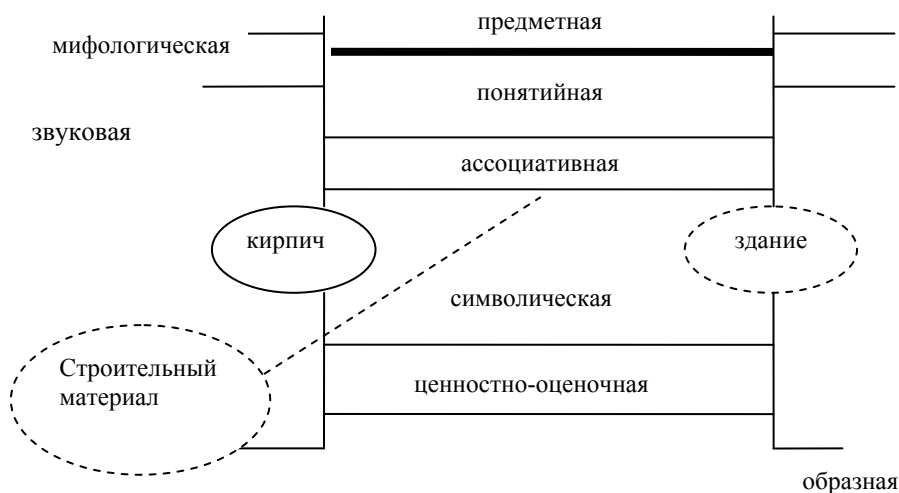
b) «Because you can't and don't remember the step that kicked up / dust and left this planet» (R. Angel):



c) «И перья страуса склоненные / В моем качаются мозгу» (А.А. Блок):



d) «Кричу кирпичу, / слов иступленных вонзаю кинжал / в неба распухшую мякоть» (В. Маяковский):



Сравнение

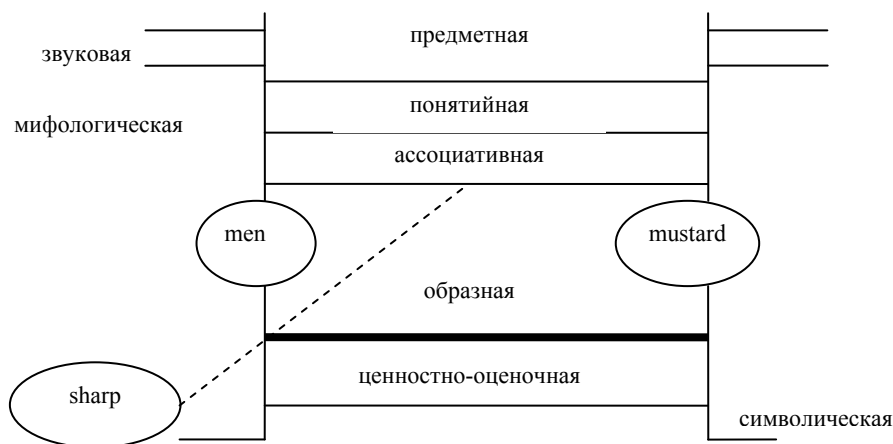
Сравнение образуется при взаимодействии двух предметных сущностей (Схема 9). Как правило, хотя бы один из двух участников имеет денотат в материальном мире. Звуковая валентность является контактной в случае совпадения звучания языковых репрезентаций (с). Если оба концепта имеют денотаты в предметном мире, то предметная валентность контактная (а, с, d), если хотя бы один концепт не имеет такого денотата – контактирования не происходит (b). При наличии у двух концептов предметно-логических дефиниций понятийная валентность определяется как контактная (а, b, с, d). Основанием для определения ценностно-оценочной валентности как контактной

служит совпадение оценок, эмоционального восприятия взаимодействующих концептов (a, b, c, d). Образная валентность отвечает за раскрытие концептуальных характеристик на основе одной из чувственных модальностей, она является контактной, если вторичный концепт сформирован с участием одной из данных модальностей (a, b, c, d). Мифологическая валентность контактная, если один из концептов содержит профилируемые мифологические представления. Ассоциативная валентность всегда контактная, так как синтез представлений осуществляется только на основе ассоциаций. При контактной ассоциативной валентности обозначенная пунктиром связь с *sharp (a)*, *is wrapped up in white paper (b)*, *звук (c)*, *визуальное восприятие (d)* указывает на характер ассоциации по сходству (a, b, c, d). В сравнении один концепт не служит символическим заместителем другого, поэтому символические валентности при образовании сравнения всегда неконтактные.

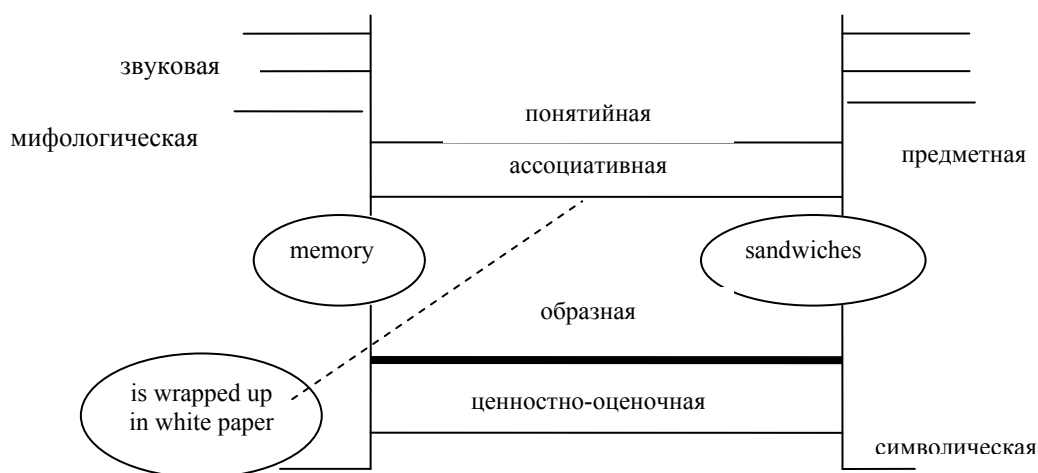
Не все валентности имеют равное значение. При взаимодействии концептуальных сущностей одна валентность имеет ключевое значение и определяет характер основной связи между концептами, она называется детерминирующей валентностью. При образовании сравнения детерминирующими валентностями могут быть образная (a, b, d), звуковая (c) валентности. Всегда контактными являются понятийная, образная, ценностно-оценочная валентности.

Схема 9

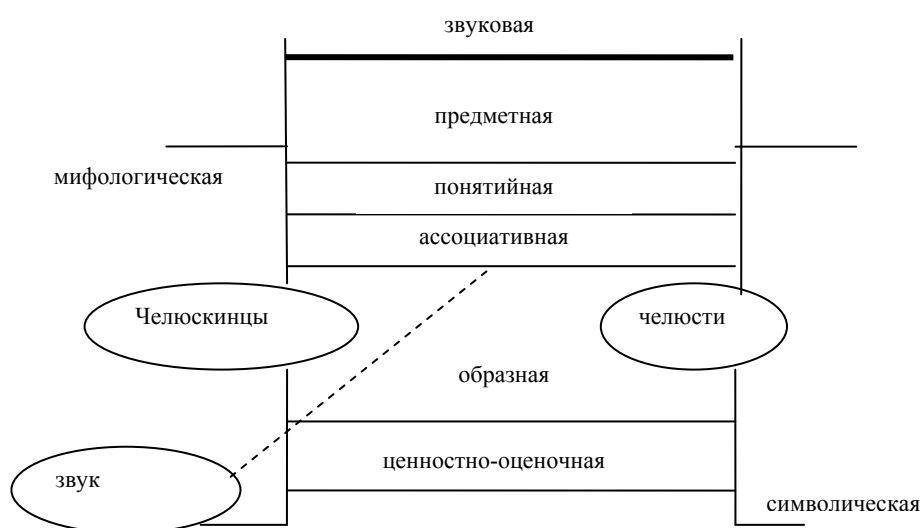
а) «Young men are sharp as mustard» (M. Angelou):



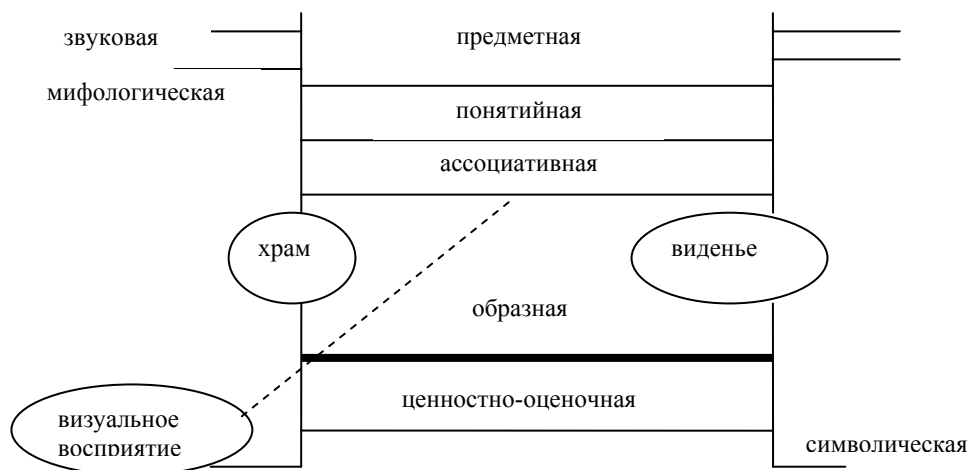
b) «The memory of my father is wrapped up in / white paper, like sandwiches taken for a day at work» (Y. Amichai):



c) «Челюскинцы! Звук – Как сжатые челюсти» (М. Цветаева):



d) «И храм старины, удивительный, белоколонный, / Пропал, как виденье, меж этих померкших полей» (Н. Рубцов):



Символ

Суть образования символа состоит в символическом замещении, символическом использовании языкового знака (*Схема 10*). При образовании символа один объект зачастую обладает более высокой степенью абстракции относительно другого. При наличии у концептов предметно-логических дефиниций понятийная валентность определяется как контактная (a, b, c, d). Ценностно-оценочная валентность как контактная квалифицируется при совпадении оценок, эмоционального восприятия (a, b, c, d). Ассоциативная валентность всегда контактная, обозначенная пунктиром связь с *мебелью (a)*, *осенью (b)*, *хищной птицей (c)*, *рождением (d)* указывает на характер ассоциации по сходству (a, d) смежности (b, c). Образная валентность является контактной, если вторичный концепт сформирован с опорой на одну из чувственных модальностей (b). Мифологическая валентность контактная, если один из концептов содержит мифологические представления (c). При символическом замещении один концепт остается неназванным, поэтому на схемах такие концепты обозначены пунктирными сферами. Символическая валентность всегда контактна, потому что она обеспечивает возможность символического использования языкового знака.

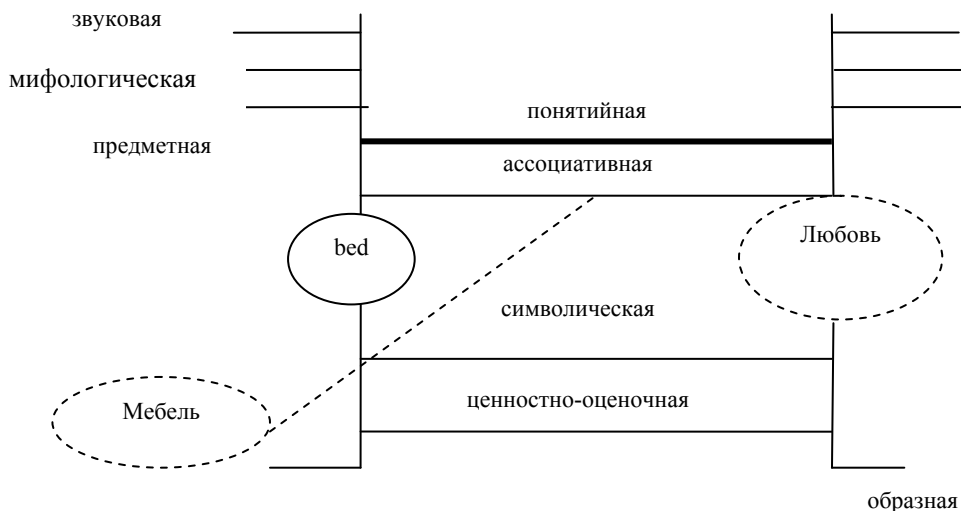
Звуковая валентность при символическом замещении неконтактная (a, b, c, d). Предметная валентность неконтактная, потому что,

как правило, только один из концептов имеет денотат в предметном мире (a, b, c, d).

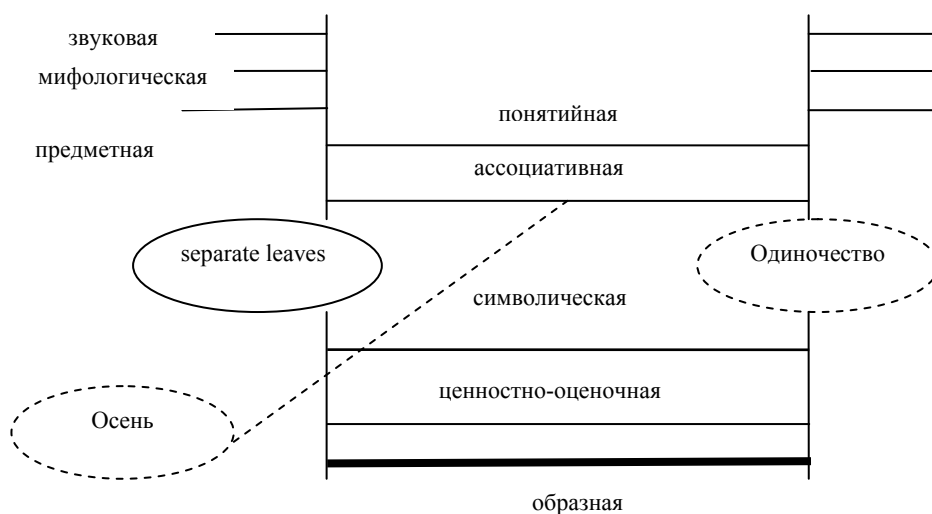
Не все валентности равнозначны. При образовании символа детерминирующими валентностями могут быть понятийная (a, d), образная (b), мифологическая (c) валентности. Всегда контактными являются понятийная, символическая, ценностно-оценочная валентности.

Схема 10

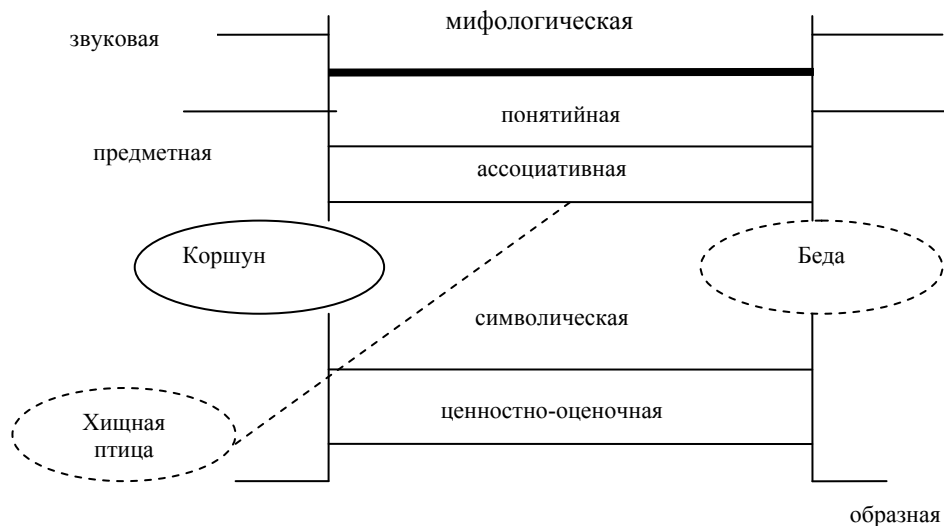
a) «Do you recognize anything? I said. / Anything familiar? / Yes, you said. The bed» (M. Atwood):



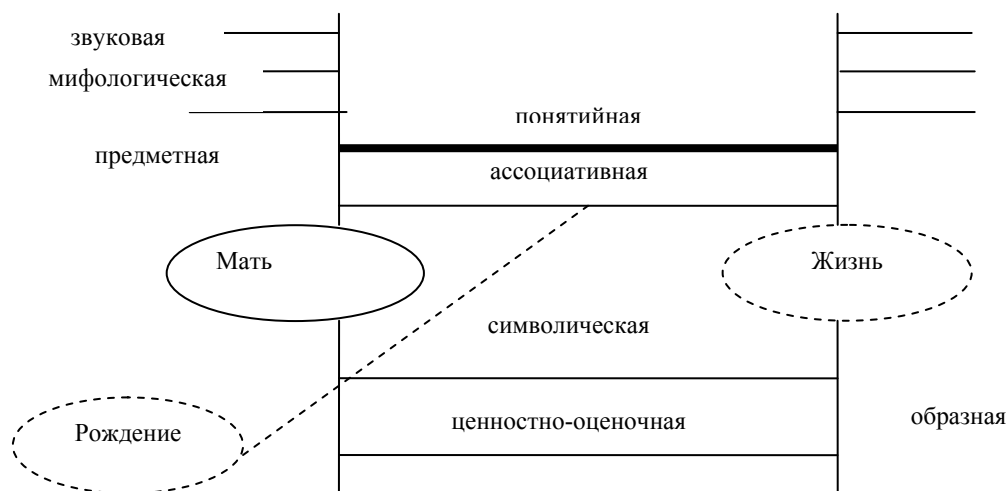
b) «I must stay here with the separate leaves» (A.R. Ammons):



c) «Доколе матери тужить? / Доколе коршуну кружить?» (А.А. Блок):



d) «На костер разоженных созвездий // взвесь не позволю мою одичавшую дряхлую мать» (В. Маяковский):



Анализ схем валентного взаимодействия поэтических концептов показал, что ассоциативная валентность всегда контактная, потому что любой перенос строится на ассоциации. Если характер ассоциативной связи указывает предметную сущность, формируются предметные концепты, если на действие – формируются процессуально-относительные концепты.

При метафоре всегда контактными валентностями являются ассоциативная, ценностно-оценочная, понятийная валентности. Понятийная или образная валентности выступают детерминирующими. Также, могут быть контактными мифологическая и образная валент-

ности. Символическая валентность всегда неконтактная, а предметная валентность может быть и контактной, и неконтактной.

В случае с метонимией звуковые валентности не контактируют. Так как наличие эквивалента в предметном мире имеет ключевое значение, то предметная валентность при метонимии всегда контактная и детерминирующая. Контактными являются также символическая и ассоциативная валентности. Образная валентность всегда неконтактная. Если при метонимии мифологическая валентность контактная, то предметная валентность становится неконтактной, а мифологическая, в этом случае, будет детерминирующей валентностью.

При сравнении контактными валентностями являются понятийная, образная, ценностно-оценочная валентности. Звуковая, мифологическая, предметная валентности могут быть как контактными, так и неконтактными. Детерминирующими валентностями в большинстве случаев является образная валентность, иногда – звуковая.

Символ характеризуется следующими контактными валентностями: символической, ценностно-оценочной, ассоциативной. Мифологическая, образная, звуковая валентности могут быть, в зависимости от конкретной репрезентации, контактными и неконтактными. При метонимическом символе понятийная валентность является детерминирующей, при метафорическом – мифологическая или образная валентности.

Анализ показал, что в основе метафоры, метонимии и символа находятся разные схемы валентного взаимодействия. Полученные результаты изложены в следующей таблице (см. табл. 5)

Валентности								
	звуковая	предметная	понятийная	ассоциативная	мифологическая	образная	ценностно-оценочная	символическая
сравнение	+/-	+/-	+	+	+/-	+	+	-
символ	-	-	+	+	+/-	+/-	+	+
метонимия	-	+	+	+	-	-	+	+
метафора	-	+/-	+	+	+/-	+/-	+	-

Разработанная валентная модель художественного (поэтического) концепта позволяет достичь новых научных результатов в исследовании структуры концепта и его компонентов, описать глубинные различия в известных механизмах взаимодействия концептов.

§ 4. Процессы категоризации и категории в поэтической картине мира

В человеческом обществе языковые взаимодействия составляют большую часть взаимодействий с внешним миром [Кравченко 2007: 12]. Первоначально, в процессе физического взаимодействия человека с миром создаются предпосылки для формирования языковой картины мира. Дальнейшее структурирование и развитие языковой картины мира связано действием ассоциативных механизмов, результаты работы которых отражены в различных компонентах, например, таких как образование пар слов, близких по смыслу, одно из которых оценочное, или идиом – способа компактной передачи информации. В процессе развития в системе языка возникает возможность для сжатого, обобщенного выражения целого ряда аналогичных ситуаций, создания разветвленной концептуальной сети и систем категоризаций. Сам

факт использования языка возникает на пересечении трех онтологий: онтологии мира, онтологии языка и онтологии сознания человека, поэтому следует различать категории естественных объектов и собственно языковые категории. Лексическая, грамматическая и модусная системы категоризации обеспечивают достижение понимания в общении и совмещение различных индивидуальных конфигураций знания [Болдырев 2009: 37], за счет которых происходит объединение трех вышеназванных онтологически автономных систем – системы мира, системы языка и системы человека.

Процессы категоризации в поэтической картине мира сочетают универсальные и уникальные черты. Они осуществляются параллельно на нескольких уровнях: *уровне поэтического дискурса, уровне поэтических текстов, уровне поэтического языка.*

4.1. Категории поэтического дискурса

Поэтический текст существует в дискурсивной практике, где неизбежно создаются условия для группировки текстов и фрагментов текстов относительно разных критериев. О том, что поэтические тексты в дискурсивном пространстве дифференцируются, свидетельствует выделение и изучение прецедентных текстов. Ю.Н. Караулов определяет прецедентные тексты как тексты, значимые для личности в познавательном и эмоциональном отношении, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности [Караулов 1988]. Апелляция к прецедентным текстам постоянно возобновляется в речи представителей того или иного этнолингвокультурного сообщества и понятна собеседнику без дополнительной расшифровки. На основании широты охвата языкового сообщества выделяются: социумно-прецедентные феномены; национально-прецедентные феномены; универсально-прецедентные феномены

[Красных 2001: 164]. Здесь важен тот факт, что в дискурсивной практике поэтический текст может распадаться на фрагменты, а отдельные цитаты полноценно функционируют в дискурсивном пространстве, не теряя связи с источником. В связи с этим мы распространяем понятие прецедентного феномена на текстовые фрагменты и отдельные языковые обозначения. Универсально-прецедентные феномены носят наиболее универсальный характер, сфера их функционирования распространяется за рамки отдельных социальных групп и национальных литератур. Национально-прецедентные феномены значимы на уровне национальной культуры. Социумно-прецедентные феномены получают развитие в отдельно взятых социальных группах.

Сам феномен прецедентности, возникающий в дискурсе, связан с выбором наиболее ярких представителей категорий. Прецедентные тексты или фрагменты текстов становятся такими потому, что являются признанной в сообществе наиболее адекватной языковой репрезентацией определенного эмоционально-эстетического опыта. Языковые репрезентации художественных (поэтических) концептов показывают связь концептов со следующим знанием, закрепленным в поэтической картине мира: мифологическим знанием, имеющим экстракультурный и экстратерриториальный характер; со знанием, закрепляющим ценности и эталоны конкретной национальной культуры; со знанием, специфичным для определенных социальных групп. Возможна категоризация языковых репрезентаций по данным основаниям.

Уровни категоризации, рассмотренные применительно к поэтической картине мира и поэтическому дискурсу, приобретают специфическое толкование. На базовом уровне фиксируются постоянные, конститутивные признаки объектов. Отвлечение от этих признаков ведет к суперординатному уровню категоризации, движение в сторону конкретизации посредством переменных характеристик ведет к су-

бординатному уровню [Болдырев 2009: 44-45]. Распределение прецедентных для поэтического дискурса феноменов связано не столько с обобщением/детализацией признаков объекта, сколько с уровнем обобщения/детализации самой лирической ситуации, того фрагмента эмоционально-эстетического опыта, который получает языковую репрезентацию в поэтическом тексте. На практике это выглядит следующим образом: для воплощения своего художественного опыта в языке поэт обращается к феноменам разного уровня. Например, любовная ситуация может быть вербализована с опорой на универсально-прецедентные феномены («Бог Эрос, дыханьем надмирным / по лирам промчись многострунным» (Вяч. Иванов)), на национально-прецедентные феномены («Нечто вроде преступной страсти, / Бузина меж тобой и мной. / Я бы века болезнь – бузиной / назвала...» (М. Цветаева)), на социумно-прецедентные феномены («Помнишь свалку вещей на железном стуле, / то, как ты подпевала бездумному «во саду ли, / в огороде», брэнчавшему вечером за стеною; окно, занавешенное выстиранной простынею?» (И. Бродский)). Ярким примером опоры на социумно-прецедентные феномены служит, в частности, стихотворение С. Кортес, где любовь репрезентируется через слова и фразы профессионального сленга: «This is how it goes / when you're dating / a cop. / You say, «Will you be home for dinner?» / He says, «Negative.» / You say, «Do you like this dress?» / and he says, «It's a good visual.» / «Face to face» is a meeting, / not a kiss or a snuggle. / «Fuck you» means hello. / «To dust» is to kill» (S. Cortez).

Базовый уровень категоризации в нашем случае является базовым в том смысле, что национально-прецедентные феномены усваиваются и понимаются в рамках национальной культуры, это усвоение не требует обращения к специальному опыту или специальному знанию. Специальные опыт и знание актуальны для суперординатного и субординатного уровней категоризации. Движение от базового уровня

в сторону суперординатного уровня идет по степени обобщения опыта, его репрезентации через транснациональные феномены. Движение к субординатному уровню ведет, наоборот, к детализации, профилированию уникальных признаков. Следует заметить, что феномены субординатного уровня категоризации представлены наименьшим количеством примеров, потому что они являются второстепенными по отношению к закрепленным в поэтической картине мира концептам и моделям. Кроме того, их функционирование ограничено рамками отдельной социальной группы, где феномены базового уровня уже усвоены.

Анализ текстов подтвердил соответствие уровней категоризации в поэтическом дискурсе типу прецедентных феноменов: *универсально-прецедентных – суперординатному уровню, национально-прецедентных – базовому уровню, социумно-прецедентных – субординатному уровню*. В данном случае речь идет об осмыслении поэтической ситуации через ряд определенных прецедентных феноменов.

Данные рассуждения проиллюстрированы следующими примерами. К *суперординатному уровню* относятся концепты, фиксирующие самое обобщенное культурное знание в форме мифологических и библейских представлений: *«Марс не справляет свой кровавый пир / и орден не вешает на шею»* (В. Боков), *«И рыла тупые над столом – / как будто в мерцающих уключинах / плывет восьмивесельный паром. / Так вот ты, паромщице Харона, / и Стикса пустынные воды»* (А. Вознесенский), *«Колочей проволоки лира / маячит позади сортира. / Болото всасывает склон. / И часовой на фоне неба / вполне напоминает Феба. / Куда забрел ты, Аполлон!»* (И. Бродский), *«Не Парки – экстра-секретарши ткнут опись леса, / и Тьму времен, и Лист летящий, и Осень с Летом»* (А. Вознесенский), *«Плетись, Пегас, пока душа жива, / вперед и вверх по лестнице звучащей»* (А. Цветков), *«А безвестный Гефест / глядит, как прошил окрест / снежную гладь канвой / вологод-*

ский конвой» (И. Бродский), «но вольным вижу я себя Адамом. / мой лоб загаром новым опален. / Мне Библией – земля. И небо – храмом» (Г. Шенгели), «Колхозник на дороге / разлегся подшофе / сатиром козлоногим, / босой и в галифе» (А. Вознесенский), «Извозчики, похожие на фавнов, / Поют, махая маленьким кнутом» (Б. Поплавский).

«...And the black / Cadillac sails / through the screaming police sirens / like a new Odysseus keeping silence» (J. Brodsky), «Ah, dear father, graybeard, lonely old courage-teacher, / what America did you have when Charon quit poling his ferry and / you got out on a smoking bank and stood watching the boat / disappear on the black waters of Lethe» (A. Ginsberg), «May I imagine being in the Inferno, / Hearing it asked: “Virgilio mio, who’s / That sulking with Achilles there?” and hearing / Virgil say: Dante, / That fellow, at the slightest provocation, / Slammed phone receivers down, and waved his arms like / A madman. What Attila did to Europe, / What Genghis Khan did / To Asia, that poor dope did to his marriage.”» (T. Steel), «(trying hard / to keep my eyes / On Eurydice in the rear-view mirror» (D. Lehman), «they followed a thread of destination» (H. Mchugh), «Undaunted, we began to mewl and roar / as if desire had stripped itself of words, / Remember when we made those sounds before? / When we built a tower heavenwards / They were our reward for blasphemy. / And then again, two thousand years ago, / We huddled in a room in Galilee / Speaking languages we didn’t know» (M. Donaghy).

«Мифологический образ начинается в античности как низшая форма мышления, а кончается благодаря понятию в виде поэтического образа – как высшая» [Фрейденберг 1978: 19], поэтому анализ приведенных цитат следует начать с пояснения сущности мифа. Миф является результатом первичной образно-ассоциативной рефлексии, его информационные структуры очерчивают закономерности устройства мира и человека в нем. Эти закономерности носят глобальный характер, поэтому выходят за рамки отдельных национальных культур.

Структурированная форма существования мифа называется мифологическим пространством и определяется как иерархия концептов-мифологем, объединенных в стереотипные сценарии [Колесник 2009: 87].

Миф может быть представлен как иерархически структурированная информационная система, способная «конфигурировать» некоторые аспекты концептуальной картины мира. Элементы мифологического пространства, объединенные в структуры разных степеней обобщения, репрезентируются номинативными единицами, которым присущ особый вид образности, в силу которой данные единицы приобретают лингвокреативный характер [Колесник 2009: 87]. Миф как информационная система образует собственное категориальное деление, где выделяются категории разных уровней: мифы о Геракле, боги, герои и т.д. Миф репрезентируется средствами языка, а значит, он взаимодействует с собственно-языковыми категориями. В мифе отражено знание о мире, что обнаруживает взаимодействие мифа с категориями естественных объектов. Миф в современном понимании является результатом интерпретирующей деятельности человека, и в нем закреплены универсальные первоосновы мира в их «эталонном» виде. Благодаря этому качеству мифология становится богатым источником прецедентных феноменов. В силу универсальности мифа, категоризация объектов и ситуаций относительно мифологического эталона не связана рамками отдельной культуры и литературы и понятна представителям разных сообществ.

В приведенных примерах современные ситуации категоризируются как сходные с мифологическими «эталонными» ситуациями. Языковые обозначения мифологических событий, персонажей, артефактов становятся точками референции [Болдырев 2006: 15], позволяющими соотнести две концептуальные сущности: современную ситуацию и мифологическую. При этом на объекты, составляющие часть совре-

менной (категоризируемой) ситуации переносятся характеристики собственно-мифологических категорий. Кадиллак наделяется чертами героя Одиссея, Америка приравнивается к смертному, совершающему переход в загробную жизнь, часовой получает сходство с Фебом и т.п. В ряде случаев такой перенос характеристик мотивирован не только концептуальным, но и языковым сходством: полицейские сирены не только представляют источник опасности и громкий звук, соотношение полицейских с сиренами мотивировано и самим языковым обозначением. Соответствие универсально-прецедентных феноменов суперординатному уровню категоризации справедливо и потому, что на этом уровне формируются категории, максимально абстрагирующие художественный (поэтический) опыт от конкретных деталей.

Базовый уровень категоризации характеризуется доминированием целого над его составными частями [Болдырев 2009: 44]. В нашем случае он представлен категориями объектов относительно концептов, эталонных в рамках отдельной культуры. Здесь детализация в представлении фрагмента художественного опыта выше, чем на суперординатном уровне, тем не менее, целостность представлений закреплена национально-значимым эталоном.

«Она была, как балалайка, / Вся – вниз» (А. Тарковский), «генеральный сакральный сексот-секретер, / секретарь / коллективного цезаря, / матки-царицы / сортирный алтарь» (Д. Бобышев), «колхозная осень богатая для вас накрывает столы» (М. Исаковский) – *колхозная осень* выступает как эталон богатства и благополучия; «Как тоскует колхозник по березам в Москве» (А. Вознесенский), «Не ты ли под окном / Стоишь, мой нежный друг, желтеющей березкой» (А. Мариенгоф), «Я не сталь, а хвойный изумруд, / Из березовой коры сосуд, / Налитой густой мужицкой кровью» (Н. Клюев), «немцы негожие / Войной на мужика подымаются» (С. Есенин) – *мужик* входит в категорию *народ*, что делает возможным метонимическое замещение му-

жик-народ; «к махонькой ловкой старушонке, / которая, взяв мешок, наполненный наполовину, / встряхивала его, как сонного пьяного мужика» (Е. Евтушенко), «Сгорая, спирт похож на пионерку, / которая волнуется, когда / перед костром, сгорая со стыда, / завязывает галстук на примерку» (А. Еременко), «Что ж ты, водка-мать, / Сердца не прожгла?» (С. Городецкий). Точками референции в данных примерах являются слова, репрезентирующие значимые для национальной культуры представления: *балалайка, сексот, колхоз, колхозная осень, березка, пьяный мужик, немцы, пионерка, пионерский костер, водка*. Концепты, обозначаемые данными словами, объединены на уровне поэтического дискурса в категорию *русскость*, в рамках которой возможно образование подкатегорий (*народ*).

Анализ англоязычных текстов подтверждает соответствие национально-прецедентных феноменов базовому уровню категоризации: «Of course they called on God: but he went his way, / Down among the Lost People like Dante, down / To the stinking fosse where the injured / Lead the ugly life of the rejected» (W.H. Auden), «Still, Pop can always tell the subtle difference / between Pepsi and Coke» (D. Lehman), «Mel Gibson's hundredth comeback seems / less clever; all his chases and embraces / narrow down, while we fly on» (H. Mchugh). Пепси, Кола, фильмы с Мэлом Гибсоном являются в поэтическом тексте прецедентными феноменами американской культуры. В ряде случаев данные феномены выходят за рамки отдельной культуры и по степени обобщения ситуации приближаются к мифу. Следует сказать, что рассмотренные категории имеют вторичный характер, так как, сопоставляя какую-либо ситуацию с мифологическим или культурным эталоном, субъект оценки, таким образом, выражает свою интерпретацию, свое видение ситуации.

Например, «For love – I would / split open your head and put / a candle in / behind the eyes» (R. Creeley). Хотя в данном случае профи-

лируется не сам артефакт, а путь его создания, этот образ («светильник Джека») транслируется в поэзию из традиции празднования Хэллоуина и не воспринимается как гармоничный в репрезентации любовной тематики за пределами национальной культуры. Национально-прецедентный феномен является тем концептом, который находится в основании категории, а его возможные языковые обозначения являются точками референции при категоризации индивидуального опыта.

На *субординатном уровне* возрастает важность переменных характеристик объектов, феномены субординатного уровня возникают и существуют в границах отдельных субкультур:

Иллюстрацией к данному утверждению могут служить следующие примеры: «И чтоб никуда не ломиться за полночь на позоре, / звезды, не зажигаясь, в полдень стучатся к вам» (И. Бродский), «Ланцетом наносят оспу москиты» (Вл. Нарбут), «Я кричу: «Палить не смейте, враз сейчас пойду к хрычу» / А она мне отвечает: «Не пушу я Вас к врачу»», «Преступные резервы истощив, / Остепенится дикая натура. / А где-то там, в глухих подвалах МУРа. / Томится юность, сданная в архив» (анонимные авторы). Разговорное выражение «ломиться на позоре» означает «ездить в общественном транспорте», оно связано с повседневным опытом представителей конкретного сообщества советских людей, данное выражение имеет в языке уже вторичный сниженный характер. Оно становится точкой референции при категоризации поэтической ситуации – поведение людей проецируется на смену дня и ночи. На данном уровне категоризации выделяются также ситуации, переосмысленные через реалии профессиональной деятельности и культуры. Относительно отечественной поэзии следует также сказать, что за время существования Гулага в СССР сложилась субкультура, которая в силу исторических обстоятельств вышла далеко за пределы «зоны», «зоновские» понятия и язык стали источ-

ником формирования феноменов субординатного уровня в поэтическом дискурсе.

Феномены субординатного уровня репрезентируются в поэзии национальных групп и меньшинств: «A scaled-down wild man, though, / Like Dennis “Wampus” Peterson, / could haul / His ass around right end for me to sleep / behind his blocks» (R.S. Gwynn), «I lower a frayed rope into the depth and hoist / the same old Indian tears to my eyes. / The liquid is pure and irresistible...Each day we drink and decompose into a different flavor...The parched and cracking mouth / of our Nations do not demand / a reason for drinking» (A.C. Louis). В частности, феномены субординатного уровня представлены в англоязычной женской поэзии, которая обращена к темам женского тела, брака, вины, суицида и т.п.: «A living doll, everywhere you look. / It can sew, it can cook. / It can talk, talk, talk. / It works, there is nothing wrong with it» (S. Plath).

Анализ процессов категоризации в поэтическом дискурсе показывает, что уровни категоризации, формирующиеся в поэтическом дискурсе, обладают спецификой, обусловленной ментальными основами поэтического творчества. Распределение прецедентных для поэтического дискурса феноменов на суперординатном, базовом и субординатном уровнях категоризации связано со степенью обобщения/детализации фрагмента эмоционально-эстетического опыта. На суперординатном уровне формируются категории, связанные с наиболее универсальными представлениями о мире. По мере движения к субординатному уровню возрастает значение локальности и детализации. Локальность означает границы распространения данных феноменов (территориальные, социальные и др.), детализация означает, что концепты категорий субординатного уровня не имеют столь обобщающего характера, как концепты суперординатных категорий.

4.2. Категории поэтического текста

Процессы категоризации на уровне поэтического текста демонстрируют возможность образования категорий из объединений целостных поэтических текстов на разных основаниях.

Один из основных концептов, служащий основанием для образования категории – авторская принадлежность текста. В данную категорию тексты объединяются по инвариантному принципу, и образование таких категорий имеет универсальный характер. Обращение к электронным ресурсам с поэтическим материалом и сайтам поэзии показало, что существует несколько способов категоризации авторских текстов. Например, они объединяются по принципу авторства и входят как подкатегории в другие категории: современные поэты, поэты XVIII в. и т.п. Категории текстов, объединенные под именем автора, располагаются и по алфавиту. Здесь налицо доминирование языкового принципа, который предполагает инвариантность. Если это алфавитный способ (*Пример 1*), название категории соответствует фамилии автора. В остальных случаях категория обозначена, и в названии категории репрезентирован концепт, находящийся в основании категории объединенных текстов: российские поэты, зарубежные поэты, поэты XX в.; popular poets, poets by nationality, contemporary poets, women poets, African American poets, Nobel Prize poets. Данные категории также предполагают, преимущественно, инвариантное объединение объектов.

Алфавитный список поэтов	
Анненский И. Ахматова А. Баратынский Е. Батюшков К. Блок А. Брюсов В. Гумилев Н. Дельвиг А. Есенин С. Лермонтов М. Майков А. Манделштам О. Некрасов Н. Парнок С. Пастернак Б. Пушкин А. Северянин И. Тютчев Ф. Фет А. Цветаева М. Языков Н.	Adams, Léonie Adamshick, Carl Addonizio, Kim Agüeros, Jack Aiken, Conrad Baca, Jimmy Santiago Baker, David Bang, Mary Jo Baraka, Amiri Baudelaire, Charles Becker, Robin Beckman, Joshua Campion, Thomas Campo, Rafael Carroll, Lewis Carruth, Hayden Carson, Anne Carson, Ciaran Dalton, Roque Darwish, Mahmoud Davis, Frank Marshall Davis, Jordan Davis, Olena Kalytiak

Другой способ категоризации поэтических текстов – тематический. Как показывают наблюдения, тематические категории разнообразны, они организованы по прототипическому принципу и имеют разную степень конкретизации. Тематические категории, как правило, имеют название, которое совпадает с именем концепта, находящегося в основании категории (*Примеры 2-9*). При этом концепты, образующие основание категории, отличаются разнообразием и не связаны между собой: *WAR, CLOTHES, ILLNESS* и т.п. Однако это не говорит об их случайности, данные концепты связаны с самыми устойчивыми и развитыми для поэтической картины мира представлениями, относящимися к концептуальным областям *человек, мир артефактов природы, жанр*. В тематических категориях отмечается смешение категориальных признаков и нечеткость, так, например, категории *Mothers, Fathers* не входят в категорию *Parenting*, а образуют самостоятельные категории. А категория *January Poems* не предполагает, например, *February Poems*. В ряде случаев наблюдается выделение внутри кате-

горий подкатегорий: Love Poems, Valentine Poems. Категория Alphabetical Poems имеет в своей основе языковой концепт, в то время как другие категории основаны на концептах, относящихся к онтологии сознания человека (*SAD POEMS*) или онтологии мира (*SPRING*).

В ряду данных категорий выделяются специфические Other, Разное – в них объединяются тексты на том основании, что не отвечают критериям категорий, установленных в рамках данного ресурса. В ряде случаев тематические категории сами объединяются в категории: Poems for Every Occasion, Тематические стихи, Отдельной строкой.

Пример 2.

Children, Death, Family, Friendship, Inspirational, Humor, Loss, Love, Nature, Religious, Other.

Пример 3.

Poems for Every Occasion: Weddings, Love, Lust, Breakups, Anniversary, Heartache, Funerals, Grief, War, Farewell, Gratitude, Halloween, Birthdays, Christmas, Chanukah, Revolution, Politics, Thanksgiving, Spring, Summer, Autumn, Winter, Weather, Nature, Mothers, Fathers, Parenting, Daughters, Sons, Home, New Year's, Sports, Underworld, Aliens, Space, Movies, On Poetry, Childhood, Aging, Teaching, School, Graduation, Friendship, Enemies, Carpe Diem, Clothes, Body, Illness, Flowers, Gardens, Shoes, Work, Dreams, Drinking, Animals, Turmoil, For Teens, Sharks, Birds.

Пример 4.

Alphabetical Poems, Love Poems (подкатегория Valentine Poems), Inspirational Poems, Friendship Poems, Poems about Death, Sad Poems, Funny Poems, Short Poems, Famous Poems, Poems about Life, Religious Poems, Nature Poems, Romantic Poems, War Poems, Nursery Rhymes, Poems for Children, Holiday Poems, Short Romantic Poems.

Пример 5.

Abortion Poems, Angel Poems, Animal Poems, Anniversary Poems, April Poems, Autumn Poems, Baby Poems, Ballad Poems, Baptism Poems, Beach Poems, Beautiful Poems, Beauty Poems, Birthday Poems, Brother Poems, Butterfly Poems, Cat Poems, Child Poems, Childhood Poems, Christian Poems, Christmas Poems, Courage Poems, Dad Poems, Dance Poems, Dark Poems, Daughter Poems, Death Poems, Depression Poems, Dog Poems, Dream Poems, Easter Poems, Faith Poems, Family Poems, Farewell Poems, Father Poems, Flower Poems, Football Poems, Freedom Poems, Friendship Poems, Funeral Poems, Funny Poems, Girl Poems, God Poems, Goodbye Poems, Graduation Poems, Grandfather Poems, Grandmother Poems, Haiku Poems, Halloween Poems, Happy Poems, Hate Poems, Heaven Poems, History Poems, Hockey Poems, Holiday Poems, Holocaust Poems, Home Poems, Hope Poems, Horse Poems, Humorous Poems, Husband Poems, Inspiration Poems, January Poems, Jesus Poems, Journey Poems, Life Poems, Lonely Poems, Loss Poems, Lost Poems, Lyric Poems, Marriage Poems, Memory Poems, Metaphor Poems, Miracle Poems, Mom Poems, Moon Poems, Mother Poems, Music Poems, Name Poems, Nature Poems, Ocean Poems, Pain Poems, Passion Poems, Patriotic Poems, Peace Poems, People Poems, Prayer Poems, Rain Poems, Relationship Poems, Religious Poems, Retirement Poems, Romantic Poems, Rose Poems, Sad Poems, School Poems, Sea Poems, Sex Poems, Sister Poems, Snow Poems, Soldier Poems, Son Poems, Song Poems, Sonnet Poems, Sorrow Poems, Sorry Poems, Spring Poems, Star Poems, Stress Poems, Success Poems, Suicide Poems, Summer Poems, Sympathy Poems, Teacher Poems, Teen Poems, Thank You Poems, Thanksgiving Poems, Time Poems, Tree Poems, War Poems, Water Poems, Wife Poems, Winter Poems, Women Poems.

Пример 6.

Concrete poetry, Digital poetry, Fluxus poetry, Haptic poetry, Net-poetry, Video poetry

Акrostих, Баллады, Верлибр, Вольный стих, Лимерики, Оды, Поэмы, Стихи в прозе, Сонеты, Элегии, Эпиграммы, Экспериментальные стихи (версеты, зномы, квантемы, пунктиры).

Пример 7.

О любви, Размышления, Детские, О войне, Посвящения/Оды, Страны и города, Шутки/Эпиграммы, Разное.

Пример 8.

Отдельной строкой: Стихи о луне, Стихи о войне, Стихи о любви, Стихи о музах, Стихи о Родине, Стихи о смерти, Стихи в альбом, Стихи о поэтах, Стихи о дружбе, Стихи о городах, Стихи о разлуке, Стихи о природе, Стихи о Демонах.

Пример 9.

Тематические стихи: Баллады, Басни, Детские, Военные, О дружбе, О любви, О природе, Спортивные, Серебряный век.

В *Примере 6.* показаны категории, где заложен жанровый принцип категоризации. Особый статус жанра позволяет ему определять отдельную концептуальную область, быть способом репрезентации концептуальных областей, репрезентировать поэтический смысл в тексте, образовывать основание собственно поэтических категорий. Появление новых нетрадиционных категорий, в основе которых находится жанровый концепт, свидетельствует о трансформации данной области и формировании новых концептов, служащих основаниями для категоризации, относящихся к метапоэтическому знанию. Иллюстрацией к этому является, например, выделение авторского жанра *зномы* поэтом А. Рязановым.

Анализ категорий показывает, что в их расположении не всегда выдерживается алфавитный принцип. Алфавитный принцип – это ва-

риант иерархии, устанавливаемой языком. Отсутствие алфавитного расположения в списке категорий и разница в количестве свидетельствуют о том, что тематические категории воспринимаются как равные наряду с другими категориями и их выделение субъективно. Категории выделяются на разных концептуальных основаниях. Например, Short Romantic Poems предполагает выделение по признаку коротких романтических текстов, Poems for Children/Стихи для детей – целевое назначение, Серебряный век – категория включает тексты определенного хронологического периода и национальной принадлежности. Категории различаются также по степени конкретности: Poems about Life/Religious Poems, Спортивные стихи. Несмотря на отсутствие четкого совпадения, выделяемые категории похожи и репрезентируют значимые для поэтической картины мира концепты из концептуальных областей поэтической картины мира *человек, природа, мир артефактов, жанр*. Отдельные элементы поэтического текста способны формировать категории, наряду с этим, поэтический текст способен быть самостоятельной категориальной единицей, и в этом случае он выступает как неделимое целое.

4.3. Категории поэтического языка

К языковым категориям относятся *лексические категории, грамматические категории* и *модусные категории*. Так как поэзия является особой сферой существования языка, то данное категориальное деление в языке поэтического текста приобретает специфические черты. Остановимся на них подробнее.

Специфика протекания процессов лексической категоризации. Рассмотрим *лексические категории*. Они «отражают онтологию мира и результаты его познания человеком: знания конкретных предметов, явлений, их характеристик и категорий, т.е. категоризацию ес-

тественных объектов» [Болдырев 2009: 31]. В поэзии лексические категории обладают спецификой, так как отражают онтологию эмоционально и эстетически осмысленного мира. Уровень лексической категоризации обладает в поэзии большой значимостью, так как все этапы развития поэтического искусства проявляются, в первую очередь, в отборе «поэтического словаря» – слов, которые могут служить символами-заместителями ряда представлений. С.Дж. Коули утверждает, что символы обуславливают развитие способности к категоризации [Коули 2010: 9], в поэзии это свойство проявляется в полной мере. Однако если в обыденном языке слова отражают онтологию мира и результат его познания, то в поэтическом языке слова отражают *результат познания мира в его эмоционально-эстетическом аспекте*. Дело осложняется тем, что в поэтическом языке наблюдается сосуществование языковых категорий обыденного языка и собственно поэтических языковых категорий. Например, в тексте «В окно, как боинг, бьётся вьюга, / Но затаился я в тепле. / У батареи, как на юге, / Сижу – / И так приятно мне! / Приятно мне, что отопление, / Приятно также, что зима; / И хорошо, что воскресенье, / Одно лишь плохо – нет вина...» (З. Мясницкий) большинство существительных употреблено в прямом значении, и в сознании читателя они соотносятся, прежде всего, с категориями обыденного языка. Другой пример демонстрирует то же взаимодействие: «A big young bareheaded woman / in an apron / Her hair slicked back standing / on the street / one stockinged foot toeing / the sidewalk» (W.C. Williams).

Одна из важных особенностей поэтического языка состоит в том, что один художественный (поэтический) концепт репрезентируется через множество языковых обозначений. Например, при репрезентации художественного (поэтического) концепта *MOON* данное слово выделено в качестве названия категории: «The moon, a day before full, / hung suspended low to the horizon / above the tree line» (R.A.

Foss). Подкатегории формируются из вариантов репрезентаций конкретных концептов, передающих специфику объектов с точки зрения их отдельных частей и свойств, в нашем случае – это метафоры, метонимии и любая другая конкретизация, осуществляемая с помощью механизмов формирования художественного смысла: «The moon / A bright plate / On the water» (R.A. Foss), «That the flying moon was a Phoenix bird» (E. Wylie). *Moon*, в свою очередь, входит в категорию более высокого уровня обобщения *the planets*: «The sun and moon get crossed, but they never touch, / Nor strike out fire from each other nor crash out loud. / The planets seem to interfere in their curves / But nothing ever happens, no harm is done» (R. Frost).

Те же процессы прослеживаются на примерах репрезентации художественного (поэтического) концепта *ОГОНЬ*. Само слово является обозначением категории и представлено во множестве поэтических контекстов: «Только огонь понимает зиму» (И. Бродский), «Огонь, мой брат, мой пес многоязыкий» (Б. Ахмадулина). Так как концепт репрезентируется через множество языковых обозначений, то они образуют свои подкатегории на основе механизма образования. Следовательно, совокупность языковых репрезентаций одного поэтического концепта образует следующие подкатегории. *Метафорические обозначения*: «Золотые лошади без уздечек / масть в дымоходе меняют на масть воронью» (И. Бродский), «Уже выгоняет выжлятник-пожар / Линеек раскидистых стайку» (О. Мандельштам), *метонимические обозначения*: «Где-то рыжими стали костры» (О. Мандельштам), «Пляшут искры синего огня» (Н. Гумилев), «Что это? – Спичек коробок – / Лучинок из берез? / И ты их не заметишь мог? / Ведь это ж грандиоз! / Бери же, чиркай и грози, / Восторжен, нагл и яр! / Ползет огонь на все стези: / В твоей руке пожар!» (И. Северянин); *обозначения, конкретизирующие признак с помощью эпитетов*: «костры косматые» (Вл. Луговской), «красное гривастое пламя» (П. Васильев),

«благостным огнем» (А. Ахматова); *символические обозначения*: «Мы идем / революционной лавой. / Над рядами/ флаг пожаров ал» (Вл. Маяковский) – символ революции; *сравнительные обозначения (обозначения с помощью сравнительных оборотов)*: «Что со ствола на ствол смолистый / Бежит, как белка, налегке / И в трубку скручивает листья» (А. Твардовский), «Словно лось, / Огонь с трудом ворочал выей» (М. Петровых).

В «Словаре поэтических образов» Н.В. Павлович [Павлович 1999] собран и обобщен уникальный материал по текстам отечественной поэзии, где категориальная структура лексики также ясно прослеживается (см. табл. 6).

Таблица 6

Неполная образная парадигма художественного (поэтического) концепта *СОЛНЦЕ*

<i>СОЛНЦЕ</i>				
человек	божественное/мифологическое существо	животное	птица	насекомое
Царь, властелин, правитель, государь, самодержец, князь, Пилат, Тутанхамон, солнечный Крез, вождь, вожатый, капитан, жених, воин, страж, Малюта, пьяница, живописец, кардинал, арбитр, красный спесивец Дева молодая, девочка, баба, кухарка	Феб, Геракл, Горгона, Ра, призрак, Жар-птица, ангел Божий, тысячерукий титан	Бык, теленок, буйвол, белка, олень, лисье рыжее солнце, лев, жираф	Сказочная птица, павлин, серебряный лебедь, блестящий фазан, голубь, петух, орел, гусь, тетерев, утка	Паук, пчелиный улей, божья коровка, овод, тысячелая тарантул, красный шмель, вша

Человек, божественное/мифологическое существо, животное, птица, насекомое образуют основания категорий, которые объединяются в одну категорию по общности функции – репрезентации худо-

жественного (поэтического) концепта *СОЛНЦЕ*. Н.В. Павлович предлагает взгляд на образ «как на некий смысловой инвариант» и выделяет ряд образов, устроенных по одной модели или парадигме [Павлович 1999: 27]. Она отталкивается от того, что образ имеет историю и прототипы в прошлом. То, что Н.В. Павлович понимает под парадигмами, есть не что иное как языковые категории поэтической картины мира. Однако здесь не совсем верно говорить о прототипах в когнитивном плане: внутри данных категорий невозможно выделить «лучшего» представителя категории, они организованы по инвариантно-вариантному принципу, и процессы категоризации здесь имеют, в основном, однонаправленный характер. *Солнце* может быть представлено как *властелин, бык, лебедь или паук*, обратная же процедура вряд ли возможна. Если рассматривать возможность уподобления царя или правителя солнцу, что имеет место в поэтической картине мира, то здесь проявляется не иное направление категоризации, а другая категория, основанием которой будет концепт *ЧЕЛОВЕК* (см. табл. 7).

Таблица 7

Неполная образная парадигма художественного (поэтического) концепта *ЧЕЛОВЕК*

<i>ЧЕЛОВЕК</i>				
предмет	воин	поэт	царь	женщина
Карты, камень, зеркало, изваяние, самовар, маятник, раковина, шар, знамя, пуговица, парус, папироса, пробка, волчок, крест, икона, веревка, виселица, гроб, кадило, окно, сталактит, сосулька, плетень.	Зверь, птица, насекомое, ангел, змея, рыба, мифическое существо, ветер, вода, трава, солнечный свет, оружие, кровь.	Птица, воин, вождь, волшебник, мифологическое существо, насекомое, животное, свет, растение, звук, стихия, драгоценный камень.	Мифологическое существо, птица, животное, змея, отец, кормщик, свет, растение, оружие, металл.	Птица, мифологическое существо, животное, насекомое, змея, рыба, растение, цветок, свет, строение, воздушное пространство, земное пространство, плод, оружие, стихия.

Материал, собранный и обобщенный Н.В. Павлович, наглядно демонстрирует, что развитие образов укладывается в рамки вполне прозрачных парадигм, и создаваемые образы зачастую являются лишь модификацией и развитием закрепленных в поэтическом дискурсе когнитивных моделей с устойчивой эмоциональной оценкой. Поэт зачастую создает лишь модификацию образа на основе уже существующих моделей, следуя не только некоторым устойчивым когнитивным стратегиям, но опираясь на языковые образы, закрепленные за типичными эмоциями.

Исследование образной парадигмы художественного (поэтического) концепта *СОЛНЦЕ* приводит еще к одному выводу: названия категорий почти не дублируются в языковых обозначениях членов категорий (ср.: *птица – сказочная птица*), потому что каждый член категории профилирует определенные признаки концепта, находящегося в основании категории. Чем ярче и важнее признак – тем чаще его языковое обозначение появляется в тексте.

Привлечение материала русскоязычной и англоязычной поэзии показывает, что процессы категоризации не связаны с национальными или языковыми различиями (это общая когнитивная способность), различия возникают на уровне конкретных членов категорий. На основании языковых репрезентаций художественных (поэтических) концептов выявлены следующие категории: *метафорические обозначения, метонимические обозначения, обозначения, конкретизирующие признак с помощью эпитетов, символические обозначения, сравнительные обозначения (обозначения с помощью сравнительных оборотов)* (см. табл. 8).

Таблица 8

обозначения	примеры	
метафорические	звездное олово, громополете улиц; она была – живой костер / из снега и вина; по трупам крыш; взор мой – факел, к высям кинут; солнце - барабан; мельница - бревенчатая птица; иль хочешь в косы - ветви / ты лунный гребешок; сердце, изодранное пальцами пуль.	the heart of this flower; the voice of your eyes; the secret (любовь), the road (жизнь); a churning sea of poppies; valleys my mind in fabulous blue Lucernes; the corridors of life; the toad work; Death the dark lover; the moonlit rain; my love riding / on a great horse of gold / into the silver dawn; time is a tree.
метонимические	все флаги в гости будут к нам; шипенье бокалов; перья страуса склоненные; пуля меня миновала (смерть); кто они, мои четыре пуда / мяса, чтоб судить чужое мясо? (человек); когда русская проза пошла в лагерь: / в лесорубы, (писатели); а хорей вам за пайку заказывал вор, / чтобы песня была потягучей, (стихотворение); тусклый луч блестит на олове, / мокрых вмятинах ковша (солнечный свет); в эти <i>стены</i> взглядеться, / в этот тополь сухой, (дом).	a million eyes, a million boots in line (солдаты); end's ending then these dolls of joy (детство); four lean hounds crouched low and smiling / my heart fell dead before (человек); with up so floating many bells down (овцы); gentle window (дом) to let the ink burn (чернила).
конкретизируемые эпитетом	постылый огонь, пожар златокрылый, огнеглазые иудейки, пламя темное, белый собор, белки бесстрастно-белые, похолодевшие руки, на пустынном огрызке бумаги, дьявольский дым, промытых цветов, кисель иллюзорный, ритмический тупик, тонкий лимонный лунный свет.	slightest look, frail gesture, far-blown rain, wild, early shattered rose, scented air, gentle doom, my woeful state, the ancient lands, the narrow columns endless melodies clear, sharp, mustless days your old enemy frosty ice cream, Sweet love, sweet thorn, little drunken Buddhas, a rain of fire, frosted eyes.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ	<p>вставные казенные зубы / давно уходящей эпохи (Советский Союз); ложка, кружка и одеяло(война); и тихонькоковыряет дырки / в поясе - одну, другую (голод); давно веселый пес подох, / что так до колбасы был лаком (юность); грибы же / тоже дешевы и крупны (осень); как в форточку влетев, <i>синички</i> / сухарь клюют (зима); <i>соловей</i> скликает звезды (весна); а нынче так низко плывут <i>облака</i> (старость); пусть растет <i>деревцо</i> / все ветвистей, все краше! (жизнь); все - незабвенно, но ты, чердак, / самый любимый свидетель детства. (детство); <i>свеча</i> почти погасла. / и над огарком синеватый чад. (жизнь).</p>	<p>the sparrow (душа), the wet woods (жизненные трудности), quietly stare / a poisoned mouse (смерть); separate leaves (одиночество); the crushed tortoise (любовь); who knew more than three chords / on a guitar (знание).</p>
сравнительные	<p><i>жизнь</i> была, как рыба молодая; русло, как ножны; и подобье лица / растекается в черном стекле, / как пощечина ливня; ветер рвется, как ругань с расквашенных губ; и новости и неудобства / они несли, как господа; все кругом одевший лес / бежал, как повести развитие; действительность, как выпавшийся зверь; я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека; шлейф ползет за тобой и треплется, как змея; полет орла, как ход рассказа.</p>	<p>a garden between them like a bed of stars; love is like this at the bone; melodies as sweet as heaven; old lady sitting in her / gentle window like / a reminiscence / partaken; there's manure like mortar; your thoughts disperse like breath; half a lake blue as a corpse; dry leaves rat-tat like maracas; I am hanging at my window / like a houseplant; Her stiff, hinged body was not like mine.</p>

Процессы лексической категоризации, исследованные на материале поэтических текстов, имеют специфику, обусловленную особенностями поэтического творчества. Одновременно, они сохраняют связь с обыденным языком. Поэтическая картина мира содержит традиционные поэтические концепты, уже получившие разнообразную репрезентацию в поэзии, и центральные для поэтического дискурса, и «периферийные», менее разработанные, либо одиночные.

Процессы лексической категоризации связаны с процессами грамматической категоризации.

Специфика протекания процессов грамматической категоризации. Грамматические категории фиксируют наиболее регулярные

и наименее подверженные внешнему влиянию стороны и характеристики окружающего мира, они концептуализируют мир в строго заданных параметрах [Болдырев 2009: 32-33]. Важность грамматических категорий подчеркивается тем, что в языке поэтического текста сохраняется традиционная синтаксическая структура и ее «расшатывания» достигают только определенного предела: «The river – I remember this like a picture – the river was the upper twist of a written question mark» (C. Sandburg). Повтор слова и вставка предложения между повторами имитируют разговорную речь. «Расшатывание» касается, в первую очередь, вспомогательных грамматических элементов, которые могут опускаться, и за счет этого достигается выразительность текста: «We / Sing sin. We / thin gin. We / Jazz June. We / Die soon» (G. Brooks) – из текста исключены артикли и глагол-связка are.

В поэтическом языке сохраняются те обобщенные смыслы, которые членят объективную действительность и фиксируют ее в грамматической системе языка. Это предмет, признак, качество, количество, действие, состояние [Кацнельсон 2001]. В поэтическом тексте слова сохраняют свою частеречную принадлежность. Так в приведенном примере, «We / Sing sin. We / thin gin. We / Jazz June. We / Die soon», we – местоимение, sin, gin, jazz, June – существительные, sing, die – глаголы, thin – прилагательное, soon – наречие.

Так как слово в поэтическом языке обладает большей свободой в сочетаемости и в вербализации художественного смысла, то особое значение приобретает тот факт, что «слова, принадлежащие к разным частям речи, профилируют различные типы взаимоотношений» [Фурс 2009: 289]. В обработке эмоционально-эстетического опыта так же задействован принцип «фигура-фон», отражающий базовую когнитивную способность человека фокусировать внимание на наиболее значимой информации, здесь же присутствует факт намеренного акцентирования отдельных аспектов события в процессе его конструирования

ния, который интерпретируется как установление когнитивной доминанты говорящего [Фурс 2009: 291] (в поэзии – лирического события и авторского голоса).

Радикальные попытки обновления поэтического языка через разрушение грамматической структуры остаются в области языковых экспериментов, потому что целостность, создаваемая морфологическими и синтаксическими категориями, недостижима с помощью других средств языка. Классическим примером здесь является стихотворение А. Крученых: «Дыр бул шил / убещур / скум / вы со бу / р л эз». В тексте А. Крученых не репрезентируются синтаксические и морфологические концепты, авторские слова невозможно соотнести с какими-либо грамматическими категориями, поэтому формирующийся поэтический смысл максимально расплывчатый и абстрактный. В текстах, направленных на абсурдность содержания, грамматические категории остаются тем скрепляющим элементом, который делает текст единым целым: «Душа твоя, эоля, / Ажурит розофлер. / Гондола ты, Миньоля, / А я – твой гондольер» (И. Северянин). Здесь авторские псевдослова лишь добавляются к словам языка, при этом они демонстрируют морфологические [Беседина 2006б] и синтаксические категориальные признаки. Ажурит – глагол наст. вр., акт. зал.; розофлер – существительное м.р., II скл., им. пад. Розофлер – агенс, который в структуре предложения является источником активного действия.

Или:

«Трамвай Родился На Рельсах

ре-ре

Маленький Красный Три Вагона

ритмический тупик

Потом – Лязоньки-Колесунчики Зеркала Полете-ли

Гулявенько И Грустинь

ещё раз – ритмический тупик

Здравствуйтесь Тётя Рыба!» (Наив-Дада).

В данном примере авторские слова составляют только некоторую долю от общего количества слов текста: Лязоньки-Колесунчики, Грустинь, Гулявенько. Они имеют грамматические признаки сущ. мн. ч.; сущ. ед. ч. III скл.; нареч., следовательно, в этих словах репрезентируются языковые концепты. Репрезентация морфологических и синтаксических концептов позволяет конкретизировать смысл и структурировать текст. «Трамвай родился на рельсах маленький красный три вагона» представляет собой синтаксическую структуру, где субъект и предикат согласуются грамматически, и субъект характеризуется рядом признаков. Грамматическое время репрезентируется в глагольных окончаниях прош. вр.: родился, полетели. Повторяемый фрагмент текста «ритмический тупик» представляет собой самостоятельную в грамматическом отношении структуру прил.+сущ. Особенностью поэтического языка является то, что между самостоятельными в грамматическом плане частями текста («Трамвай родился на рельсах маленький красный три вагона», «ритмический тупик», «зеркала полетели», «Здравствуйтесь Тётя Рыба!») нарушаются грамматические связи, они перемежаются авторскими новообразованиями и фонетическими включениями (ре-ре). Очевидно, что грамматические категории участвуют в образовании структуры предложения, поэтому поэтический язык не может быть свободен от такого рода категорий.

Грамматические категории сохраняются в поэзии еще и потому, что те смыслы, которые они структурируют, трудно передать другими языковыми средствами. И, напротив, существуют смыслы, по отношению к которым грамматические категории нейтральны. Так, грамматические категории структурируют положение объектов относительно пространственно-временного континуума, к самому же качеству *континуальности пространства* («с колоколенки соседней звуки важные текли» (А. Ахматова)), *прерывности-непрерывности* («тело

сыплет шаги на землю из мятых брюк» (И. Бродский)), *форме или объему* («страшный мир, он для сердца тесен» (А. Блок)), *цвету* («В мазурку зеленую мая» (В. Шершеневич)), *размеру* («in one child's eye there was a yellow track» (H. Mchugn)) они нейтральны.

Грамматические категории сами по себе также становятся в поэтическом тексте источником смысла, когда языковой концепт, лежащий в основе грамматической категории, профилируется, репрезентируется как самостоятельное явление и становится объектом художественно-эстетического осмысления: «A promise then, remembering / The folds of that transatlantic face – / To summon up fresh energy / For the new century of the race / Called sapiens, whose language grabs / From past and future tense / Continuing words of grace» (J. Rumi), «Living with a Christ in the present tense / HE IS RISEN; Christ IS risen indeed!» (R.A. Foss), «от куска земли горизонт волна / не забудет, видать, набегая на», «а не жажда юшки из / мышц без опухоли и с» (И. Бродский). В первых двух примерах профилируется грамматическое время, в последнем примере – предлоги, которые утрачивают согласование с существительным или местоимением и приобретают самостоятельную позицию.

Если говорить о различиях грамматической категоризации в обыденном и поэтическом языках, то оно проявляется также в изменении статуса грамматических категорий в поэзии. В основе грамматической категории находится языковой и/или неязыковой концепт. Данные концепты в поэзии XX в. используются не только как грамматические, они становятся поэтическими концептами, что свидетельствует о высоком уровне абстрагирования: «глаголы в прошедшем времени, букву «л», / арию, что пропел» (И. Бродский). Неязыковые концепты пространства и времени, лежащие в основе грамматических категорий, также получают в поэзии XX в. самостоятельное значение, что ведет к изменениям в путях их репрезентации: «Пространство –

вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи» (И. Бродский). Таким образом, процессы грамматической категоризации в поэтическом языке сходны с грамматической категоризацией в обыденном языке, но имеют специфику, так как становятся объектом эмоционально-эстетического осмысления и частью поэтической картины мира.

Исследование модусной категоризации также обнаруживает особенные черты.

Специфика протекания процессов модусной категоризации.

При рассмотрении в поэтическом языке процессов модусной категоризации проявляется формирование категорий, характерных для обыденного языка (категория аппроксимации, категория отрицания и т.п.), и образование собственно поэтических модусных категорий. В данном случае первостепенное значение имеет категоризация на основе *общего эмоционального впечатления*.

Данные категории являются знаковой чертой поэтического языка. Рассмотрим для примера следующее стихотворение: «I'm a riddle in nine syllables, / An elephant, a ponderous house, / A melon strolling on two tendrils. / O, red fruit, ivory, fine timbers! / This loaf's big with its yeasty rising. / Money new-minted in this fat purse. / I'm a means, a stage, a cow on calf. / I've eaten a bag of green apples, / Boarded the train there's no getting off» (S. Plath). Состояние беременности описано подбором репрезентаций с похожей для автора эмоциональной доминантой. В одном ряду оказываются: загадка в девять слов, слон, дом... сумка с зелеными яблоками, поезд, с которого нельзя сойти. Имеет место образование категории *беременность* на основе *общего эмоционального впечатления*. Восприятие текста как инокультурного возникает, прежде всего, из-за несовпадения эмоциональной доминанты, вызванной подбором образов – переживания неудобства, дискомфорта, отчуждения от собственного тела, что русскому поэтическому дискурсу не свойственно. Сравним: «Ты набухла ребенком! ты – весенняя почка! /

У меня будет вскоре златокудрая дочка» (И. Северянин). Стихотворения современных женщин, размещенные на форумах в Интернете, также не противоречат отечественной поэтической традиции: «Она – внутри меня, моя, живая, / И мир стал ярче от того вдвойне – / и неба бирюза, и звон трамваев, / И шелест листьев – счетчик долгих дней» (Полли). Категоризация на основе общего эмоционального впечатления имеет универсальный характер, различия возникают на уровне объединения конкретных объектов. Например, в англоязычной поэзии закреплена именно неоднозначная оценка: «Speak to me, Celia. Speak. Speak. / Before birth erases memory and suddenly / you are taken from me, then given back, / wrapped in the white gown of forgetting, / changed, utterly changed/ As I will be. / This is our summer, the summer of the dream / we will, too soon, awaken from, shocked and surprised, in our separate bodies» (E. Spires). Данное обстоятельство свидетельствует об установленных стереотипах эмоционального восприятия и правилах репрезентации субъективных эмоциональных состояний, впечатлений и переживаний в образном языке поэтического текста – всего того, что мы рассматриваем как различные аспекты поэтической картины мира. Стереотипами эмоционального восприятия, во многом, объясняется чувствительность к одним объектам и невосприимчивость к другим – это определяет особенности конфигурирования изображаемой в поэтическом тексте субъективной реальности.

На основе общего эмоционального восприятия образуются частные системы категоризации, объединяющие разнородные концепты. Они, например, репрезентируются цепочками перечислений: «Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет» (А. Блок), «He was my North, my South, my East and West, / My working week and my Sunday rest, / My noon, my midnight, my talk, my song; / I thought that love would last for ever: I was wrong» (W.H. Auden). *Ночь, улица, фонарь, аптека, бессмысленный и тусклый свет* объединены в кате-

горию *повседневность*. *North, South, East West, working week, Sunday rest, noon, midnight, talk, song* контекстуально объединяются в категорию *He* на основании одинаковой субъективной значимости для поэта данных вещей и утраченного друга. Данные объекты объединены критерием «крайние точки жизни временные и пространственные». В другом примере событийные смыслы объединены в категорию *The sin of omission*: «The way you get really painfully bitten / Is by the insurance you haven't taken out and the checks you / haven't added up the stubs of and the appointments you / haven't kept and the bills you haven't paid and the letters you haven't written» (O. Nash); *Distraction*: «What Attila did to Europe, / What Genghis Khan did / To Asia, that poor dope did to his marriage» (T. Steel); *Features of the past*: «Nostalgic for the city before we were born: big band music, / Rita Hayworth, / Gray fedoras, and the Third Avenue El.» (D. Lehman).

Подобные категории, в ряде случаев, имеют значительный объем. Например, первая часть «Большой элегии Джону Донну» И. Бродского представляет собой перечисление уснувших вместе с Дж. Донном объектов: «Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг. / Уснули стены, пол, постель, картины, / уснули стол, ковры, засовы, крюк, / весь гардероб, буфет, свеча, гардины. / Уснуло все. Бутыль, стакан, тазы, / хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда». Объекты объединяются в категорию *детали повседневной жизни*.

Примером объединения на основе общего эмоционального впечатления служит все стихотворение Untitled R.G. Gwynn, где события и объекты объединены на основе *недостижимости, неимения, несвершенности*: «In which I rise untroubled by my dreams, / In which my unsung theories are upheld / By massive votes, in which my students' themes / Move me, in which my name is not misspelled; / In which I enter strangers' rooms to find, / Matched in unbroken sets, immaculate, / My great unwritten books, in which I sign / My name for girls outside a con-

vent gate; / In which I run for daylight and my knee / Does not fold up, in which the home team win, / In which my unwed wife steepers fragrant tea / In clean white cups, in which my days begin / With scenes in which, across unblemished sands, / Unborn, my children come to touch my hands».

Ряд репрезентаций, объединенных на основании общего эмоционального впечатления, как правило, субъективен. Он опирается на индивидуальный опыт автора и формирует частную систему категоризации. Это одна из возможностей формирования и передачи поэтического смысла за счет группировки объектов по их субъективной ценности и произвольному авторскому выбору, которую дает поэтический язык.

Наиболее полное исследование процессов концептуализации и категоризации, репрезентируемых в рамках конкретного текста, осуществляется с помощью разработанной методики анализа когнитивной основы поэтического текста.

§ 5. Реализация методики анализа когнитивной основы поэтического текста как способа исследования

Когнитивный анализ поэтического текста направлен на выявление когнитивных структур, механизмов, стратегий и единиц знания, составляющих творческий процесс создания поэтического текста. Методика анализа, предложенная в настоящем исследовании, разработана с целью изучения и описания поэтической картины мира как ментальной основы поэтического творчества через языковые репрезентации поэтического текста.

В рамках методики стихотворение представлено как конструкт, состоящий из когнитивной основы и наполнения. Основа стабильна по отношению к наполнению, она фиксирует модели и стереотипы восприятия мира, а также художественного (поэтического) его осмыс-

ления, поэтому воспроизводится автором в большей степени неосознанно. Наполнение вариативно, оно отражает уникальность авторского видения и создает авторскую неповторимость произведения.

Когнитивный анализ поэтического текста включает следующие приемы: 1) выделение характеристик когнитивной основы поэтического текста: определение локализации лирического события, пространственно-временных характеристик, соотнесенной с этими характеристиками «Я»-координаты, силовых векторов, которые связывают «Я»-координату, объекты лирического события и определяют характер их взаимодействия; 2) определение художественных (поэтических) концептов разного уровня (звукоритмические, предметные, процессуально-относительные, событийные, иконические) и форм (метафоры, метонимии, метафтонимии, сравнения, оксюмороны), 3) построение схем валентного взаимодействия, 4) выявление смысловых корреляций и конкретизаций между уровнями когнитивной основы текста и «наполнения», 5) определение концепта-впечатления.

Рассмотрим взаимосвязанные уровни, формирующие когнитивную основу поэтического текста: *конфигурирующий уровень, уровень перспективы, уровень отношения, уровень силы-движения.*

5.1. Конфигурирующий уровень

Конфигурирующий уровень структурирует пространственные, временные характеристики, а также участников ситуации. Исторически, процесс отделения субъекта восприятия от объекта восприятия неотделим от процесса осознания пространственно-временных изменений и от осознания обязательной локализации в определенном пространстве и времени. Наррация, то есть умение воспроизводить длительность во времени и перспективу в пространстве в языке, возникла в тот момент, когда прошлое отделяется от настоящего, этот мир – от

того. Наррация также разграничивает активное начало (субъект) от другого, пассивного (объект) [Фрейденберг 1978: 206-229]. Лирическое событие неизбежно обладает пространственно-временными характеристиками. Данные характеристики имеют особый характер, так как находятся под влиянием специфики художественного (поэтического) творчества. На этом этапе когнитивного анализа предполагается выявление пространственно-временных характеристик, репрезентируемых пространственными и временными предлогами, предлогами направления, союзами, союзными словами, лексическими единицами с пространственной и временной семантикой (край, середина; middle, vertical и т.п.). Участники лирического события выявляются путем отбора номинативных единиц поэтического текста.

Следует иметь в виду, что репрезентация временных характеристик схожа с репрезентацией пространственных характеристик, следовательно, они должны рассматриваться вместе. Есть ряд категорий и концептов, которые на этом уровне выражены грамматически. Здесь необходимо разграничить те, которые носят абсолютный характер (*пространство, время, движение*) и те, которые относительны и обусловлены местоположением лирического героя, телесным восприятием мира (*точка, местоположение, линейная протяженность, сторона, разделение*). Абсолютные характеристики конфигурируют фон, относительные – положение фигуры в системе координат, расположение участников лирической ситуации.

В процессе анализа поэтических текстов выявлена доминирующая тенденция в отечественной и англоязычной поэзии начала и середины XX века – *структурировать пространство в поэтическом тексте по аналогии с реальным миром*, использовать знаки действительного пейзажа: выделять верх и низ, расположение объектов относительно друг друга: «сей поезд журавлиный, что над Элладю когда-то поднялся», «над желтизной правительственных зданий» (О. Ман-

дельштам), «и падают снежинки на тихую, задумчивую ель» (Д. Бедный), «над необъятной Русью с озерами на дне» (В. Инбер). «Журавль у ветхого колодца, над ним как кипень – облака» (А. Ахматова).

Пространство конкретизируется и словообразовательными элементами: «ночью Муза слетит утешать» (А. Ахматова), «и живая ласочка упала на горячие снега» (О. Мандельштам). В англоязычной поэзии мы встречаем: «I went down to the river / I set down on the bank» (L. Hughes), «Vacant the scholar's brain / Under his great hat» (W.H. Auden), «And here face down beneath the sun / And here upon earth's noonward height» (A. MacLeish), «Rim of the sky far off: grass under it» (A. MacLeish), «Born of the sun, they traveled a short while toward the sun» (S. Spender), «the wildflowers that grow beside the tracks / wobble wildly on their little stems, / then gradually grow still and stand / motherless and vertical in the middle of everything» (T. Hougland). Поэтический язык здесь также фиксирует расположение и движение объектов относительно друг друга, трехмерные пространственные координаты (верх, низ и т.д.). Следовательно, данная тенденция имеет общий, а не национально-обусловленный характер.

В качестве значимого пространственного элемента в текстах выделяется локализация на поверхности и нахождение внутри ограниченного пространства: «тонкий луч на скатерти измятой» (О. Мандельштам), «на блюде устрицы во льду» (А. Ахматова), «в конторе сломанные стулья» (О. Мандельштам), «like eggs splattered on the kitchen floor» (R.P. Warren). Как свойство пространства находит грамматическое выражение пространственная протяженность: «небо, розовея от краю до краю» (А.Блок), «stumbling intensively from furrow to furrow, / A vague somnambulist» (R.S. Thomas).

Очевидно, что пространственно-временные отношения неизбежно структурируются в поэтическом тексте средствами грамматики. Это происходит потому, что мир состоит из дискретных единиц и

любое событие – это вариант их взаимодействия. В данном факте проявляется и вторичность поэтической картины мира: поэтическая реальность возникает как производная первичной реальности, так и поэтический язык строится на основе элементов обыденного языка.

В поэзии становится возможным построение идеальных пространственных моделей, где также выделяется верх и низ, локализация внутри объекта или на поверхности по аналогии с реальным миром: «душа висит над бездною проклятой» (О. Мандельштам), «а над нами хмельная мечта», «гений первой любви надо мной» (А. Блок), «на блюде студня косые скулы океана» (В. Маяковский), «со мной, с моей свечою вровень миры расцветшие висят» (Б. Пастернак). Данный факт также не является национально-обусловленным и наблюдается в англоязычной поэзии: «The sad and useless faces round my home, / Upon the mountains of my fear I climb» (W.H. Auden), «All my days / climbing up a great big mountain / Of yes, sirs!» (L. Hughes), «I teeter on that thin ice – / That single space of uncertainty» (C. Borromeo). Пространственные предлоги, как правило, устанавливают отношения между объектами, обозначенными именами существительными.

Ситуации, прямо не связанные с пространством, в ряде случаев в поэтическом мире репрезентируются через пространственные характеристики, что свидетельствует о важности пространственных категорий для творческого сознания: «Брошена! Придуманное слово – разве я цветок или письмо», «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи» (А. Ахматова), «And this full view / Indeed may enter / And move in memory as now these clouds do» (W.H. Auden), «your photo still / Glimpsed like a rodent / On the floor of my mind» (S. Heaney). В двух первых примерах очевидно метафорическое переосмысление через перемещение по вертикали ситуаций, прямо с этим перемещением не связанных. В последних примерах пейзаж в воспоминаниях движется, как облака, и мозг человека приобретает пространственные черты, что

свидетельствует о профилировании пространственных характеристик физического мира.

Пространственно-временные характеристики являются структурообразующими для модели поэтического мира, созданной в отдельном поэтическом тексте. Они нейтральны к объему и очертаниям объекта, поэтому меньшее может вмещать большее. Этот факт делает возможным возникновение подобных метафор и других выразительных средств: «облако в штанах» (В. Маяковский), «когда вселенную вселили / насильно в тесноту жилых квартир» (П. Антокольский), «собери у мозга в зале любимых неисчерпаемые очереди» (В. Маяковский), «Румяные головы роз / Гортань распирают бутылке» (Ю. Мориц), «Body: it was a white field ready for love» (J.C. Ransom), «there's a hell / of a good universe next door; let's go» (E.E. Cummings), «the wind sitting next to me / an old friend» (S. Syahdan), «She said she collects pieces of sky, / cuts holes out of it with silver scissors» (L. Zaran), «I'm driving on the dark highway / when the opera singer on the radio / opens his great mouth / and the whole car plunges down the canyon of his throat» (T. Houglan), «Look, stranger, on this island now / The leaping light for your delight discovers, / Stand stable here / And silent be, / That through the channels of the ear / May wander like a river / The swaying sound of the sea» (W.H. Auden).

Одна из черт пространственного уровня в поэтическом тексте – относительность. Восприятие пространства ориентировано относительно нахождения лирического героя в этом пространстве: «Был переулок снежным и недлинным. / И против двери к нам стеной алтарной / Воздвигнут храм святой Екатерины», «хорошо здесь: и шелест и хруст» (А. Ахматова), «Трамвайную станцию я прошел, / За ней навесом, как дым, / Асфальтовый путь улетал» (Э. Багрицкий), «I / Stood at the end of a pier at Coney Island» (R.P. Warren), «I have friends down

there, end their lives have strange shapes» (R.P. Warren), «As I walked out one evening, / Walking down on Bristol Street» (W.H. Auden).

Восприятие пространства зачастую сопряжено с модусным компонентом, свидетельствующим о телесности человека и телесной обусловленности впечатлений. Пространственная среда в русскоязычном творческом сознании чаще воспринимается как *континуум*, нахождение в однородной субстанции: «с колоколенки соседней звуки важные текли», «скрипок голоса поют за стелющимся дымом», «постояла в золотой пыли» (А. Ахматова), «адвокатов жало работает в табачной мгле» (О. Мандельштам), «любимый город в синей дымке тает» (Е. Долматовский), «черный ворон в сумраке снежном», «во мгле ночной» (А. Блок). В англоязычной поэзии также встречаются аналогичные примеры: «and you laid it / flat down in the dark» (R.P. Warren), «Out of haze over the sunset, / Out of a smoke rose gold: / One star shines over the sunset» (C. Sandburg). Грамматические элементы структурируют только положение объектов относительно континуума, само же качество континуальности пространства формируется лексическими элементами (дымка, сумрак, haze, smoke), так как элементы закрытого класса нейтральны по отношению к качеству «прерывности-непрерывности».

Еще одной характеристикой художественного пространства, отмеченной в поэтической картине мира и закреплённой грамматически, является наличие границы: «за Непрядвой лебеди кричали», «скорбных скрипок голоса поют за стелющимся дымом» (А. Ахматова), «то чешской, то польской, то русской речью – за Волгу, за Дон, за Урал, в Семиречье» (Вл. Луговской). Наличие границы в поэтическом мире отражает древние представления, сформировавшиеся в мифологическом сознании человека – для древнего человека мир делился на большое безопасное пространство, освещаемое огнем очага, и опасное темное пространство за границей света, враждебное и огромное. При

этом граница часто связана с качественным изменением мира, находящегося за гранью. Пространство концептуализируется как дружественное/светлое и враждебное/темное, это свойственно мифологическому мышлению, которое в редуцированной форме сохраняется у современного человека: «лучше согнуться в стуже лютой» (А. Блок).

В англоязычной поэзии границы также структурированы, и они имеют скорее буквальное, нежели метафизическое значение: «I, too, / know I have a home, an identity established / not only by national boundaries, common / speech, / etc.» (W. Lowenfels). Концептуализируется и отсутствие границ: «Soul and beauty have no bounds» (W.H. Auden). Для англоязычной поэтической картины мира важна именно горизонтальная протяженность и движение *через, сквозь*: «plunged through the glass alone», «we too back to the world shall never pass / through the shattered door» (A. Tate), «which glinted in sun like rough garnet or the rich old brain bulging through» (R.P. Warren), «the wolves ran through the evergreen forests» (W.H. Auden). Концептуализация пространственной протяженности в ряде случаев усиливается лексическими элементами: «the long light on the sea» (A. Tate). Недостигаемое пространство в англоязычной поэзии представлено не как часть реального географического пространства, находящегося за гранью, а как другой мир, прежде всего загробный, он и маркируется соответствующим образом: «another kind of world» (W.H. Auden), «In Heaven you have heard no marriage is» (J.C. Ransom). Кроме того, англоязычной поэзии концептуализируется движение к краю: «As I came to the edge of the woods» (R. Frost). Концептуализация пространства в поэтической картине мира имеет сходный характер в различных национальных литературах, так как основывается, в первую очередь, на опыте физического пребывания человека в мире. основополагающий характер пространственно-временных характеристик, структурирующих модель поэтического мира, подтверждается и культурологическими исследованиями,

где рассматривается уникальность пространства и времени в национальном восприятии [Гачев 1998].

В исследованиях последних лет пространство и время изучаются как взаимосвязанные категории, но при этом, как утверждает Л.Г. Панова, О. Мандельштам был одним из первых поэтов в русской литературной традиции XIX – начала XX века, у которого пространство выделено, подчеркнуто [Панова 1998]. У О. Мандельштама появляется осознание пространства и времени как особых категорий поэтического мира: «Одиссей возвратился пространством и временем полный» (О. Мандельштам). Формулировка Л.Г. Пановой не совсем точна: выдвинулось не пространство, а иное представление о пространстве. Пространственное измерение всегда находилось в базовой структуре поэтической картины мира. Следует различать пространственно-временную сетку, которая фиксирует расположение реальных и вымышленных, конкретных и абстрактных объектов относительно друг друга, конструируемую в поэтическом тексте на уровне грамматических элементов, и образно-лексическую концептуализацию пространства и времени, где они переосмысливаются или взаимодействуют: «a month wide» (A. Tate).

Временные характеристики заданного периода передаются средствами языка в русскоязычном поэтическом тексте, прежде всего, за счет глагольных окончаний. Время создания текста при этом совпадает с моментом речи; все, что было до этого момента мыслится как прошедшее, затем выделяется ситуация синхронная, которая представлена в тексте настоящим временем, и есть события, мыслимые в будущем времени относительно текста: «Я не читал рассказов Оссиана, / Не пробовал старинного вина, – / Зачем же мне мерещится поляна» (О. Мандельштам), «Вы поблекли. Я странник коричневый весь. / Нам и встретиться будет теперь неприятно» (Л. Мартынов). В англоязычной поэзии время создания текста также совпадает с моментом ре-

чи, и временные характеристики закреплены за грамматическими формами времени и особыми грамматическими конструкциями: «I don't know exactly how long ago Hector was a pup, / But it was quite long ago, / and even then people used to have to / start their day by getting up» (O. Nash). Временная система английского языка дает возможность более четкого структурирования действий относительно момента речи и друг друга: «Think of the autumns that have come and gone» (A. Tate), ««O where are you going?» said reader to rider» (W.H. Auden). Время в поэтическом мире структурировано по аналогии с реальным миром и той культурой, носителем которой является автор (не во всех культурах прошлое мыслится как оставшееся позади).

Выражение времени у поэтов XX века, в основном, находится в пределах человеческого восприятия. Выделяются краткосрочные периоды, где сливаются пространственно-временные отношения через предлоги и наречия: «и долго перед вечером бродить», «перед весной бывают дни такие», «лишь изредка прорезывает тишь крик аиста, слетевшего на крышу» (А. Ахматова), «вернулся поздно утром он, в двенадцатом часу» (Л. Мартынов), «who got up at least once every twenty-four hours» (O. Nash). У А. Блока появляется лексическая концептуализация времени и его качественные характеристики: «года глухие», «испепеляющие годы», «страшные лета». Примеры такой же концептуализации находим у У.Х. Одена и Э.А. Робинсона: «migratory years», «the downward years». Так как элементы закрытого класса нейтральны по отношению к признаку объекта, его цвету, то эти качества выражаются в тексте элементами открытого класса. Следовательно, качественное разнообразие, возможность создания вариантов поэтического мира создается за счет лексического наполнения.

И. Бродский, вслед за О. Мандельштамом, закрепляет в отечественной поэзии традицию метафизического осмысления категории времени, когда время из структурного элемента становится художест-

венным (поэтическим) концептом: «Время больше пространства. Пространство – вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи» (И. Бродский). В англоязычной поэзии выявлен аналогичный процесс: «Time will say nothing but I told you so, / Time only knows the price we have to pay» (W.H. Auden).

Пространственно-временные характеристики создают систему координат, в которую вписаны лирические ситуации и события. Пространственно-временные характеристики определяют характер поэтической реальности и позиции объектов относительно друг друга. Они создают основу для взаимодействия и связаны силовыми векторами (характер и направленность силового воздействия определяются на уровне *силы-движения*) между собой и другими объектами поэтического мира, представленными в тексте: «в окно гляжу я на море, на песчаные откосы» (А. Ахматова), «I look out the telescope at our galaxy» (W. Lowenfels). В центре ситуации оказывается лирический герой, авторское «Я», которое связано (анализ авторского «Я» проводится на уровне *перспективы*) отношениями с другими одушевленными или неодушевленными, абстрактными или конкретными объектами – участниками ситуации: «он мне сказал «я верный друг» и моего коснулся платья», «ты знаешь – я томлюсь в неволе», «зачем при творяешься ты, то ветром, то камнем, то птицей» (А. Ахматова), «I wandered in and out of the brilliant stacks of cans following / you, and followed in my imagination by the store detective» (A. Ginsberg).

Пространственно-временные характеристики, создавая «каркас» стихотворения, служат пространственно-временной когнитивной основой для представления поэтических образов. В этой основе сохраняются усвоенные стереотипы восприятия: «her lost and twilight age», «in the plot of a thousand acres where these memories grow» (A. Tate). В первом случае восприятие временных границ суток соотносится с возрастом. Во втором случае абстрактная сущность вписана в верти-

кальные и горизонтальные пространственные координаты. Данный факт указывает на органичность соединения постоянных и вариативных элементов текста.

Конфигурирующий уровень дает возможность выявления и моделирования пространственных и временных характеристик структуры, организованной вокруг концепта «Я», в которой находятся само авторское «Я» и другие участники лирической ситуации. На *конфигурирующем уровне* структурируются концептуальные области *природа* и *мир артефактов*, так как этими областями представлены объекты внешнего по отношению к авторскому «Я» мира. Пространственно-временные характеристики неразрывно связаны с позицией лирического героя, авторской точкой зрения, в когнитивном аспекте – с репрезентацией концепта «Я». Анализ особенностей репрезентации концепта «Я» осуществляется на следующем уровне – *уровне перспективы*.

5.2. Уровень перспективы

Уровень перспективы определяет позицию, с которой рассказывается о лирической ситуации. На этом уровне репрезентируется дейксис и позиция нарратора. Самым значимым структурным элементом здесь является репрезентированная точка зрения, позиция авторского «Я» или *«Я»-координата*. Данная позиция имеет ключевое значение, потому что «Я» является одним из центральных концептов поэтической картины мира и обладает способностью структурировать относительно себя ментальное пространство. При этом «Я» само себя не видит, и познание «Я» осуществляется только через отражение, проекции: «Я» конструирует себя из объектов мира, соотносит себя с ними. Приписывая себе некие качества, описывая себя теми или иными словами, фокусируя внимание на объектах окружающего мира, че-

ловека неизбежно вписывает себя в существующую иерархию и отношения мира. Так как автор не свободен от общеязыковых моделей, то в поэтическом языке авторская позиция репрезентируется при участии элементов быденного языка и собственно поэтических языковых средств.

Для анализа поэтических текстов на этом уровне важно определить не только характер репрезентаций авторского «Я», но и то, к чему оно обращено. Для этого производится выборка личных местоимений, прямых и косвенных указаний на авторское «Я» – номинативных единиц (при использовании эффекта маски), глаголов. В синтаксическом аспекте требуется анализ обращений, элементов диалога. Репрезентации авторского «Я» соотносятся с выделенными на предыдущем уровне репрезентациями объектов внешнего мира для построения обобщенных схем взаимодействия.

Позиция автора традиционно определяется заданной в произведении точкой зрения. Так как термин *точка зрения* семантически нагружен, мы используем термины *Я-координата* и *авторское Я*. Я-координата является основообразующей для любого текста, так как определяет онтологическую позицию автора по отношению к поэтическому миру, структурирует концептуальную область *человек*. В данном случае концептуальная область *человек* включает человека как активного субъекта творческого процесса, на этом основании данная концептуальная область противопоставлена концептуальным областям *природа* и *мир артефактов*.

Интересные наблюдения здесь позволяют сделать книги, содержащие рекомендации по написанию поэзии [Livingston 1991, Michael 1994], где неизбежно выделены самые существенные для поэзии черты. Позиция автора выделяется как одна из определяющих черт стихотворения и классифицируется следующим образом: лирический голос (*lyrical voice*) часто выражается личными местоимениями и этот

голос использует большинство поэтов: «Once after a day of rain / I lay longing to be cold» (R. Jarrel). Нарративный голос (narrative voice) возникает тогда, когда поэт-нарратор пересказывает историю и не вводит себя через личные местоимения, не является частью истории, не комментирует ее: «They eat beans mostly, this old yellow pair. / Dinner is a casual affair» (G. Brooks). Драматический голос (apostrophe) – голос который обращается к кому-то, кто не может ответить: «Moon / Have you met my mother? / Asleep in a chair there / Falling down hair» (K. Kushkin); эффект маски (mask) возникает тогда, когда автор говорит как другое существо, примеряет на себя чужой образ: «Mountains are moving, rivers / are hurrying. But we / are still» (L. Simpson) (от лица деревьев); ситуация диалога (conversation) возникает когда автор становится одной из сторон диалога в тексте: «Said the Wind to the Moon, I will blow you out; / You stare / In the air / Like a ghost in a chair» (G. MacDonald).

Очевидно, что данные типы выделяются с учетом нескольких критериев: степени отстраненности автора от своего «Я», присутствия других объектов, участия других объектов в диалоге, формы языковой репрезентации. Хотя по указанной типологии лирический тон возникает при использовании личного местоимения первого лица, максимально приближенным к личности автора является *дейксис* (указание на соотнесение с лицами, предметами, или событиями, находящимися в определенном отношении к говорящему лицу или моменту речи), вербально не выраженный, когда автор не определяет себя даже под местоимением «Я», потому что указание на первое лицо уже создает дистанцию между автором и лирическим героем.

Данная типология ориентирована на языковую форму и сама по себе не проясняет вопроса о том, как позиция автора («Я»-координата) связана с другими концептуальными структурами в поэтической картине мира, существуют ли здесь какие-либо закономерности. Однако

на основе данной типологии следует сделать вывод о том, что концепт «Я» обобщенно репрезентируется в поэтическом тексте несколькими путями: «нулевой» репрезентацией при нарративном голосе, косвенными местоимениями и личными глагольными формами при драматическом голосе, местоимением Я/І при лирическом голосе, местоимением 3 л. ед. ч./IT(→Я/І)// МЫ/WE при уподоблении другому существу/существам, местоимением МЫ/WE (Я и кто-то/І and someone) в ситуации диалога, потому что диалог с воображаемым оппонентом – всего лишь случай раздвоения авторского «Я». Данные репрезентации, по сути, определяют и направление внимания от авторского «Я» на других участников ситуации и степень представленности лирического героя в поэтическом тексте.

Я-координата как точка отсчета, обозначение авторского сознания и проекция авторского «Я» бывает *обозначенной* («Я сразу смазал краску будня» В. Маяковский), *фрагментарной* («Тело сыплет шаги на землю из мятых брюк» И. Бродский, «Взор мой – факел, к высям кинут» А. Блок) и *имплицитной* («Улыбнулись сонные березки, / Растрепали шелковые косы» С. Есенин), то есть репрезентация Я-координаты обусловлена теми принципами, которые поэт закладывает в освоение мира.

Обращаясь к рассмотрению связи авторского «Я» с другими концептами и их языковыми репрезентациями, необходимо обозначить исследование позиции субъекта в нехудожественном языке. Рассматривая этапы концептуализации в соответствии с уровнем когнитивной деятельности, О.В. Магировская выделяет *субъекта эмпирического познания, субъекта понятийного осмысления, субъекта вторичного осмысления* [Магировская 2008]. Позиция авторского «Я» в поэтическом тексте соотносится с *субъектом вторичного осмысления*, так как познание в поэзии выходит за рамки объективно-логического отражения действительности и перерастает в процесс ее субъективной

репрезентации [Магировская 2008: 53]. Поэтический текст – результат сознательного активного, творческого взаимодействия субъекта с миром, которое определяется личностными характеристиками, национально-культурной принадлежностью, системой мировоззрения, ценностными ориентациями, творческими приоритетами.

О.В. Магировская в роли частных координат субъекта вторичного осмысления определяет *интерпретатора* и *субъекта оценки* [Магировская 2008: 53]. Данные координаты задействуют интерпретационный и оценочный способы познания. Первый способ обеспечивает субъективное понимание фрагмента реальной действительности путем наложения сетки индивидуальных концептуальных структур. Тем самым, становится возможным совмещение индивидуального и внеположенного субъекту знания.

Второй способ познания обеспечивает оценочное осмысление, а также соответствие оцениваемых объектов выбранному критерию. В поэзии данные координаты определяют успешную интерпретацию поэтического текста и его эмоциональное восприятие. При создании текста, на наш взгляд, координата интерпретатора закладывается в когнитивной основе текста, а координата субъекта оценки проявляется в подборе образов, эпитетов и других средств художественной выразительности, то есть больше ориентирована на *наполнение текста*. Так, в тексте «I sit in one of the dives / On Fifty-second Street / Uncertain and afraid / As the clever hopes expire / Of a low dishonest decade» (W.H. Auden) координата интерпретатора представлена местоимением I в его отношении к миру и к его объектам, в то время как через эпитеты *uncertain, afraid, clever, dishonest* представлена координата субъекта оценки. В другом примере авторское «Я» репрезентируется через предмет – зеркало (I → IT): «I am silver and exact. I have no preconceptions. / Whatever I see I swallow immediately / Just as it is, unmisted by love or dislike» (S. Plath). Координата интерпретатора представлена

местоимением I (→ IT), а также грамматическими элементами именных и глагольных сказуемых, указывающих на признак и на действие. Координата субъекта оценки представлена наречием *immediately*, прилагательными *silver* и *exact*.

Позиция авторского «Я», «Я»-координата, является самым значимым структурным элементом текста, потому что она выполняет центральную организующую функцию. Это тот фокус, который совмещает все элементы текста. Начинать анализ поэтического текста целесообразно с определения позиции авторского «Я» («Я» – «ТЫ» («I» – «YOU»), «Я» – «ОНО» («I» – «IT»), «Я» – «МЫ» («I» – «WE») и т.д.). Структура авторского «Я» определяет позицию субъекта по отношению к миру и, в ряде случаев, связана с вербализацией определенных концептов. Например, схема «Я» – «ТЫ» (ОН/ОНА) («I» – «YOU»(HE/SHE)), как правило, появляется в любовной лирике и связана с концептами *ЛЮБОВЬ* и *РАЗЛУКА*: «Я ждала тебя, любимый, / Все глаза влила в окно. / Ой, и длинен, длинен день неугасимый, / Огневое, золотое волокно!» (В. Казин), «You must not love me. I do not bid you cease. / Veiled my eyes, attending. How can it be I?» (J. Berryman), «We must love one another or die. / Defenseless under the night / Our world in stupor lies» (W.H. Auden), «I don't know exactly how long ago Hector was a pup» (O. Nash). Схема «Я» – «ТЫ/ВЫ» («I» – «YOU»), обращение к предполагаемому читателю, возникает, когда текст построен как рассуждение на экзистенциально-философские темы: «you didn't get a wicked forbidden thrill / Every time you let a policy lapse or forgot to pay the bill» (O. Nash).

В схеме «Я» – «ОНО» («I» – «IT»), где ОНО/IT подразумевает любой неодушевленный объект материального мира или абстрактную сущность, репрезентируются различные художественные (поэтические) концепты. Например, концепт *РОДИНА*: «Широка страна моя родная, / Много в ней лесов, полей и рек. / Я другой такой страны не

знаю, / Где так вольно дышит человек!» (В. Лебедев-Кумач). Данная структура появляется во многих текстах с широкой тематикой, потому что отношения, закрепляемые этой схемой, многогранны: «One looks from the train / Almost as one looked as a child/ In the sunlight / What I see still seems to me plain, / I am safe but at evening / As the lands darken, a questioning / Precariousness comes over everything» (R. Jarrell), «There are three billion billion billion / constellations / (the sky book says) but I am a patriot / of the Milky Way. It gives me a thrill / when I look out the telescope at our galaxy» (W. Lowenfels).

В поэтическом тексте нередко реализуется несколько схем. Например, в стихотворении «The child next door» (R.P. Warren) вычленяются следующие схемы: «Я» – «ОНА», «Я» – «ОН», «Я» – «МЫ», «Я» – «ОНО» («I» – «SHE», «I» – «HE», «I» – «WE», «I» – «IT»): «The child next door is defective because the mother, / Seven brats already in that pur-lieu of dirt, / Took a pill, or did something to herself she thought would not hurt, / But it did, and no good, for there came this monstrous other. / The sister is twelve. Is beautiful like a saint. / Sits with the monster all day, with pure love, calm eyes. / Has taught it a trick, to make ciao, Italian-wise. / It crooks hand in that greeting. She smiles her smile without taint. / I come, and her triptych beauty and joy stir hate / – Is it hate? – in my heart. Fool, doesn't she know that the process / Is not that joyous or simple, to bless, or unbless, / The malfeasance of nature or the filth of fate?».

Результаты анализа текстов из русскоязычной и англоязычной поэзии показывают, что авторское «Я» неизменно является смысловым центром в поэтическом тексте и структурировано относительно других объектов независимо от языка. Обращенность вовне, например, выражается формами повелительного наклонения: «Вставьте мне в сердечко звездочку, звездочку» (К. Решетников), «And don't think / art / is that actor over there» (W. Lowenfels). Однако рядом сравнительных исследований доказано, что «Я»-концепт в русском языковом

сознании нивелирован *на уровне грамматического строя* [Нечаева 2007: 120], поэтому репрезентация авторского «Я» имеет в поэтическом тексте национально обусловленные особенности. Способы языковой репрезентации «Я»-координаты, в определенной степени, зависят от языка. В английском языке глагол не употребляется так свободно без подлежащего, как в русском языке, даже в поэтическом тексте, поэтому в похожей позиции глаголу предшествует местоимение: «Идем по жнивью, не спеша. / С тобою, друг мой скромный» (А. Блок), «I don't know exactly how long ago Hector was a pup» (O. Nash).

Репрезентация авторского «Я» проявляется либо в позиции *деятеля*, либо – *созерцателя*. Следует сказать, что *созерцательная позиция*, *позиция наблюдателя* в языке оформилась гораздо раньше, чем позиция деятеля: «О сад ночной, таинственный орган, / Лес длинных труб, уют виолончелей! / О сад ночной, печальный караван / Немых дубов и неподвижных елей» (Н. Заболоцкий). При созерцательной позиции герой практически не проявляет себя, созерцательность и сопутствующая этому философичность были более характерны, в частности, для предыдущего – XIX века русской поэзии. Это, прежде всего, традиция Ф. Тютчева. В XX веке *деятельная позиция* (*позиция деятеля*) доминирует, это связано с изменениями представлений человека о своей роли в мире и с изменением культурно-исторической парадигмы. В англоязычной поэзии XX в. *позиция деятеля* также преобладает, что свидетельствует о развитии активном, преобразовательном мироощущении. Для советской поэзии 30-х гг. XX в., например, характерно появление «Я» в значении «МЫ» для обозначения концепта *НАРОД* как коллективного субъекта преобразовательного действия: «Я врагов побеждал. / Я победами землю прославил. / Я не знал поражений. / Свергать не боялся врагов» (А. Адалис). Данная позиция всегда деятельна, так как выражаетдемиургическую функцию народа. В англоязычной поэзии структура «Я» – «МЫ» в ряде случаев служит

обращением к концепту *КОМАНДА*: «We for that time might taste the famous age / Eternal here yet hidden from our eyes» (A. Tate).

Кроме местоимений, авторское «Я» репрезентируется через метонимические детали: «а глаза глядят уже сурово в потемневшее трюмо» (А. Ахматова). Метонимическое выражение является частью более общей стратегии построения текста, где используются метонимические маркеры ситуации, как правило, относящиеся к явлениям физического мира: «стройных жниц короткие подола», «пыльные ресницы» (А. Ахматова).

Очевидно, что «Я»-координата, вписанная в пространственно-временную сетку, служит центром, объединяющим всех участников лирического события, точкой, в которой сходятся основные силовые векторы текста. Благодаря присутствию авторского «Я» создается единая структура, которая позволяет смыслу текста разворачиваться в динамике. Элементы закрытого класса чувствительны к выражению отношения фигуры-события к фону-событию, но не наоборот, поэтому герой, в большинстве случаев, представлен как фигура на фоне пейзажа: «я окружен водой» (О. Мандельштам), «я убит подо Ржевом, / в безымянном болоте, / в пятой роте, / на левом» (А. Твардовский), «from my mother's sleep I fell into the State» (R. Jarrel), «outside me there were a few shapes» (R. Jarrel).

Анализ силовых векторов дает представление о том, какие детали мира «Я» для себя выбирает, характеризует нацеленность/ненацеленность на преобразование мира; он осуществляется на *уровне отношения и уровне силы-движения*. Через силовые векторы определяется характер отношений между системами «Я», «МИР».

5.3. Уровень отношения

Уровень отношения определяет, как говорящий или рассказчик направляет внимание оппонента на детали ситуации. На этом уровне конфигурируется характер связи между системами «Я», «МИР». Моделирование отношений между системами «Я», «МИР» на данном уровне проводится через исследование местоимений, семантики глаголов и таких глагольных характеристик, как залог, возвратность, переходность.

Как уже говорилось, центром совмещения всех силовых векторов поэтического текста является авторское «Я» («Я»-координата), от него векторы расходятся в разных направлениях. В направленности векторов выделяются следующие варианты: внимание читателя направляется от авторского «Я» на третье лицо: «Восславляю светлую Наталью» (П. Васильев), «The whiskey on your breath / Could make a small boy dizzy» (Т. Roethke); абстрактные или конкретные предметы: «Я не ищу гармонии в природе» (Н. Заболоцкий), «I have known the inexorable sadness of pencils» (Т. Roethke); либо на самого лирического героя: «I feel my flesh divide» (Т. Roethke), «приближается звук» (А. Блок). Внимание читателя направляется автором на самого себя путем возвратных глаголов в русском языке: «я научилась просто, мудро жить» (А. Ахматова), «умывался ночью на дворе» (О. Мандельштам). В английском языке направление внимания автором на самого себя возможно, главным образом, за счет притяжательных и возвратных местоимений: «I feel my fate» (Т. Roethke), «At first it was private. / Than it was more than myself» (А. Sexton).

Направленные векторы определяют роль и иерархию элементов, присутствующих в тексте, и связывают их. Векторы также определяют положение объектов относительно друг друга: «я вижу все с моей вершины» (А. Блок), «I shall wear white flannel trousers, and walk along

the beach. / I have heard the mermaids singing, each to each. / I do not think they sing to me» (T.S. Eliot).

Направленность вектора на внешние объекты предполагает, либо не предполагает воздействие на них и репрезентируется переходными и непереходными глаголами активного залога: «I walked on the banks» (A. Ginsberg), «I took the elevator» (L. Hughes), «смотреть на небо», «молиться богу» (А. Ахматова), «я список кораблей прочел до половины» (О. Мандельштам). Отношения возникают между лицами или предметами как с участием, так и помимо выраженного участия авторского «Я»: «Too big for the head of the stone cherub whose feet / a serpent has begun to eat» (R. Wilbur), «Cows / whose stench infuses the handful of homes, / whose sad voices storm the plains with longing» (D. Ager), «синеокая, бог тебя создал такой» (А. Блок).

Силовые векторы направлены как от Я-координаты, так и на нее. Совокупность распределенных сил связывает все объекты как участников одной ситуации, при этом, силовое воздействие подразделяется на активное, связанное с качественным изменением объектов, и пассивное, не связанное с качественным изменением объектов: «With daylight, the houses turned galleries / and stores turned restaurants open» (D. Ager), «She said she collects pieces of sky» (L. Zaran), «Our eyes followed the water» (G. Soto), «How father beat him, how he run away, / What were the struggles of his, what acts / Made him the greatest figure of his day» (W.H. Auden), «I look out the telescope at our galaxy» (W. Lowenfels), «люблю следить за чайкою крылатой», «я список кораблей прочел до половины» (О. Мандельштам).

На данном уровне обнаруживается, какие явления и обстоятельства автор делает объектом своего внимания, профилируя их на фоне других. Соединенные силовыми векторами, объекты образуют сетку, которая в обобщенном виде фиксирует отношения человека с миром. Например, для авторской *позиции наблюдателя* характерно возникно-

вание отношений без формального участия авторского «Я»: «To feel creep up the curving east / The earthy chill of dusk and slow / Upon those under lands the vast / And ever climbing shadow grow» (A. MacLeish). При *позиции деятеля* силовые векторы, в основном, идут от авторского «Я» (где «Я» выступает как каузатор-инициатор действия), и их направленность чаще связана с изменением качества объектов: «So I grabbed up the skeleton thick sunflower and stuck it at my side / like a scepter, / and deliver my sermon to my soul, and Jack's soul too, and / anymore who'll listen» (A. Ginsberg).

В целом, анализ текстов на данном уровне позволяет определить те общие тенденции, которые возникают в результате эстетического осмысления опыта взаимодействия человека с миром: какие объекты и явления вычлняются из общего континуума, активна ли позиция авторского «Я» или оно чаще испытывает на себе влияние третьих сил, как определяются границы поэтической реальности. При таком анализе речь идет не об определении художественной ценности текста, а о поиске и выявлении тех глубинных структур, которые определяют пути эстетического восприятия и интерпретации эмоционального опыта, наиболее значимые составляющие модели и концепты поэтической картины мира.

Анализ моделирования отношений между системами «Я», «МИР» на данном уровне позволил сделать вывод, что для когнитивной стратегии *Жрец* характерна созерцательная позиция авторского «Я», его «нулевая» репрезентация, силовые векторы, преимущественно, направлены от «Я» без изменения качества объектов. Для данной стратегии типична также четкая бинарная маркированность всех элементов. Когнитивной стратегии *Ремесленник* свойственна деятельная позиция авторского «Я», поэтому «Я» репрезентируется личными местоимениями, личными глагольными формами, силовые векторы, направленные вовне, сопряжены с изменением качества объектов. Для

когнитивной стратегии *Фокусник* также типична деятельная позиция авторского «Я», поэтому «Я» репрезентируется как через личные местоимения, так и через личные глагольные формы. Силовые векторы направлены как от авторского «Я», так и на него.

5.4. Уровень силы-движения

Уровень силы-движения описывает положение объектов по отношению к воздействующим силам. Воздействие понимается в рамках исследования не только как физическое, но гораздо шире – это может быть социальное или любое другое нефизическое воздействие. Оно определяется, прежде всего, глаголами и их характеристиками.

Так, в русской дореволюционной поэзии одной из ведущих тенденций было признание силового превосходства высших сил: «люб-вью, грязью иль колесами она раздавлена – все больно» (А. Блок). С лингвистической точки зрения субъект пассивен и действие производится физическими объектами, не обладающими признаками одушевленности, хотя предикат выражен акциональным глаголом, предполагающим активность и контролируемость действия. Субъект, находящийся под воздействием могущественных внешних сил, символизировал определенную позицию по отношению к окружающему миру.

В поэтической картине мира закрепилось общее отношение к миру, делающее человека объектом воздействия, где его реакция и состояние предстают ответом на внешнее воздействие. Данная позиция предполагает соответствующие ценностные приоритеты и стратегии мышления. Такая позиция основана на опыте дородовой и родовой эпох, мифологическом прошлом, когда вся природа была совокупностью необъяснимых явлений, и ее приоритет был неоспорим. В англоязычной поэтической традиции данная тенденция выражена у Р. Фроста: «Something there is that doesn't love a wall, / That sends the fro-

zen-ground-swell under it, / and spills the upper boulders in the sun» (R. Frost). Неопределенное местоимение something сопряжено с оборотом there is, констатирующим пространственное присутствие неопределенного объекта в представленном поэтическом событии. Акциональные глаголы (sends, spills) указывают на активность данного субъекта, хотя он неконкретен и неодушевлен.

В ходе анализа на данном уровне в поэтических текстах неоднократно выявлено воздействие, исходящее от источника силы, который может быть неизвестен и выражаться неопределенным местоимением: «недвижный кто-то, черный кто-то» (А. Блок). Либо этот источник персонифицирован в форме одушевленного объекта или неодушевленного субъекта: «какому хочешь чародею отдай разбойную красу... пускай заманит и обманет» (А. Блок), «не избалован я судьбою. Жизнь жестоко меня трясла» (Д. Бедный), «Some say the world will end in fire, / some say in ice» (R. Frost). Последний пример показателен тем, что синтаксически действие направляется субъектом предложения на себя, но реальный внешний источник силового воздействия предполагается, косвенным указанием на него является конструкция some say. Все это – концептуализация фатальных сил, которые действуют в мире и мыслятся заведомо более сильными, чем человек, представленный авторским «Я». Такое восприятие жизни отражено не только в более пассивной позиции авторского «Я», но и в силовых векторах, распределенных между другими участниками ситуации: «With daylight, the houses turned galleries / and stores turned restaurants open» (W.H. Auden). Предлогом with обозначен инструмент воздействия, но субъект и объект слиты воедино, поэтому силовой вектор закольцован без участия авторского «Я». Подобные примеры указывают на то, что в отношениях систем «Я», «МИР» второй участник представляется активным. Фиксация на уровне когнитивной основы текста приоритета сторонних внешних сил является общей тенденцией, однако в англ-

лоязычной традиции пассивность авторского «Я» как основного субъекта лирической ситуации перед воздействием внешних сил, как и указание на их преобразующее воздействие, выражены слабее, нежели в русской поэзии.

В текстах выявлены примеры силового воздействия, исходящего от неодушевленных объектов, занимающих синтаксическую позицию субъекта в предложении: «вино и страсть терзали жизнь мою» (А. Блок), «The set pieces / Of your faces stir me», «She pulls out the paper insole / to find *the nail* / That has been hurting her» (W.C. Williams). Более частным случаем является силовое воздействие со стороны другого одушевленного объекта, участника лирического события: «ты мне взоры бросала», «ты отдала судьбу свою другому» (А. Блок), «я не могу поднять усталых век, когда мое он имя произносит» (А. Ахматова), «They screwed her scrawny and gaunt with their seven-years panics: / They bought her back on their mortgages old-whore-cheap» (A. MacLeish), «Consider this man in the field beneath, / Gaitered with mud, lost in his own breath» (R.S. Thomas). Если силовой вектор направлен на «Я», то авторское «Я» становится объектом направленного, контролируемого действия.

В противовес этой тенденции, существует другая – когда позиция авторского «Я» подчеркнута активна и независима, оформлена в позиции синтаксического субъекта. «Я» само становится источником воздействующих сил: «А я иду владеть чудесным садом, / где шелест трав и восклицанья муз» (А. Ахматова), «И закрываю я в клетку холодную / Легкую, добрую птицу свободную» (А. Блок), «Why should I let the toad work / Squat on my life? / Can't I use my wit as a pitchfork / and drive the brute off?» (Ph. Larkin).

После революции и гражданской войны в отечественной поэзии усиливается тенденция к репрезентации именно активной, демиургической позиции авторского «Я». Еще одной выраженной тенденцией

является частотная репрезентация коллективного субъекта-народа в качестве авторского «Я» («Я»→«ОН»): «в тот великий год, / когда восстал и победил народ» (Я. Смеляков). Вместе с этим в поэтической картине мира закрепляется и усиливается представление о превосходстве субъекта над фатальными силами, мир становится объектом целенаправленного преобразующего воздействия со стороны субъекта: «Мир незакончен и неточен, – / поставь его на пьедестал / и надавай ему пощечин, / чтоб он из глины мыслью стал» (Н. Ушаков). Данная тенденция утверждается на уровне когнитивной основы поэтического текста, поэтому воспроизводится во многих поэтических произведениях послереволюционного периода.

То, как распределяются силы воздействия, отражает общую тенденцию относительной пассивности или активности Я-координаты по отношению к другим лицам, объектам или явлениям, а также активности/пассивности других участников лирического события. Если авторское «Я» находится в созерцательной позиции, то векторы силы-движения направлены на него, либо от него также будут исходить векторы, не связанные с изменением качества объектов: «в окно гляжу я, больше не грустя, на море, на песчаные откосы» (А. Ахматова), «And I saw coiling storm a-writhe / On bright madonnas» (G. Brooks). При активной позиции авторского «Я», оно неоднократно обозначено по отношению к другим лицам или предметам, его воздействие связано с изменением качества объектов и лингвистически выражено, например, в прямопереходной конструкции: «Я сразу смазал карту будня, / плеснувши краску из стакана; / я показал на блюде студня / косые скулы океана» (В. Маяковский). В данном случае силовой вектор направленного воздействия направлен от субъекта на объект, выраженный дополнением. Характер силовых векторов и их направленность отражают характер взаимодействующих систем «Я» – «МИР»: степень ак-

тивного участия объектов данных систем в лирическом событии и степень их преобразующего влияния друг на друга.

Рассмотренные уровни находятся в тексте в отношениях синтеза, в результате формируются характеристики поэтического мира, определяющие основные параметры взаимодействия субъекта и мира. Анализ когнитивной основы поэтического текста направлен на выявление деятельности высших познавательных процессов при концептуализации и категоризации явлений действительности в эмоционально-эстетическом аспекте, а также их последующей репрезентации в поэтическом тексте, что позволяет создать модель поэтического мира.

Исследование когнитивной основы поэтического текста выявляет следующие базовые характеристики поэтического мира: локализацию лирического события в пространственно-временных координатах, уподобленных физической реальности, либо абстрагированных от нее; в этом случае моделирование абстрактной пространственно-временной модели происходит с заимствованием параметров физической реальности. Другой характеристикой является включение «Я»-координаты в пространственно-временную сетку, что репрезентируется через указание на конкретную точку, с которой «видятся» пространственные объекты, либо вынесение «Я»-координаты за границы данной сетки и описание пространственных характеристик как бы со стороны.

Например, «со мной, с моей свечою вровень / Миры расцветшие висят» (Б. Пастернак). Авторское «Я» или «Я»-координата вводятся местоимениями *мной, моей*. Наречие *вровень* моделирует линейную протяженность объектов, в которую включено «Я». Построение линии опирается на опыт взаимодействия с физической реальностью, хотя само художественное пространство носит абстрагированный характер. Отсутствие предлогов локализации на поверхности, нахождения внутри другого объекта – признак моделирования пространства, абст-

рагированного, в первую очередь, от земной поверхности, где нахождение на плоскости другого объекта и иное сопряжение объектов является следствием гравитации. Отсутствие других объектов кроме «Я» и *миры* также является указанием на абстрагированное пространство, свободное от объектов, присутствующих в повседневной жизни человека. Включение в один ряд таких разноплановых объектов, как «Я» и *миры*, осуществляется на уровне лексического наполнения текста.

Человек мыслит с помощью основных абстракций языка или речемыслительных категорий: это *категории событий, предметов, признаков*. Данные категории связываются в тексте с помощью грамматической структуры. На примере абстрактных образов очевидно, что сохраняется традиционная грамматическая модель при вариативном лексическом наполнении: «разлейся в море зорь бесцельных, протяжный голос свой послав в отчизну скрипок запредельных» (А. Блок), «and meaning / In my guts blooms like / a begonia» (R.P. Warren). В первом случае актуализируется пространственная протяженность и горизонталь поэтической модели мира с вынесенной за пределы моделируемого пространства «Я»-координатой. Горизонтальные параметры поэтического пространства закрепляют аналогии с земной поверхностью. Во втором случае актуализируется нахождение внутри объекта, а пространство носит более абстрагированный характер. Более того, включение «Я»-координаты в пространственно-временную сетку, актуализация относительной позиции «Я» в этом тексте позволяют рассматривать «Я» как пространственный объект, место локализации лирического события.

Хотя грамматические языковые элементы создают текстовую основу, они определяют не все характеристики текста. Грамматические элементы нейтральны по отношению к *объему, очертаниям, форме, цвету*. Если они нейтральны по отношению к качественным характеристикам предмета, то, например, такие

средства художественной выразительности, как эпитеты, будут представлять собой форму лексического наполнения текста.

Анализ на уровне лексического наполнения текста предполагает изучение языковых репрезентаций художественных (поэтических) концептов. И здесь следует говорить, прежде всего, о *системности* явлений, получающих языковую репрезентацию, и о *системности* языковых и когнитивных механизмов. Художественные (поэтические) концепты образуют систему, увязанную с базовыми характеристиками поэтического мира, и дублируют их другими языковыми средствами: «Значит, я – только жук навозный? / Значит он и вправду уверен, / Что он – солнце, а я – козявка?» (Г. Шенгели). В данном случае грамматически репрезентированное противопоставление *я – он* переносится в вертикальную плоскость, а *солнце* и *жук навозный*, *козявка* являются метонимическими репрезентантами верха и низа – координат, организующих базовую структуру поэтического мира. В исследованиях Дж. Лакоффа и М. Джонсона уже существуют указания на систему метафор: (metaphor system) [Lakoff 1993], с которой соотносится метафорический язык. На наш взгляд, подчиненность более общим закономерностям выявляется не только относительно метафор.

Очевидно, что в поэтическом тексте наблюдается взаимодействие элементов закрытого и открытого классов. Такое взаимодействие создает баланс постоянства и вариативности, что, во многом, делает поэтический текст и новым, и узнаваемым. Элементы закрытого класса достаточно инертны по отношению к элементам открытого класса, они создают инерцию творческого сознания и формируют отражение когнитивных стратегий, механизмов и единиц знания поэтической картины мира в тексте. Элементы открытого класса, в свою очередь, позволяют выражать авторский замысел с помощью средств художественной (поэтической) выразительности.

Например, данные цитаты демонстрируют сходные базовые характеристики поэтической модели мира: «разлейся в море зорь бесцельных, протяжный голос свой послав в отчизну скрипок запредельных» (А. Блок), «лети, созвездье человечье, / Все дальше, далее в простор» (В. Хлебников), «Солнцем на небе сердце горит, / И расширилась небом душа, / И мечта моя ветром летит, / В запредельные страны спеша» (Ф. Сологуб). В первом и втором примерах актуализируется пространственная протяженность, расположение лирического события в горизонтальном измерении поэтической модели мира с вынесенной за пределы моделируемого пространства «Я»-координатой. Здесь также выделяется наличие предела (первый и третий примеры). В третьем примере актуализируется нахождение внутри объекта, включение «Я»-координаты в пространственно-временную сетку позволяет рассматривать «Я» как пространственный объект, место локализации лирического события. Во всех случаях пространство носит абстрагированный характер.

Таким образом, при применении методики анализа когнитивной основы поэтического текста к большому массиву текстов возможно выявить и типологическое разнообразие поэтических текстов в зависимости от основных реализуемых в них когнитивных стратегий творческого сознания.

В рамках теории когнитивной поэтики необходимо рассматривать поэтический текст как вариант репрезентации поэтической картины мира. Поэтический текст в данном случае представляет собой единое целое, состоящее из структурирующей основы, имеющее грамматическое выражение, и лексического наполнения. Первый элемент относительно стабилен и его изменения отражают этапные изменения в развитии творческого сознания, второй элемент гораздо более подвижен, во многом за счет него создается вариативность поэтиче-

ского текста. При этом структурирующая основа и лексическое наполнение имеют разграниченные функции и отвечают за передачу разных концептуальных структур.

Так как структуры мышления реализуются в языковых структурах, то одной из главных целей исследования становится создание модели структуры художественного (поэтического) мира, возможность изучения особенностей поэтической картины мира и концептуальной структуры поэтического текста. Предложенная методика анализа направлена на решение вышеперечисленных задач и может быть применима практически к любому поэтическому тексту.

Рассмотрим применение методики анализа когнитивной основы поэтического текста на примере анализа конкретных стихотворений.

1. S. Plath «Mirror»

I am silver and exact. I have no preconceptions.

Whatever I see I swallow immediately

Just as it is, unmisted by love or dislike.

I am not cruel, only truthful –

The eye of a little god, four-cornered.

Most of the time I meditate on the opposite wall.

It is pink, with speckles. I have looked at it so long

I think it is part of my heart. But it flickers.

Faces and darkness separate us over and over.

Now I am a lake. A woman bends over me,

Searching my reaches for what she really is.

Then she turns to those liars, the candles or the moon.

I see her back, and reflect it faithfully.

She rewards me with tears and an agitation of hands.

I am important to her. She comes and goes.

Each morning it is her face that replaces the darkness.

In me she has drowned a young girl, and in me an old woman

Rises toward her day after day, like a terrible fish.

В результате взаимодействия всех концептуальных структур в процессе восприятия данного поэтического текста актуализируются концепты *ЖЕНЩИНА*, *ЖЕНСКАЯ СТАРОСТЬ*, которые формируют *концепт-впечатление*. Концепт-впечатление формируется в результате сложного взаимодействия концептуальных и языковых структур, элементов открытого и закрытого классов.

Когнитивная основа поэтического текста складывается из определяющих локализацию лирического события пространственно-временных характеристик, соотнесенной с этими характеристиками «Я»-координаты, силовых векторов, которые связывают «Я»-координату, объекты лирического события и определяют характер их взаимодействия. На *конфигурирующем уровне* отмечается профилирование горизонтальных и вертикальных характеристик пространства, нахождение внутри другого объекта: *she turns to, an old woman rises toward her, In me she has drowned a young girl*. Пространство структурировано относительно конкретной точки, что означает включение «Я»-координаты в пространственно-временную сетку: *I meditate on the opposite wall*, местоимение *those* фиксирует относительную пространственную удаленность. Геометризация пространства дублируется на лексическом уровне: *four-cornered, separate*. Концептуальные компоненты репрезентированных объектов-участников лирического события (*wall, candles, moon*) в сочетании с пространственными характеристиками активизируют концепт *КОМНАТА*. Время стихотворения зафиксировано во временных формах глаголов. Преобладание глаголов в *present simple* (*see, swallow, meditate, separate, reflect, comes, goes, replaces*) представляет ситуацию как постоянную, с периодическим чередованием действий. Через предлоги, наречия, частицы, словообразовательные элементы у концепта *ВРЕМЯ* профилируются компоненты *цикличность* (*each morning, day after day, over and over, replaces*),

объем (most of the time), протяженность (so long). Также у данного концепта актуализируется компонент *смена дня и ночи: each morning it is her face that replaces the darkness*. Наличие глагольных сказуемых в *present perfect (have looked, has drowned)* выделяет момент речи и актуализирует его.

Пространство и время конфигурируются относительно «Я»-координаты, которая репрезентирована лексической единицей *mirror*. В данном тексте заострены не абсолютные, а относительные характеристики пространственной организации модели поэтического мира. Движение объектов относительно друг друга и перемещение в заданном пространстве активно и конкретно: *she comes and goes, she turns to those liars, each morning it is her face that replaces the darkness*. Это свидетельствует о стратегии моделирования поэтического мира как копии реального физического мира. Данные характеристики закреплены указанием на перемещение в пространстве относительно зафиксированной точки авторского «Я»: *bends over, comes and goes*. Очевидно, что поэтическое пространство и время организованы на основе опыта существования в физической реальности. Более того, профилирование горизонтали и движения объектов относительно друг друга указывает на выделенность так называемого «опыта гравитации», который подкрепляется глагольной семантикой (*come, goes*). Под «опытом гравитации» мы понимаем естественное для человека расположение физических объектов, закрепленное в его сознании и телесном опыте, обусловленное спецификой среды обитания и прямохождением. «Опыт гравитации» преодолевается в переконструировании художественного мира, в частности, профилированием вертикали и вынесением «Я»-координаты за границы пространственно-временной сетки. Таким образом, в качестве когнитивной основы текста закрепляется противопоставленность и взаимодействие двух основных объектов, а также цикличность и чередование.

Участники ситуации обозначены существительными: *mirror* (в названии текста), *the woman, the wall, those liars, the candles, the moon, a young girl, an old woman*. Авторское «Я» репрезентируется через неодушевленный объект *mirror, местоимение I*, и метонимические и метафорические репрезентации (метафоры и метонимии рассматриваются на уровне «наполнения»): *I am silver and exact, I am a lake*. С помощью артиклей участники ситуации дифференцируются, артикль *the* выделяет участников по принципу *фигура–фон*: *most of the time I meditate on the opposite wall, the eye of a little god; a woman, an old woman, a terrible fish*. В смысловом отношении женщина является главным объектом внимания для зеркала, артикли указывают на их противопоставленность по конкретности/неопределенности. Данный факт указывает на доминирование позиции зеркала.

Анализ репрезентации «Я»-координаты на уровне перспективы показал следующее: в данном стихотворении используется эффект маски – *mirror*. «Я» репрезентируется через личные местоимения (*I, me*), метафорические, метонимические обозначения и конкретизируется с помощью эпитетов. Позиция авторского «Я» обозначенная, это позиция деятеля, вербализованная через глаголы в активном залоге (*I see her back and reflect her faithfully, I swallow, I have looked*) и усиленная противопоставлением местоимений первого и третьего лица (*I am important to her*). Отношения авторского «Я» с другими объектами укладываются в следующие схемы: *I (mirror) – SHE (woman), I (mirror) – IT/they (wall, moon, darkness, candles, liars)*. Связи «Я» с другими объектами лирического события пронизывают весь текст.

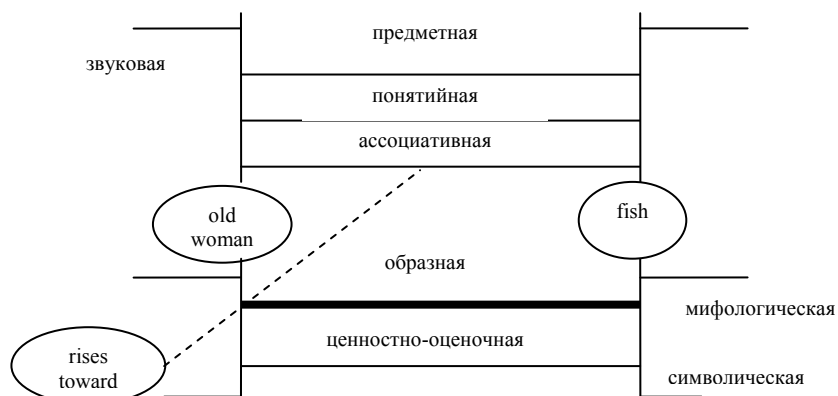
Анализ текста на уровне *отношения* и *уровне силы–движения* показывает различный характер взаимодействия между участниками лирического события: *mirror → woman, woman → mirror, woman → they (liars, candles, the moon), love, dislike → mirror, faces and darkness → mirror, woman, wall → mirror, mirror → an opposite wall, old woman*

→ *woman (her)*. Силовое воздействие в ряде случаев связано с изменением качества объектов (*I swallow, faces and darkness separate us, in me she has drowned*). Деятельная позиция авторского «Я», репрезентация «Я» через личные местоимения, через личные глагольные формы, использование маски дает право заключить, что в тексте реализуется когнитивная стратегия *Фокусник*. На уровне «наполнения» данная стратегия поддерживается метафорой (*now I am lake*).

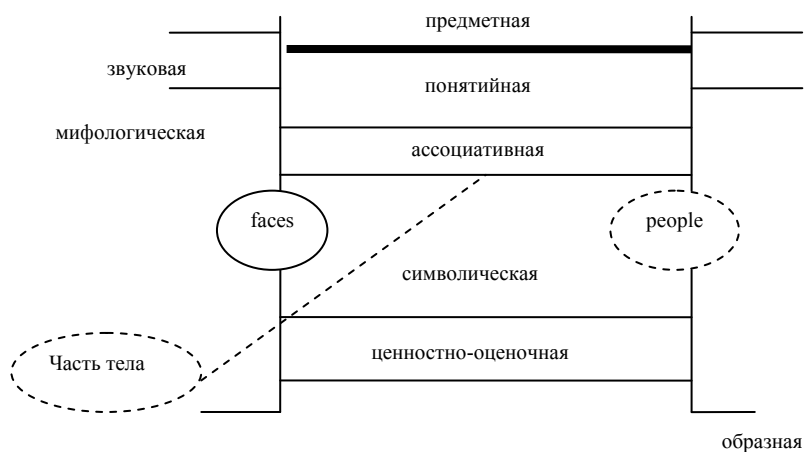
На уровне «наполнения» прослеживается установка на метафорический перенос, потому что число метафор в тексте значительно превышает число метонимий: *the eye of a little god, part of my heart, agitation of hands, she has drowned a young girl, searching my riches, she rewards me with tears // faces and darkness separate us over and over*. Одно сравнение: *like a terrible fish*. В тексте логических эпитетов больше чем метафорических: *exact, four-cornered, opposite wall, pink, young, old, important, terrible // silver, lake, truthful, cruel*. Преобладание логических эпитетов является признаком переноса объективных характеристик физической реальности в художественную (поэтическую).

Валентный анализ художественных (поэтических) концептов показывает, что данные концепты образованы в результате взаимодействия, главным образом, следующих валентностей: понятийной, ценностно-оценочной и общей ассоциативной. Мифологическая валентность, актуализирующая мифологическое знание и характеристики абстрактного мифологического пространства/времени, не является контактной. Это соответствует пространственно-временной сетке, выявленной на конфигурирующем уровне. Схемы межконцептуального взаимодействия демонстрируют отсутствие концептов с хозяйственно-предметным смыслом (элементы стратегии *Ремесленник*). Взаимодействующие концепты, за исключением *mirror*, принадлежат концептуальным областям *ПРИРОДА* и *ЧЕЛОВЕК*.

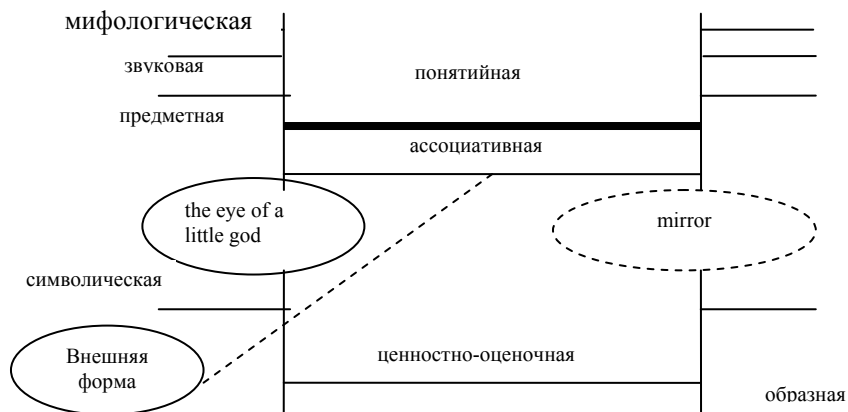
а) сравнение: *like a terrible fish*:



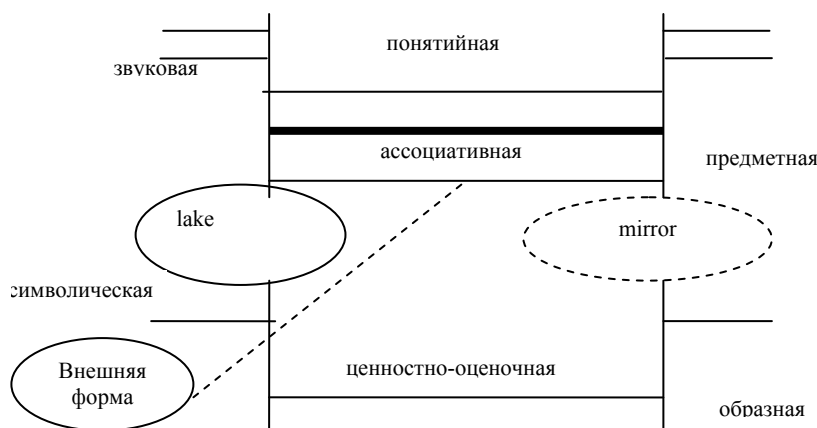
б) метонимия: *faces and darkness separate us over and over*:



с) метафора: *the eye of a little god*:



d) метафора *I am lake*



Ряд предметных концептов составляют метафоры: *the eye of a little god, part of my heart, agitation of hands*; сравнение: *like a terrible fish*. Среди процессуально-относительных концептов также выделяются метафоры: *she rewards me with tears, whatever I see I swallow immediately, in me she has drowned a young girl*. Доминирующие процессуально-относительные концепты создают динамику текста. Пространственно-временные характеристики структурируют лексическое наполнение текста, где зеркало репрезентируется на всем протяжении текста, а *woman* трансформируется в *old woman*. Таким образом, концептуальные и языковые структуры во взаимосвязи формируют сложный поэтический смысл текста.

2. В. Тушнова «Зеркало»

Все приняло в оправе круглой

Нелицемерное стекло:

Ресницы, слепленные вьюгой,

Волос намокшее крыло,

Прозрачное свеченье кожи,

Лица изменчивый овал,

Глаза счастливые...

Все то же, что только что ты целовал.

И с жадностью неутомимой,
Признательности не тая,
Любуюсь я твоей любимой...
И странно мне, что это... я.

В результате взаимодействия всех концептуальных структур в процессе восприятия данного поэтического текста актуализируются концепты *ЖЕНЩИНА*, *ЛЮБОВЬ*, которые формируют *концепт-впечатление*.

Художественные (поэтические) концепты, которые репрезентируются на уровне «наполнения», поддерживаются и структурируются когнитивной основой текста. На *конфигурирующем уровне* и *уровне перспективы* отмечается нахождение внутри объекта: *в оправе*. Время стихотворения зафиксировано во временных формах глаголов, причастии настоящего времени, наречии: *целовал, приняло, любуюсь, тая, только что*. Пространство структурировано относительно конкретной точки, что означает включение «Я»-координаты в пространственно-временную сетку. «Я»-координата репрезентирована местоимением *я*: *«Любуюсь я твоей любимой... / И странно мне, что это... я»*. В данном тексте характеристики пространственной организации модели поэтического мира сведены к минимуму, так как текст представляет собой фокусирование внимания на объекте, находящемся в границах другого объекта. Время лирического события обозначено настоящим, в котором актуализирован результат недавнего прошлого (*только что*). Движения объектов относительно друг друга не зафиксировано, поэтому ситуация рассматривается как статичная, на уровне «наполнения» статичность коррелирует с описанием внешних характеристик объекта.

Участники лирического события обозначены существительными и местоимениями, субстантивированным прилагательным: *стекло, лицо (ресницы, волосы, кожа, глаза, овал), я, ты, любимая*. Авторское

«Я» репрезентировано не только местоимениями я, мне, твоей, но и прилагательным *любимой*. Словосочетание *твоя любимая* репрезентирует расподобление «Я»-координаты на субъект и объект. Объект заключен в границы другого объекта, субъект находится вне этих границ. В данном стихотворении используется лирический голос. Позиция авторского «Я» обозначенная, это позиция созерцателя, вербализованная через глаголы в активном залоге, которые не предполагают качественного изменения объекта (*любуюсь*). Отношения авторского «Я» с другими объектами представлены следующими схемами: Я – ОНО (стекло), Я – ОН (ТЫ), Я – Я (ОНА), Я – ОНИ (волосы, ресницы, кожа, глаза, овал). «Я»-координата сосредоточивает силовые векторы, связывающие ее с другими участниками лирического события. Схема Я – ОН (ТЫ) типична для стихотворений любовной тематики. Концепт *ЛЮБОВЬ* актуализируется также за счет концептов ритмико-фонетического уровня – репрезентации звука [л]. Звук [о] усиливает репрезентацию концепта *ЛИЦО*, сочетая в себе и метафорический и метонимический компоненты.

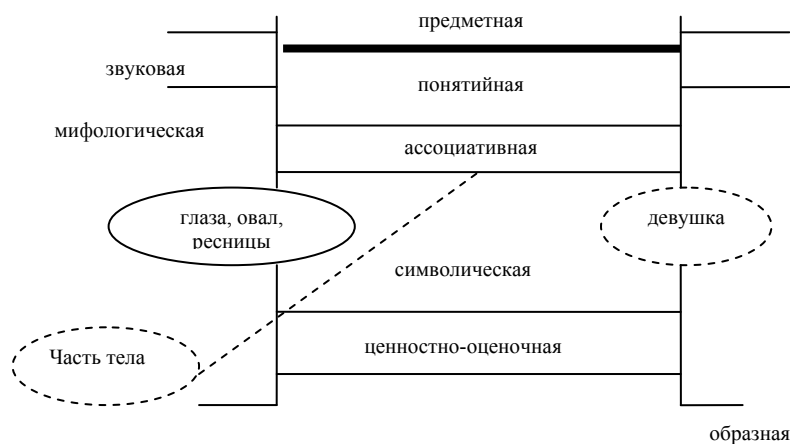
На *уровне отношения* и *уровне силы-движения* репрезентируется различный характер взаимодействия между участниками лирического события: *стекло → все, я → ресницы, волосы, кожа, глаза, овал; я → любимая; ты → ресницы, волосы, кожа, глаза, овал*. Силовое воздействие (*приняло*) не связано с изменением качества объектов. Созерцательная позиция авторского «Я», репрезентация «Я» через личные местоимения, через личные глагольные формы, не предполагающие активного воздействия на объекты, свидетельствует о том, что в тексте доминирует когнитивная стратегия *Жрец*.

На *уровне «наполнения»* данная стратегия репрезентируется поддерживающими статичность предметными метонимиями и метафорами. Метонимии: *глаза, лица овал, ресницы – девушка; стекло в оправе – зеркало*. Метафоры: *волос намокшее крыло, свечение кожи*. В

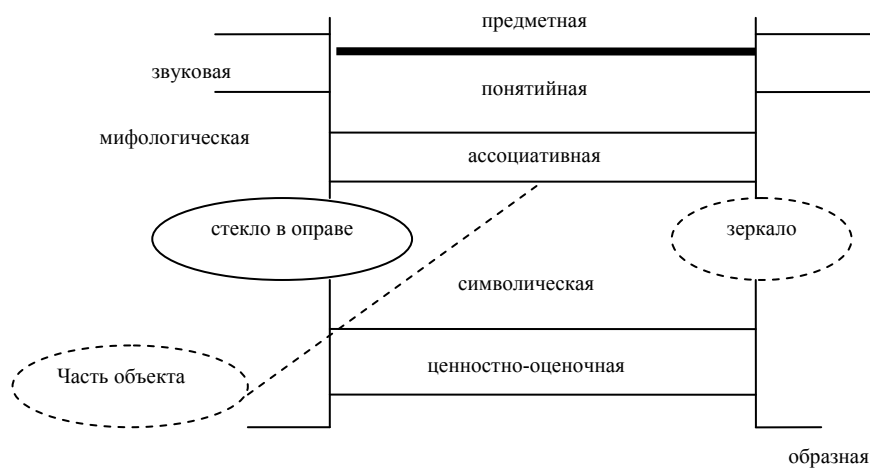
тексте представлены логические и метафорические эпитеты: *оправе круглой; нелицемерное стекло; ресницы, слепленные вьюгой; намокшее крыло; глаза счастливые; прозрачное свеченье; жадностью неутомимой; изменчивый овал*. В эпитетах выделяется модусный, оценочный компонент, выделяющий субъективность авторского «Я».

Валентный анализ концептов представлен в следующих схемах:

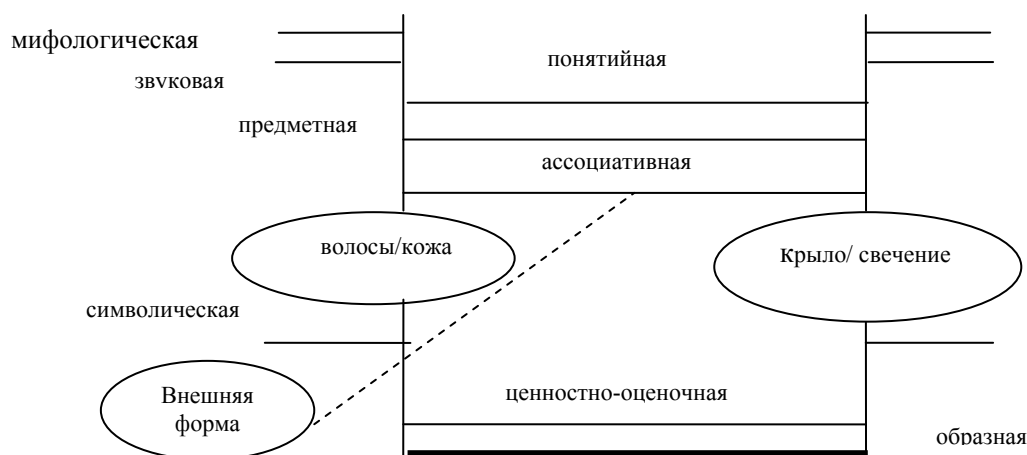
а) метонимии *глаза, лица овал, ресницы – девушка* образуются по одной схеме:



б) метонимия *стекло в оправе – зеркало*:



в) метонимические метафоры *волос крыло, свечение кожи* образуются по одной схеме:



В тексте преобладает коррелирующая со статичностью пространственных характеристик репрезентация предметных концептов, которые принадлежат концептуальным областям *человек, мир артефактов, природа*. Переживание чувства любви репрезентируется через вещественные детали реального мира, очевидны попытки моделирования поэтического мира с опорой на физическую реальность.

В качестве вывода следует сказать, что анализ когнитивной основы текста вскрывает глубинные механизмы организации концептуального и языкового содержания поэтического текста и позволяет исследовать поэтический текст как результат деятельности творческого сознания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ широкого контекста современного гуманитарного знания показал обоснованность и необходимость когнитивного изучения *поэтической картины мира* на материале разных типов текстов, которая составляет ментальную основу поэтического творчества. Создание *концепции поэтической картины мира* стало возможным благодаря привлечению методологической базы когнитивной лингвистики. *Поэтическая картина мира* выделяется в рамках художественной картины мира и определяется как *концептуальная система, эстетически значимая, структурирующая творческую деятельность индивида по созданию и интерпретации альтернативной поэтической реальности, характеризующаяся субъективностью, эмоциональной доминантой, я-центричностью, фрагментарностью*.

В поэтической картине мира организуется и упорядочивается знание, необходимое для возможности эстетического осмысления собственного эмоционального опыта и его языковой репрезентации, а также для интерпретации опыта других людей, зафиксированного в языке поэтического текста. Создание поэтического текста осуществляется с помощью знания о мире, энциклопедического знания и знания о языке, а также с помощью специального знания – *метапоэтического знания и знания о поэтическом языке*. Единицами знания поэтической картины мира являются художественные (поэтические) концепты, также к структурным элементам поэтической картины мира относятся собственно поэтические категории.

Постулат о субъективности отражения мира человеком дает возможность представить поэтический текст как репрезентированный в языке вариант соотношения двух систем – «Я», «МИР». Исходя из этого, ведущей *когнитивной функцией* поэтической картины мира является выработка способности ориентации в субъективной реальности, приведение систем «Я» и «МИР» в равновесие. *Областью знаний,*

получающей концептуальное воплощение, в данном случае, является эстетически осмысленное субъективное видение экзистенциальных ситуаций. В поэтической картине мира *концептуализируются* экзистенциальные и эмоциональные концепты высокого уровня абстракции, которые представлены в поэтической картине мира как художественные (поэтические) концепты. Характер взаимодействия между системами «Я», «МИР» представлен тремя обобщенными когнитивными стратегиями: *Жрец, Ремесленник, Фокусник*. Данные стратегии определяют основные параметры взаимодействия субъекта и той среды, в которой он существует, и представляют три практики освоения мира. Именно в рамках перечисленных когнитивных стратегий формируются различные варианты поэтического мира.

Определяющая роль при закреплении единиц опыта в поэтической картине мира отводится метаконцептам. *Метаконцепты поэтической картины мира – это ментальные факторы, определяющие основные принципы структурирования содержания поэтического текста. К метаконцептам относятся: Метаконцепт ЦЕННОСТЬ, Метаконцепт НОРМА, Метаконцепт ПОЭТИЧЕСКОЕ, Метаконцепт ЗНАКОВОЕ ОТСУТСТВИЕ*. Данные метаконцепты выполняют роль «фильтров» при отборе и репрезентации концептуального содержания, они конфигурируют знание в поэтической картине мира и фиксируют эталоны, представления, ожидания и стереотипы о том, какие явления и ситуации могут стать предметом поэтического осмысления и в какой языковой форме.

Художественный (поэтический) текст характеризуется установкой на неоднозначность восприятия, множественность интерпретаций, субъективность, на эстетическое переживание. Передача опыта и успешная интерпретация поэтического текста происходят благодаря существованию художественного и поэтического дискурса, а также наличию особого знания, закрепленного в поэтической картине мира. В

художественном и поэтическом текстах репрезентируется образно-эмоциональная, неизбежно субъективная оценка, трактовка фактов и явлений. Форма художественного текста сама по себе содержательна.

Коренное различие художественного и нехудожественного текстов в том, что первый является фатическим, то есть, строится по законам ассоциативно-образного мышления. Каждый поэтический текст представляет собой целостное образование, все элементы которого направлены на формирование единого *концепта-впечатления*, данный концепт на ментальном уровне соотносим со сложным образом замысла. *Концепт-впечатление* или *концепт-интерпретатор* определяется как *концептуальное образование, имеющее форму гештальта, возникающее в процессе восприятия художественного и поэтического произведения и совмещающее индивидуальный читательский и авторский эмоциональный опыт*. Концепт-впечатление возникает из сложного взаимодействия разноуровневых концептов, репрезентированных в поэтическом тексте. Согласно разработанной типологии, это *звукоритмический концепт, предметный концепт, процессуально-относительный концепт, событийный концепт, концепт-впечатление, иконический концепт*. Данные концепты взаимодействуют по принципу валентных связей.

Разработанная *валентная модель поэтического концепта* позволяет определить, как различные концептуальные компоненты создают возможность разнородной сочетаемости и, в итоге, репрезентаций разнообразных поэтических образов. Валентная модель концепта подтверждает нелинейный тип связей в сочетаемости единиц знания и делает возможным моделирование того, как каждый компонент концепта активизируется, вступая в отношения с концептуальными структурами индивидуального сознания, как отдельные концепты организуются в единое концептуальное пространство текста.

Языковой поэтический образ репрезентирует результат взаимодействия как минимум двух концептов, данное взаимодействие осуществляется не хаотично, а с помощью контактирования определенных валентностей. При этом в ходе проведенного анализа языкового материала выявлено, что набор *контактных валентностей* отличается при образовании *метафоры, метонимии, сравнения* и *символа*.

Кроме валентных связей, художественные (поэтические) концепты обнаруживают способность к категоризации, которая является способом упорядочивания концептуального содержания в поэтической картине мира. Для поэтической картины мира и поэтического языка характерна разветвленная система категоризации. Образование категорий происходит на уровне *поэтического дискурса, поэтического текста, элементов поэтического текста – поэтического языка*.

В рамках *поэтического дискурса* уровни категоризации соответствуют типу прецедентных феноменов. *Суперординатный уровень* соответствует *универсально-прецедентным* феноменам, *базовый – национально-прецедентным*, *субординатный уровень – социумно-прецедентным* феноменам.

На уровне поэтического языка выявляется несколько систем категоризации. Это, во-первых, категоризация *по принципу авторства*. В основе такой категории находится концепт, репрезентированный именем собственным. Во-вторых, в основу категории может быть положен *временно-хронологический концепт* или *концепт места создания*. В этом случае поэтические тексты группируются по хронологии или по принадлежности к определенной национальной литературе. В-третьих, существует еще один принцип формирования категорий – *тематический*. Неоднородность категорий свидетельствует о разных концептах, лежащих в их основании. Основанием категории может служить внеязыковой концепт и концепт, содержащий совокупность *жанровых признаков*.

На уровне поэтического языка наблюдается сохранение общеязыковых грамматических категорий, кроме того, выявлены следующие собственно поэтические категории: *метафорические обозначения, метонимические обозначения, обозначения, конкретизирующие признак с помощью эпитетов, символические обозначения, сравнительные обозначения (обозначения с помощью сравнительных оборотов).*

Как разновидность оценочной категоризации, характерная именно для поэтического творчества, выделена *категоризация на основе общего эмоционального впечатления.* На основании изучения процессов концептуализации и категоризации выделены следующие концептуальные области поэтической картины мира: *человек, природа, мир артефактов жанр.*

С целью выработки инструментов анализа, которые позволяют делать выводы, имеющие универсальный характер относительно организации знания в поэтической картине мира, предложена методика *анализа когнитивной основы поэтического текста.* С помощью данной методики выявлена *структурирующая когнитивная основа поэтического текста, остающаяся достаточно стабильной, и вариативное наполнение структурирующей основы.* Уровневый анализ когнитивной основы текста направлен на вычленение общих закономерностей в моделировании поэтического мира. Анализ обнаруживает основополагающую роль пространственно-временных характеристик в конструировании модели поэтического мира, которые имеют универсальный характер и воспроизводятся автором через грамматические элементы языка и лексические единицы с пространственно-временной семантикой. Пространственно-временные характеристики, репрезентируемые в языке поэтического текста, опираются на опыт существования в физическом мире и нейтральны к смыслу, репрезентируемому на уровне «наполнения» текста. Через грамматические элементы ре-

презентируются не только абсолютные пространственно-временные координаты, но и относительные, связанные с конкретным местоположением объекта в пространстве. Данные факты свидетельствуют о том, что концептуальные структуры поэтической картины мира упорядочены и проявляют признаки системности при языковой репрезентации.

Концепт «Я» («Я»-координата) занимает организующее положение в системе пространственно-временных координат, данный концепт является точкой в которой совмещаются основные силовые векторы, направленные от «Я»-координаты к участникам лирического события, и наоборот. «Я»-координата связывает в одно целое все элементы поэтического текста. В зависимости от направления воздействующих сил, а также их характера, позиция авторского «Я» определяется как *позиция созерцателя* или *деятеля*. От особенностей репрезентации авторского «Я» зависит репрезентация других объектов. «Я»-координата вербализуется через «нулевую» репрезентацию, косвенными местоимениями и личными глагольными формами, личным местоимением первого лица единственного числа, личными местоимениями второго и третьего лица. На основании выбранной стратегии формируется языковая проекция авторского «Я» – обозначенная, фрагментарная или имплицитная.

Взаимодействие между участниками репрезентированного в тексте лирического события имеет различный характер. Данное распределение сил структурирует основу поэтического мира и является одним из компонентов, необходимых для создания модели поэтического мира. Репрезентируемые в поэтическом тексте пространственно-временные характеристики, «Я»-координата, участники лирического события, характер распределения силового воздействия демонстрируют отношения синтеза, в результате чего образуется одна из трех когнитивных стратегий (*Жрец, Ремесленник, Фокусник*).

В когнитивную основу поэтического текста встроен уровень «наполнения», куда включены художественные (поэтические) концепты, главная роль которых состоит в репрезентации субъективных авторских смыслов и значений, по отношению к которым когнитивный каркас текста нейтрален.

Уровневый анализ когнитивной основы текста позволяет получить представление об общей конфигурации поэтической модели мира. Анализ поэтических текстов на *конфигурирующем уровне* обнаруживает структурирующую роль пространственно-временных характеристик в конструировании модели поэтического мира. Данные характеристики воспроизводятся автором через грамматические элементы языка и лексические единицы с пространственно-временной семантикой. Пространственно-временные характеристики, репрезентируемые в языке поэтического текста, опираются на опыт существования в физическом мире. Об их базовом характере свидетельствует и тот факт, что через пространственно-временные отношения осмысливаются ситуации, прямо с ними не связанные: «Голодный город вышел из берлоги» (В. Маяковский). Метафора города имеет в основе пространственные представления о возможности помещения/извлечения одного объекта внутрь/из другого. Данный пример еще раз подтверждает структурирующий характер пространственно-временных характеристик и их нейтральность к смыслу, репрезентируемому на уровне «наполнения» текста. Нейтральность к объему приводит к возможности включения в одну смысловую конструкцию таких несоотносимых по объему объектов как *город* и *берлога*.

Через грамматические элементы репрезентируются не только абсолютные пространственно-временные координаты, но и относительные, связанные с конкретным местоположением объекта в пространстве. При этом различаются пространство и время как базовые структурные элементы модели поэтического мира и как художествен-

ные (поэтические) концепты. Как художественные (поэтические) концепты *ПРОСТРАНСТВО* и *ВРЕМЯ* подвергаются переосмыслению и служат источником создания поэтических образов. Анализ русскоязычных и англоязычных текстов показал общее сходство организации пространственно-временных характеристик в поэтической картине мира.

Анализ поэтических текстов на *уровне перспективы* дал следующие результаты. На этом уровне рассматривается концепт «Я» или «Я»-координата, который связывает в одно целое все элементы текста и является центральным. Концепт «Я» занимает определенное положение в системе пространственно-временных координат и от этой точки организуются силовые векторы, направленные от «Я»-координаты и к репрезентированной «Я»-координате от других участников ситуации. В зависимости от направления воздействующих сил, а также их характера, позиция авторского «Я» определяется как *позиция созерцателя* или *деятеля*. От особенностей репрезентации авторского «Я» зависит репрезентация других объектов. «Я»-координата вербализуется через «нулевую» репрезентацию, косвенными местоимениями и личными глагольными формами, личным местоимением первого лица единственного числа, личными местоимениями второго и третьего лица, номинативными единицами. На основании выбранной стратегии формируется языковая проекция авторского «Я» – обозначенная, фрагментарная или имплицитная.

Рассмотрение авторского «Я» в контексте исследования репрезентации субъекта познания в языке позволило соотнести авторское «Я» с субъектом вторичного осмысления и выяснить, что при репрезентации *координата интерпретатора* закладывается в когнитивной основе текста, а *координата субъекта оценки* проявляется в наполнении текста, то есть на уровне образных средств. «Я»-координата репрезентирует в тексте концептуальную область *человек*, и за счет не-

скольких структурных схем, определяющих позицию субъекта по отношению к миру, устанавливаются связи между данной концептуальной областью и концептуальными областями *природа* и *мир артефактов*. При исследовании англоязычной и русскоязычной поэзии выявлено, что способы репрезентации авторского «Я» не имеют принципиальных различий, но есть особенности, связанные с различием в языках. В англоязычной поэзии «Я»-координата репрезентируется более выражено и активно.

Анализ поэтических текстов на *уровне отношения* и *уровне силы-движения* показывает различный характер взаимодействия между участниками репрезентированного в тексте лирического события. Данное распределение сил структурирует основу поэтического мира и является одним из компонентов, необходимых для создания модели поэтического мира.

Все эти составляющие, как и сами уровни, находятся в отношениях синтеза и образуют одну из трех когнитивных стратегий (*Жрец*, *Ремесленник*, *Фокусник*). Вторым этапом анализа когнитивной основы поэтического текста является изучение языковых репрезентаций поэтических концептов. Их главная роль состоит в репрезентации субъективных авторских смыслов и значений, по отношению к которым когнитивный каркас текста нейтрален. Применение методики на практическом материале показало ее универсальность и возможность ее применения на поэтических текстах разных национальных литератур, а также подтвердило теоретические разработки по когнитивному исследованию поэтической картины мира.

Анализ когнитивной основы поэтического текста подтверждает и детализирует теоретические положения концепции поэтической картины мира. Перспективы дальнейшего исследования заключаются в развитии положений концепции поэтической картины мира, углубленном изучении процессов концептуализации и категоризации в по-

этической картине мира. Концепция поэтической картины мира является необходимой основой для создания в рамках когнитивного направления концепции творческого языкового сознания и целостного изучения ментальных основ художественного творчества.

Список использованной научной литературы

1. Аверкиева Ю.П. Франс Боас // Краткие сообщения Института этнографии. – Вып. 1. – М., 1946. – С.89-99.
2. Алефиренко Н.Ф. Проблемы вербализации концепта: Теоретическое исследование. – Волгоград: Перемена, 2003. – 274 с.
3. Алефиренко Н.Ф. Смысловая структура текста // Текст как объект многоаспектного исследования. – СПб.-Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 1998. – Вып. 3, Ч. 1. – С. 35-39.
1. Американская поэзия в русских переводах. – Режим доступа: <http://www.uspoetry.ru/>
2. Американская поэзия в русских переводах. XIX-XX вв. / Сост. С.Б. Джимбинов. – М.: Радуга, 1983. – 672 с.
4. Анашкина Н.Ю. Языковая картина мира в текстах английских стихов Nursery Rhymes и в их переводах на русский язык: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2005. – 20 с.
5. Андреева К.А. Лингвоцветовая картина мира в поэзии Д.Г. Лоуренса. – Режим доступа: <http://frgf.utmn.ru/last/No13/text02.htm>
6. Апресян Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. – М.: ВИНТИ, 1986. – Вып. 28. – С. 5-33.
7. Апресян Ю.Д. Избранные труды: В 2 т. Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995а. – 766 с.
8. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. – 1995б. – № 1. – С. 37-67.
9. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка: пособие для студентов английских отделений педагогических институтов. – М., Л.: Просвещение. – 348 с.

10. Арутюнова Н.Д. Аксиология в механизмах жизни и языка // Проблемы структурной лингвистики. 1982. – М.: Наука, 1984. – С. 5-23.
11. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
12. Арутюнова Н.Д. Наивные размышления о наивной картине языка // Язык о языке. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 7-19.
13. Арутюнова Н.Д. Номинация и текст // Языковая номинация. Виды наименований. – М.: Наука, 1977. – С. 188-206.
14. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы. – М.: Наука, 1976. – 384 с.
1. Арутюнова Н.Д. Референция // Языкознание. Большой Энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 411.
15. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988. – 338 с.
16. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
17. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Академия, 1997. – С. 276-379.
18. Афанасьева Н.А. Символы как семиотические концепты языковой «модели мира» М. Цветаевой: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Череповец, 2001. – 22 с.
2. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 248 с.
3. Ахматова А.А. Поэма без героя. В 5 кн. – М.: Изд-во МПИ, 1989. – 384 с.
19. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 496 с.

20. Бабина Л.В. Когнитивные основы вторичных явлений в языке и речи: Монография. – Тамбов-Москва: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2003. – 264 с.
21. Бабина Т.П., Белошапкина В.А. К вопросу о семантическом субъекте // Филологические науки. – 1984. – № 1. – С. 29-34.
22. Бабушкин А.П. «Возможные миры» в семантическом пространстве языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2001. – 86 с.
23. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1996. – 103 с.
24. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Воронеж, 1998. – 41 с.
25. Бадеева Е.Я. Метонимия имени в общественно-политической лексике английского языка: когнитивный и прагматический аспекты: Дисс. ... канд. филол. наук. – Владивосток. – 195 с.
26. Баксанский О.Е., Кучер Е.Н. Образ мира: когнитивный подход. – М.: Альтекс, 2000. – 27 с.
27. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
28. Барт Р. Миф сегодня. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс; Универс, 1994. – С. 72-130.
29. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 114-163.
30. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 5. – М.: Русские словари, 1996. – 731 с.
31. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
32. Башкирцева О.А. Признаки денотата. Фоновые знания. Коннотации (к вопросу о разграничении терминов) // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. – № 4. – С. 79-83.

33. Безлепки́н Н.И. Философия языка в России: К истории русской лингвофилософии. – СПб.: «Искусство-СПБ», 2002. – 272 с.
34. Белехова Л.И. Образное пространство американской поэзии: лингвокогнитивный аспект: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Киев, 2002. – 35 с.
35. Белоглазова Е.В. Когнитивный механизм интердискурсивности // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. – №2. – С. 64-72.
36. Беляевская Е.Г. Когнитивное моделирование: уточнение параметров метода // Филология и культура / Отв. ред. Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 41-44.
37. Беляевская Е.Г. Семантика. – М.: Высшая школа, 1987. – 128 с.
38. Беседина Н.А. Концептуализация и категоризация в морфологии // Филология и культура. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2005. – С. 152-155.
39. Беседина Н.А. Морфологически передаваемые концепты: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. – Тамбов, 2006а. – 38 с.
40. Беседина Н.А. Морфологически передаваемые концепты: Монография. – М.; Тамбов: Изд-во ТГУ; Белгород: Изд-во БелГУ, 2006в. – 214 с.
41. Беседина Н.А. Основы теории морфологической репрезентации // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006б. – № 3. – С. 50-62.
42. Беспалова О.Е. Концептосфера поэзии Н.С. Гумилева в ее лексическом представлении: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 2002. – 24 с.
4. Библиотека американской поэзии. – Режим доступа: <http://www.americanpoems.com/poets/>
43. Боас Ф. Некоторые проблемы методологии общественных наук / Пер. Ю.С. Терентьева // Антология исследований культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – Т.1. – С. 499-508.

44. Боас Ф. Эволюция или диффузия? / Пер. Ю.С. Терентьева // Антология исследований культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – Т.1. – С. 343-347.
45. Богатырева Е.А. Бахтин: эстетическая онтология и философия языка // Вопросы философии. – 1991. – № 1. – С. 51-59.
46. Болдырев Н.Н. Антропоцентричность языка с позиций разных культур // Филология и культура. Ч. 1. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001а. – С. 15-20.
47. Болдырев Н.Н. Категориальное значение глагола: Системный и функциональный аспекты. – СПб, 1994б. – 171 с.
48. Болдырев Н.Н. Категориальное пространство языка // Филология и культура. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2005а. – С. 27-30.
49. Болдырев Н.Н. Категории как форма репрезентации знаний в языке // Концептуальное пространство языка. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2005б. – С. 16-39.
50. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000а. – 123 с.
51. Болдырев Н.Н. Концептуальная основа языка // Когнитивные исследования языка. Вып. IV. Концептуализация мира в языке. – М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 25-77.
52. Болдырев Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004а. – № 1. – С. 18-36.
53. Болдырев Н.Н. Концептуальные структуры и языковые значения // Филология и культура. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1999. – С. 62-69.

54. Болдырев Н.Н. Концептуальный уровень языка // Понятийный аппарат и практика конкретных лингвистических исследований. – Тамбов, 1994а. – С. 25-34.
55. Болдырев Н.Н. Модусные категории в языке // Когнитивная лингвистика: Ментальные основы и языковая реализация. Ч. 1. Лексикология и грамматика с когнитивной точки зрения. – СПб: Тригон, 2005в. – С. 31-46.
56. Болдырев Н.Н. О типологии знаний и их репрезентации в языке // Типы знаний и их репрезентация в языке. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2007в. – С. 12-28.
57. Болдырев Н.Н. О функционально-семиологическом подходе к анализу языковых единиц // Когнитивная лингвистика: Современное состояние и перспективы развития. Ч. 1. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. – С. 116-119.
58. Болдырев Н.Н. Проблемы исследования языкового знания: Концептуальный анализ языка: современные направления исследований. М.-Калуга: ИП Кошелев А.Б. (Издательство «Эйдос»), 2007б. – С. 95-108.
59. Болдырев Н.Н. Прототипы в языковой репрезентации знаний // Проблемы представления (репрезентации) в языке. Типы и форматы знаний. – М.-Калуга: ИП Кошелев А.Б. (Издательство «Эйдос»), 2007а. – С. 29-37.
60. Болдырев Н.Н. Теоретические аспекты функциональной категоризации глагола // Моделирование процессов функциональной категоризации глагола: Коллективная монография. – Тамбов: Изд-во Тамб. унта, 2000б. – 123 с.
61. Болдырев Н.Н. Функциональная категоризация английского глагола: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – СПб, 1995б. – 34 с.
62. Болдырев Н.Н. Функциональная категоризация английского глагола: Дис. ... д-ра филол. наук. – СПб, 1995в. – 445 с.

63. Болдырев Н.Н. Функциональная категоризация английского глагола: Монография. – СПб. – Тамбов: РГПУ/ТГУ, 1995а. – 139 с.
64. Болдырев Н.Н. Функционально-семиологический принцип исследования языковых единиц // Язык и культура: Факты и ценности. К 70-летию Ю.С. Степанова. – М.: Языки славянской культуры, 2001б. – С. 383-393.
65. Болдырев Н.Н. Языковые категории как формат знания // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006а. – № 2. – С. 5-22.
66. Болдырев Н.Н. Языковые механизмы оценочной категоризации // Реальность, язык и сознание. Вып. 2. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2002. – С. 360-369.
67. Болдырев Н.Н., Алексикова Ю.В. Когнитивный аспект эвфемизации // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010. – № 2. – С. 5-11.
68. Болдырев Н.Н., Бабина Л.В. Вторичная репрезентация как особый тип представления знаний в языке // Филологические науки. – 2001в. – № 4. – С. 79-86.
69. Болдырев Н.Н., Беседина Н.А. Когнитивные механизмы морфологической репрезентации в языке // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2007г. – Том 66. – № 1. – С. 3-10.
70. Болдырев Н.Н., Дубовицкая Е.Ю. Когнитивный механизм формирования смысла «приблизительность» (на материале современного английского языка) // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006б. – № 1. – С. 55-60.
71. Болдырев Н.Н., Фурс Л.А. Репрезентация языковых и неязыковых знаний синтаксическими средствами // Филологические науки. – 2004б. – № 3. – С. 67-74.
72. Болотнова Н.С. Ассоциативное поле художественного текста как отражение поэтической картины мира автора // Вестник ТГПУ, Вып. 1 (38) Серия Гуманитарные науки (Филология). – 2004. – С. 20-25.

- 73.Болотнова Н.С. Изучение концептуальной структуры художественного текста в коммуникативной стилистике // Художественный текст и языковая личность / Под ред. проф. Н.С. Болотновой. – Томск: Изд-во ЦНТИ, 2005. – С. 6-13.
- 74.Болотнова Н.С. К вопросу о декодировании поэтического текста // Вопросы стилистики. Вып. 24. Текст и его компоненты. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1992а. – С. 38-47.
- 75.Болотнова Н.С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. – Томск: Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 1994. – 210 с.
- 76.Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск: Издательство ТГПУ, 1992б. – 310 с.
- 77.Болотнова Н.С. Художественный текст как единица культуры и проблема его изучения // Культуроведческий подход: его реализация в школьном и вузовском курсах русского языка. – М.: МРГУ, 2003. – 315 с.
- 78.Бондаренко Е.В. Филогенез концепта ВРЕМЯ в британском поэтическом дискурсе X в. до н.э. – XXI в. н.э. // Филология и культура / Отв. ред. Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 346-348.
- 79.Борисова С.А. Пространство текста и его конститuentы / Язык. Культура. Коммуникация / Отв. ред. проф. С.А. Борисова. – Ульяновск: УлГУ, 2007. – С. 4-11.
- 80.Босова Л.М. Концептуальная картина мира как основа понимания смысла речевого произведения. – Режим доступа: http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/1999-01/HTML/30/pap_30.html
- 81.Бразговская Е.Е. Текст в пространстве культуры («Sny. Ogroefy, Serenite» Ярослава Ивашкевича): Монография. – Пермь: ПГПУ, 2001. – 114 с.

82. Братчикова Е.А. Фоносемантическое пространство стихотворного текста в аспекте когнитивной лингвистики // Текст. Дискурс. Жанр. – Балашов: Николаев, 2007. – С. 38-44.
83. Бродский И. Меньше единицы: Избранные эссе // Пер. с англ. под ред. В. Гольшева – М.: Издательство Независимая газета, 1999. – 472 с.
5. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. В 4-х т. – СПб: Изд-во «Пушкинского фонда», 1998.
84. Булгаков С.Н. Философия Имени. – СПб.: Наука, 1998. – 448 с.
85. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 576 с.
86. Бурсов Б.И. Критика как литература. – Л.: Лениздат, 1976. – 319 с.
87. Буслаев Ф. И. Преподавание отечественного языка. – М.: Наука, 1992. – 158 с.
88. Бусыгина Л.В. поэтическая картина мира в лирике Кузубая Герда: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саранск, 2003. – 23 с.
89. Бутакова Л.О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование. – Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2001. – 283 с.
90. Бутакова Л.О. Когнитивная поэтика: вариант интерпретации текста // Предложение и слово. Межвуз. сб. научн. трудов. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2002. – С. 74-80.
91. Бутакова Л.О. Человек-мир-речь. Индивидуально-авторская картина мира в творчестве поэта Т.Белозерова // Язык. Человек. Картина мира. Лингвоантропологические и философские очерки (на материале русского языка). В 2 ч. Ч. 1. – Омск: Омск. гос. ун-т, 2000. – С. 94-118.
92. Быдина И.В. Способы вербализации концептов а поэтическом тексте // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста. В 2 ч. Ч.1. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 49-56.

93. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Логос. – 2003. – 280 с.
94. Ван Дейк Т.А. Анализ новостей как дискурса // Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. – С. 116-160.
95. Вахрушев В.С. Само чтение есть «неизбежно творческий акт...» // Вопросы литературы. – 1998. – №6. – С. 321-338.
96. Вахрушев В.С. Трагикомическая игра вокруг «карнавала» Бахтина. – Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1996. – № 4. – С. 46-56.
97. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов // Семантические универсалии и описание языков // Пер. с англ. А.Д. Шмелева; под ред. Т. В. Булыгиной. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 263-305.
98. Вежбицкая А. язык. Культура. Познание: пер. с англ. / Отв. ред. М.А. Кронгауз; вступ. ст. Е.В. Падучевой. – М.: Русские словари, 1997. – 416 с.
99. Венедиктова Т.Д. О пользе литературной истории для жизни // НЛО. – 2003 – № 59. – С. 12-21.
100. Вершинин И.В., Луков Вл.А. Предромантизм и романтизм. – Самара: Изд-во СГПУ, 2006. – 232 с.
101. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 648 с.
102. Вильчинская Т.П. Полевой метод в исследовании концептов // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах. – Челябинск: ООО «Издательство РЕКПОЛ», 2008. – С 56-60.
103. Виноградов В.А. Когнитивная категоризация мира и грамматика // Когнитивные исследования языка. Вып. VII. Типы категорий в языке: сб. науч. тр. – М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2010.– С.19-25.
104. Виноградов В.А. Лингвистика и обучение языку. – М.: Academia, 2003. – 370 с.

105. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Издательство «Художественная литература», 1959. – 656 с.
106. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1959. – 492 с.
107. Вирильо П. Машина зрения. – СПб: Наука, 2004. – 139 с.
108. Вишнякова О.Д. Язык и концептуальное пространство (на материале современного английского языка): Монография. – М.: МАКС Пресс, 2002. – 377 с.
109. Волков С. Разговоры с Иосифом Бродским. – М.: Издательство Независимая газета, 1998. – 328 с.
110. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. – 2001. – №1. – С. 64-72. – С. 70.
111. Воркачев С.Г. Сопоставительная этносемантика телеономных концептов «любовь» и «счастье» (русско-английские параллели). – Волгоград: Перемена, 2003. – 164 с.
112. Ворожбитова А.А. Теория текста: Антропоцентрическое направление: Учеб. пособие. – М: Высшая школа, 2005. – 367 с.
113. Воронин С.В. Основы фоносемантики. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1982. – 244 с.
114. Воротников Ю.Л. «Языковая картина мира»: трактовка понятия. – Режим доступа: <http://www.zpu-journal.ru/gum/new/articles/2007/Vorotnikov/>
115. Воротников Ю.Л. Слова и время. – М.: Наука, 2003. – 167 с.
116. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.
117. Выготский Л.С. Избранные психологические исследования. Мышление и речь. Проблемы психологического развития ребенка. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1956. – 517 с.

118. Выготский Л.С. Мышление и речь. – М.: Советская энциклопедия, 1996. – 324 с.
119. Высоцкая И. Грамматический синкретизм в поэзии Бродского / И. Высоцкая // Иосиф Бродский: стратегии чтения. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – С. 113-123.
120. Гак В.Г. Номинализация сказуемого и устранение субъекта // Синтаксис и стилистика. – М.: Наука, 1976. – С. 85-102.
121. Гак В.Г. Языковые преобразования. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 768 с.
122. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. – 289 с.
123. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
124. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. – М.: Наука, 1984. – 319 с.
125. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. – М.: Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.
126. Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. – М.: Наука, 1974. – 487 с.
127. Гаспаров М.Л. Художественный мир писателя М. Кузмина: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Проблемы структурной лингвистики. – М.: Наука, 1984. – 433 с.
128. Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 218 с.
129. Гачев Г.Ф. Национальные образы мира: Курс лекций. – М.: Издательский центр «Академия», 1998. – 432 с.
6. Гимн любви. Трехтомное издание избранной лирики поэтов мира. Т.1: Лирика русских поэтов / Сост. и автор предисл. С.М. Магидсон. – М.: Молодая гвардия, 1991. – 542 с.

130. Голованова И.С. Художественный концепт «вино» в русской поэзии XVIII века (30-90-е гг. XVIII в): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2007. – 18 с.
131. Гольдберг В.Б. Художественное сравнение как модель познания // Филология и культура / Отв. ред. Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 49-52.
132. Горелов И. Н. Основы психолингвистики. – М.: Лабиринт, 2005. – 320 с.
133. Григорьева В.С. К вопросу об интегративном характере дискурса // Филология и культура / Отв. ред. Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 356-359.
134. Гришаева И.Л. Индивидуальное использование языка и когнитивно-дискурсивный инвариант «языковая личность» // Вопросы когнитивной лингвистики. – 1996. – №1. – С. 23-29.
135. Гудков Д. Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности. – М.: МГУ, 1996. – 152 с.
136. Гулыга Е.В. Реализация категории обобщения на синтаксическом уровне // Вопросы русского языкознания. Выпуск 2. – Москва, МГУ. – 1979. – С.78-82.
137. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – 400 с.
138. Гумбольдт В. фон. О буквенном письме и его связи со строением языка // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985б. – С. 403-423.
139. Гумбольдт В. фон. О двойственном числе // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985а. – С. 382-402.
140. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. – М.: Современник, 1990. – 384 с.
141. Гумовская Г.Н. Ритм как фактор выразительности художественного текста. – М.: Прометей, 1998. – 134 с.

142. Гуссерль Э. Феноменология (статья в Британской энциклопедии) / Предисл., пер. и примеч. В.И. Молчанова // Логос. – 1991. – №1. – С. 12-21.
143. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. – М.: Издательство МГУ, 1991. – 205 с.
144. Данюшина Ю.В. Соотношения разноуровневых признаков в английском стихотворном тексте (на материале лирики английских романтиков): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Смоленск, 2003. – 19 с.
145. Демьянков В.З. Когнитивизм, когниция, язык и лингвистическая теория // Язык и структуры представления знаний. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – С. 39-77.
146. Демьянков В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 17-33.
147. Демьянков В.З. Когниция и понимание текста // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – № 3. – С. 5-10.
148. Дживанян А.А. Лингвистические и лингвокогнитивные параметры алогических образований в художественном тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1991. – 27 с.
149. Дубовицкая Е.Ю. Аппроксимация как прототипическая категория // Типы знаний и их репрезентация в языке. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2007. – С. 150-156.
150. Дубовицкая Е.Ю. Категория аппроксимации в современном английском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2006. – 18 с.
151. Дудченко О.В. Реконструкция концептосферы «красота» в англосаксонской поэтической картине мира: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 2007. – 24 с.

152. Дюпина Ю.В. Цветообозначение в репрезентации поэтической картины мира Владимира Высоцкого: структура, семантика, функции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2009. – 24 с.
3. Елисеев И.А., Полякова Л.Г. Словарь литературоведческих терминов. – Ростов н/Д: Феникс, 2002. – 320 с.
153. Жеребкина И. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм. – М.: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.
154. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982. – 159 с.
155. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 406 с.
156. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. Том VII. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1975. – С. 143-167.
157. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.
158. Заботкина В.И. Семантика и прагматика нового слова (на материале английского языка): Автореф. дис...д-ра филол. наук. – М., 1991.– 51 с.
159. Залевская А.А. Введение в психолингвистику. – М.: Изд-во РГГУ, 1999. – 382 с.
160. Залевская А.А. Психолингвистические исследования. Слово. Текст: Избранные труды. – М.: Гнозис, 2005. – 543 с.
161. Захарова Т.В. Термин «картина мира» в современных лингвистических исследованиях // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах. – Челябинск: ООО «Изд-во РЕКПОЛ», 2008. – С. 118-121.

162. Зинченко В.Г., Кирнозе З.И. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 224 с.
163. Златев Й. Значение = жизнь (+ культура): набросок единой биокультурной теории значения // *Studia Linguistica Cognitiva*. Язык и познание: Методологические проблемы и перспективы. Вып. 1. – М.: Гнозис, 2006. – С. 308-361.
164. Золотова Г.А. Говорящее лицо и структура текста // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность. – М.: РАН, ИРЯ, 1995. – С. 120-132.
165. Золян С.Т. О соотношении языкового и поэтического смыслов. – Ереван: Изд-во Ереванского ун-та, 1985. – 104 с.
166. Иванов В.В. Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество // Бессознательное. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – С. 168-173.
167. Иванов В.В. Бинарные структуры в семиотических системах // Системные исследования. – М.: Наука, 1972. – С. 206-237.
168. Иванов В.В. Категории времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 39-67.
169. Иванова Н.Н. Метонимия // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. – М.: Наука, 1994. – С. 191-255.
170. Измайлов Р. Р. Время и пространство в поэзии И. Бродского: Дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2004. – 196 с.
171. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
172. Ильина Н.В. Онтологические категории времени и пространства в поэтической картине мира бесерменского поэта М. Федотова // Вестник удмуртского университета. – 2007. – № 5-1. – С. 123-132.

173. Илюхина Н.А. // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста // Международный симпозиум. В 2 ч. Ч.1. – Волгоград, 2003. – С. 123-129.
174. Ипполитов О.О., Ипполитов О.М. О когнитивных «зеркала» в пространстве концептосферы и аналогах некоторых математических задач в современной лингвистике // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2005. – № 1. – С. 63-70.
175. Ирисханова О.К. О теории концептуальной интеграции // Известия Академии наук. Серия лит-ры и языка. – 2001. – Т. 60. – № 3. – С. 44-49.
176. Истомина Н.Ф. Концепт «Бесы» в одноименном романе Ф.М. Достоевского. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Калининград, 2002. – 23 с.
177. Казарин Ю.В. Поэтический текст как уникальная функционально-эстетическая система: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2001. – 36 с.
178. Казначеев С.М. Современные русские поэты: Этюды. – М.: Институт бизнеса и политики, 2006. – 303 с.
179. Канцельсон С.Д. Категории языка и мышления: Из научного наследия. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 852 с.
180. Карасик В.И. Языковая личность и категории языка // Языковая личность: проблемы значения и смысла. – Волгоград: Перемена, 1994. – С. 25-35.
181. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
182. Карасик В.И. Языковые ключи. – Волгоград: Парадигма, 2007. – 520 с.
183. Караулов Ю.Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. – М.: ИРЯ РАН, 1999. – 180 с.

184. Караулов Ю.Н. На уровне языковой личности // Между семантикой и гносеологией. – Вып. 164. – М.: Ин-т рус. языка АН СССР, 1985. – С. 4-29.
185. Караулов Ю.Н. Предисловие. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. – М: Наука, 1989. – С. 3-8.
186. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 264 с.
187. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 262 с.
188. Кацнельсон С.Д. Категории языка и мышления: Из научного наследия. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 864 с.
189. Кацнельсон С.Д. О категории субъекта предложения // Универсалии и типологические исследования (Мещаниновские чтения). – М.: Наука, 1974. – С. 104-124.
190. Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. – Л.: Наука, 1972. – 216 с.
191. Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саратов, 2009. – 40 с.
192. Кемаева И.А. Метафорические концепты в языке английской и американской поэзии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2003. – 23 с.
193. Кифер Ф. О пресуппозициях // Новое в зарубежной лингвистике. – 1978. – вып. VIII. – С. 337-353.
194. Князева Е.М. Выявление концептуально значимых единиц текста методом золотого сечения // Филология и культура / Отв. ред. Н.Н. Болдырев. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 367-369.

195. Кобрина Н.А. Когнитивная лингвистика: истоки становления и перспективы развития // Когнитивная семантика. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – С. 170-175.
196. Кобрина О.А. Категория эвиденциальности в современном английском языке (семантика и средства выражения): Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2003. – 159 с.
197. Коваленко Г.Ф. Когнитивно-матричный анализ репрезентации концепта *frontier* в романе И. Стоуна "The president's lady". – Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010. – № 1. – С. 80-87.
198. Койре А. Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. – М.: Едиториал УРСС Эдиториал УРСС, 2004. – 272 с.
199. Кокорина С.И. К вопросу о семантическом субъекте // Вопросы русского языкознания. Выпуск 2. – М.: МГУ, 1979. – С. 78-82.
200. Колесов В.В. «Жизнь происходит от слова...». – СПб.: Златоуст, 1999. – 386 с.
201. Колесов В.В. Философия русского слова. – СПб: ЮНА, 2002. – 51с.
202. Колесов В.В. Язык и ментальность. СПб: «Петербургское Востоковедение», 2004. – 237 с.
203. Колодина Н.И. Языковая категоризация мира и проблемы когнитивной семантики // Когнитивная семантика. Ч. 2. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – С. 214-217.
204. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: КомКнига, 2006. – 128 с.
205. Костомарова В.Г., Бурвикова Н.Д. Старые мехи и молодое вино. Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX века. – СПб: Златоуст, 2001. – 72 с.

206. Коули С.Дж. Натурализация языка: языковой поток и вербальные структуры // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2010. – № 1. – С. 5-21.
207. Кравченко А.В. Гипотеза Сепира-Уорфа в контексте биологии познания // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – № 1. – С. 5-14.
208. Кравченко А.В. К проблеме наблюдателя как системообразующего фактора в языке // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № 3. – С. 45-46.
209. Кравченко А.В. Классификация знаков и проблема взаимосвязи языка и знания // Вопросы языкознания. – 1999. – № 6. – С. 3-12.
210. Кравченко А.В. Когнитивная лингвистика сегодня: интеграционные процессы и проблема метода // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004а. – № 1. – С. 37-52.
211. Кравченко А.В. Когнитивные структуры пространства и времени в естественном языке // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 1996. – Т. 55. – № 3. – С. 3-24.
212. Кравченко А.В. Язык и восприятие: Когнитивные аспекты языковой категоризации. – Иркутск: ИГУ, 2004б. – 206 с.
213. Красавский Н.А. Концепт «печаль» (опыт лингвокультурологического анализа русских и немецких пословиц) // Аксиологическая лингвистика: проблемы изучения культурных концептов и этносознания. – Волгоград: Колледж, 2002. – С. 10-23.
214. Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах. – Волгоград: Перемена, 2001. – 493 с.
215. Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. – М.: Гнозис, 2001. – 270 с.
216. Крюков А.Н. Фоновые знания и языковая коммуникация // Этнопсихолингвистика / Ю.А. Сорокин, И.Ю. Марковина, А.Н. Крюков

и др. Отв. ред. и авт. предисл. Ю.А. Сорокин. М.: Наука, 1988. с. 19 – 34.

4. КСКТ – Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. – М.: МГУ, 1996. – 248 с.

5. Кубрякова Е. С. Концепт // Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: МГУ, 1996. – С. 90-93.

217. Кубрякова Е.С. В поисках сущности языка: вместо введения // Когнитивные исследования языка. Вып. IV. Концептуализация мира в языке. – М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Издательство ТГУ им. Н.Г. Державина, 2009. – С. 11-24.

218. Кубрякова Е.С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 34-47.

219. Кубрякова Е.С. О новых путях исследования значения (теория айсберга) // Проблемы семантического описания языка и речи. – Минск: Изд-во МГЛУ, 1998. – С. 38-39.

220. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурс и анализ дискурса в современной лингвистике // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. – М.: РАН ИНИОН, 2000б. – С. 7-25.

221. Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т. 1. – М.: СпортАкадемПресс, 2001. – С. 72-81.

222. Кубрякова Е.С. Образы мира в сознании человека и словообразовательные категории как их составляющие // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 2006а. – Т. 66. – №2. – С. 3-13.

223. Кубрякова Е.С. Основы морфологического анализа (на материале германских языков): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1971. – 49 с.

224. Кубрякова Е.С. Проблемы представления знаний в современной науке и роль лингвистики в решении этих проблем // Язык и структуры представления знаний. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – С. 4-38.
225. Кубрякова Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 141-172.
226. Кубрякова Е.С. Текст – проблемы понимания и интерпретации // Семантика целого текста. – М.: Наука, 1987. – С. 93-94.
227. Кубрякова Е.С. Традиционные проблемы языкознания в свете новых парадигм знания: Мат-лы круглого стола. – М.: Ин-т языкознания РАН, 2000а. – С. 3-10.
228. Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения. – М.: ИЯ РАН, 1997а. – 327 с.
229. Кубрякова Е.С. Что может дать когнитивная лингвистика исследованию сознания и разума человека // Международный конгресс по когнитивной лингвистике. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2006б. – С. 26-31.
230. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
231. Кубрякова Е.С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. – 1997б. – Т. 56. – № 3. – С. 22-31.
232. Кубрякова Е.С. Языковое сознание и языковая картина мира // Филология и культура. Ч. III. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1999. – С. 6-13.
6. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: ИПО «Лев Толстой», 1996. – 248 с.

233. Кузьмина Н.А. К основаниям реконструкции индивидуальной поэтической картины мира (на материале творчества Ю.Левитанского) // Язык. Человек. Картина мира. Лингвоантропологические и философские очерки (на материале русского языка). Ч. 1. – Омск: Омский гос. ун-т, 2000. – С. 119-131.
234. Куллэ В. «Поэтический дневник И. Бродского 1961 года (Формирование линейной концепции времени) // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб. : «Звезда», 1998. – С. 97-107.
235. Купчик Е.В. Поэтический мир А. Городницкого: Образная интерпретация концептосферы: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Тюмень, 2006. – 36 с.
236. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. – М.: Гнозис, 1995. – 192 с.
237. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении. – М.: УРСС, 2004б. – 792 с.
238. Лакофф Дж. Когнитивная семантика // Язык и интеллект. – М.: Прогресс, 1996. – С. 143-184.
239. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 10. – М.: Прогресс, 1981. – С. 350-368.
240. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем. – М.: Едиториал УРСС, 2004а. – 256 с.
241. Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – С. 12-51.
242. Леви-Строс К. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994а. – 384 с.
243. Леви-Строс К. Печальные тропики. – М.: Культура, 1994б. – 320 с.
244. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М.: Наука, 1985. – 512 с.

245. Леонтьев А.А. Язык и разум человека. – М.: Политиздат, 1965. – 128 с.
7. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. – 709 с.
8. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.
246. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. – Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-82.
247. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 6-296.
248. Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 447 с.
9. Лосев А.Ф. Словарь античной философии. – М.: Мысль, 1989. – С. 17-33.
249. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 270 с.
250. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семисфера. История. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
251. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. – 1986. – Вып. 720. – С. 25-43.
252. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство Спб, 1999. – 897 с.
253. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
254. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам Т.1. Уч. зап. Тартуского ун-та. – Тарту, 1973. – Вып. 308. – С. 282-303.
255. Лурия А.Р. Язык и сознание. – М.: МГУ, 1998. – 335 с.

256. Лэнекер Р.В. Концептуальная семантика и символическая грамматика // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – № 3. – С. 15-27.
257. Ляпон М. Парадокс как отражение когнитивной стратегии: Бродский и Цветаева // Иосиф Бродский: стратегии чтения. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – С. 63-75.
258. Магировская О.В. Уровни концептуализации в языке // Когнитивные исследования языка. Вып. IV. Концептуализация мира в языке. – М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 78-96.
259. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003. – 280 с.
260. Макеева М.Н. Риторическая программа художественного текста как условие использования рациональных герменевтических техник в диалоге «текст-читатель». – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 1999. – 134 с.
261. Маклюэн М. Средство само есть содержание // Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология. – М.: Политиздат, 1977. – 399 с.
262. Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
263. Манифесты футуристов, биокосмистов, конструктивистов. – Режим доступа: <http://aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/manifest/>
264. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: ИФРАН, 1995. – 220 с.
265. Матвеева Н.В. Механизмы формирования смысла и содержания текста в процессе его понимания (на материале анализа вторичных письменных текстов школьников 12-16 лет: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2004. – 22 с.

266. Матурана У. Биология познания // Язык и интеллект / Общ. ред. В.И. Герасимова и В.П. Нерознака. – М.: Прогресс, 1995. – С. 95-142.
267. Матурана У., Варела Х.Ф. Древо познания. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 224 с.
268. Мейзерский В.М. Проблема символического интерпретанта в семиотике текста // Символ в системе культуры / Труды по знаковым системам. XXI. Уч. зап. Тартуского ун-та. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1986. – Вып. 754. – С. 3-9.
269. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Восточная литература, 1995. – 408 с.
270. Ментальная репрезентация: динамика и структура / Под ред. Е.А. Андреевой, В. И. Белопольского, И. В. Блинникова. – М.: Институт психологии РАН, 1997. – 319 с.
271. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. – 2000. – № 4. – С. 39-45.
272. Минахин Д.В. Взаимодействие мыслительных и языковых структур в поэтическом тексте (на материале поэзии У.Х. Одена) // Когнитивная лингвистика и вопросы языкового сознания: Материалы Международной научно-практической конференции. 25-26 ноября 2010 г. – Краснодар: Кубанский госуниверситет, 2011. – С. 117-119.
273. Минахин Д.В. Неопределенное промежуточное состояние в поэтических текстах как черта дискурса при передаче смысла // Функциональная лингвистика: сб. науч. работ; Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования. – № 2. – Том 2. – Симферополь, 2011. – С. 47-48.
274. Минахин Д.В. Типологическая классификация метафор в стихах У.Х. Одена // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. – 2007. – №5. – С. 92-100.
275. Минахин Д.В. Фольклорные мотивы в русской и английской поэтических традициях (на примере сравнительного анализа стихотвор-

рения У.Х. Одена и русской народной песни) / Зарубежная литература: проблемы изучения и преподавания: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 4 / под ред. О.Ю. Полякова. – Киров : Изд-во ВятГГУ, 2011. – 143 с. – С. 111-115.

276. Минахин Д.В. Художественный концепт как единица поэтической картины мира в творчестве У.Х. Одена // XX Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте литературы / Отв. ред. М.Н. Никола. – М.: МПГУ, 2008. – С. 96-100.

277. Минералов Ю.И. К теории поэтического языка (О понятии морфосемантического уровня в поэтическом языке) // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1977. – Выпуск 398. – С. 65-83.

278. Минералов Ю.И. Фонологическое тождество в русском языке и типология русской рифмы // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1976. – Вып. 396. – С. 55-77.

279. Минералов Ю.И. Эта классическая современная рифма // Литературная учеба. – 1978. – № 6. – С. 164-169.

280. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательно-го // Новое в зарубежной лингвистике. – 1988. – Вып. 23. – С. 281-309.

281. Минский М. Фреймы для представления знаний // Пер. с англ. О.Н. Гринбаума; под ред. Ф.М. Кулакова. – М.: Энергия, 1979. – 152 с.

282. Минский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979. – 152 с.

10. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1992.

283. Морель Д.А. К вопросу о «метафтонимии» и других сочетаниях процессов семантической деривации // Отв. ред. Л.В. Бабина. – Тамбов: Издательство ТГУ им. Н.Г. Державина, 2010. – С. 149-152.

284. Найссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии. – Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. – 229 с.
285. Нечаева Е.Ф. Сопоставительный анализ отражения «Я-концепта» в дихотомии «обладание-бытие» (на материале французского, английского и русского языков) Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2007. – № 2. – С. 113-121.
286. Никитин М.В. // *Studia Linguistica*: сб. науч. тр. / Т. 10. Проблемы теории европейских языков. Спб., 2001. – С. 16-46.
287. Никитин М.В. Основания когнитивной семантики: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2003. – 277 с.
288. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения: Учеб. пособие. – М.: Высшая школа, 1988. – 168 с.
289. Николаев С. Иноязычие как метакомпонент стихотворных текстов И. Бродского [к вопросу о билингвеме в поэзии] // Иосиф Бродский: стратегии чтения. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – С. 103-112.
290. Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. – М.: Наука, 1983. – 216 с.
291. Новиков А.И. Семантическое пространство текста и способы его членения // Категоризация мира: пространство и время. – М.: МГУ, 1997. – С. 36-37.
292. Норман Б.Ю. Игра на гранях языка. – М.: Флинта – Наука, 2006. – 344 с.
293. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества (научно-философского и художественного) // Человек: образ и сущность / Гл. ред. Скворцов Л.В. – М.: РАН ИНИОН, 2001: Философия и психология творчества. – С. 222-240.

7. Оден У.Х. Избранные стихотворения. – Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/t/twerskaja_elena_m/audenhtml.shtml
8. Оден У.Х. Некоторое количество стихов, по-английски. – Режим доступа: http://www.lib.ru/POEZIQ/AUDEN/poems_engl.txt
9. Оден У.Х. Собрание стихотворений / Сост., предисл., примеч. и пер. с англ. В. Топорова. – СПб.: Евразия, 1997. – 481 с.
11. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1984. – 816 с.
294. Орлова О.В. Коммуникативные аспекты лексической репрезентации концепта язык в лирике И. Бродского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2002. – 25 с.
295. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
296. Павиленис Р.И. О смысле и тождестве // Вопросы философии. – 2006. – № 7. – С. 67-73.
297. Павиленис Р.И. Проблема смысла. Современный логико-философский анализ языка. – М.: Мысль, 1983. – 286 с.
298. Павлов В.М. Проблема языка и мышления в трудах Вильгельма Гумбольдта и в неогумбольдтианском языкознании // Язык и мышление. – М.: Наука, 1967. – С.152-161.
299. Павлович Н.В. Парадигмы образов в русском поэтическом языке // Вопросы языкознания. – 1991. – № 3. – С. 104-117.
12. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов. В 2 т. – М.: Эдиториал УРСС, 1999.
300. Павловская И.Ю. Фоносемантический анализ речи. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2004. – 292 с.
301. Падучева Е.В. Динамические модели в семантике лексики. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.
302. Падучева Е.В. Наблюдатель: типология и возможные трактовки // Диалог 2006. – М., 2006. – С. 403-413.

303. Падучева Е.В. Референциальные аспекты семантики предложения // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и яз. – 1984. – № 4. – Т.43. – С.291-303.
304. Панова Л.Г. Мир, пространство, время в поэзии О. Мандельштама. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 802 с.
305. Панова Л.Г. Пространство и время в поэтическом языке О. Мандельштама: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1998. – 27 с.
306. Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. – СПб: Симпозиум, 2000. – 411 с.
307. Петрова Л.А. Интерпретация художественного концепта в учебных целях // Русский язык за рубежом. – 2004. – № 4. – С. 28-32.
308. Пищальникова В.А. Содержание понятия картина мира в современной лингвистике. – Режим доступа: http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/1998-01/13/pap_13.html
10. Плотность ожиданий: Поэзия / Под ред. О. Славниковой, Д. Кузьмина. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 285 с.
309. Погосова К.О. Концепты эмоций в английской и русской языковых картинах мира: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владикавказ, 2007. – 24 с.
310. Подольская И.В. Языковые средства создания художественного образа (на материале поэтических текстов Е. Харланова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тамбов, 2004. – 24 с.
311. Полевые структуры в системе языка / Науч. редактор проф. З.Д. Попова. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 198 с.
312. Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996-2005). – СПб.: Журнал «Звезда», 2006. – 544 с.
313. Полухина В. Материалы к биографии: Бродский глазами современников // Иосиф Бродский: стратегии чтения. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – С. 436-453.

314. Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 145-153.
315. Померанц И.Б. Развитие эпитета как отражение изменений картины мира: на материале испанских поэтических текстов XII–XIV веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2004. – 20 с.
316. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. – Воронеж: Истоки, 2001. – 191 с.
317. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат. Социальная психолингвистика: Хрестоматия / Составитель К.Ф. Седов. – М.: Лабиринт, 2007. – С. 37-73.
318. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
319. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 541 с.
320. Поцепня Д.М. Эстетическое значение слова как семантико-стилистическая категория // Словоупотребление и стиль писателя. – СПб.: Издательство С.-Петербургского ун-та, 1995. – С. 12-29.
11. Поэзия серебряного века (1880-1925) / Вступ. ст. и сост. Е. Осетрова. – М.: Худож. лит., 1991. – 574 с.
321. Проскуряков, М. Концептуальная структура текста. – СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2000. – 240 с.
322. Пузырев А.И. Психологические аспекты изменения вектора судьбы // Язык. Культура. Коммуникация / Отв. ред. проф. С.А. Борова. – Ульяновск, 2009. – С. 7-16.
323. Пушкарева И.А. Об ассоциативно-смысловом поле слова-образа «рябина» в лирике М.И. Цветаевой // Коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте. – Томск: Изд-во ЦНТИ, 2000. – С. 35-45.

324. Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. – М.: Русские словари, 2000. – 416 с.
325. Рахилина Е.В. О тенденциях в развитии когнитивной семантики // Известия академии наук. Серия лит-ры и языка. – 2000а. – Т. 59. – № 3. – С. 3-15.
326. Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики / Отв. ред. В. П. Григорьев. – М.: Наука, 1989. – С. 134-151.
327. Рикер П. Память, история, забвение. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
328. Ротенберг В.С. Внутренняя речь и динамизм поэтического мышления // Философские науки. – 1991. – № 6. – С. 157-164.
329. Руднев В. Введение в ХХ век. Статьи 1-4 // Родник. – М., 1988. №№1,3-5,7,11,12
13. Руднев В.П. Словарь культуры ХХ века. – М.: Аграф, 1998. – 384 с.
330. Сазонова Т.П. Парадокс в творчестве Ивлиева В. Романы 20-30-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997. – 21 с.
331. Седов А.Ф. Концепт «Америка» в романах Ф.М. Достоевского 1860-1870-х годов («Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы») // Метаморфозы жанра // Весы. Альманах гуманитарных кафедр БИ (Ф) СГУ. – 2009. – № 38. – С. 87-96.
332. Седов К.Ф. Становление дискурсивного мышления языковой личности: Психо- и социолингвистический аспекты. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1999. – 180 с.
333. Семантика и категоризация. – М.: Наука, 1991. – 168 с.
334. Сергеева Е.В. Религиозно-философский дискурс В.С. Соловьева: лексический аспект. – СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена; «САГА», 2002. – 128 с.

335. Серебренников Б.А. К проблеме типов лексической и грамматической абстракции // Вопросы грамматического строя. – М.: АН СССР, 1955. – С. 54-73.
336. Серебренников Б.А. Как происходит отражение картины мира в языке? // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988а. – С. 87-107.
337. Серебренников Б.А. Номинация и проблема выбора // Языковая номинация. Общие вопросы. – М.: Наука, 1977. – С. 147-187.
338. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и мышление. – М.: Наука, 1988б. – 242 с.
339. Серебренников Б.А. Язык отражает действительность или выражает ее знаковым способом? // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988в. – С. 70-86.
340. Серова И.Г. Гендер как фактор когниции и коммуникации // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – №2. – С. 65-75.
341. Серова И.Г. Концептуальный анализ в лингвокультурологии: методы и возможности // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – № 1. – С. 15-22.
342. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта: Наука, 1999. – 608 с.
14. Словарь иностранных слов / Сост. Н.Г. Комлев. – М.: Эксмо, 2008. – 672 с.
15. Словарь лингвистических терминов / Сост. О.С. Ахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1969. – 608 с.
16. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 313 с.
343. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – М.: Academia, 2000. – 128 с.

344. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: монография. – Волгоград: Перемена, 2004. – 340 с.
345. Смирнов А.В. Логика смысла: Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 504 с.
12. Советская поэзия 30-х годов: Сборник / Сост. А.М. Туркова. – М.: Московский рабочий, 1984. – 334 с.
13. Современная американская поэзия: Антология / Составитель Э. Линднер – М.: ОГИ, 2007. – 504 с.
346. Соловьева В.С. Система перифраз в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – Ашгабат: РИПО «Ылхам», 1992. – 200 с.
347. Солсо Р.Л. Когнитивная психология. – М.: Тривола, 1996. – 600 с.
348. Сонин А.Г. Когнитивная психология и проблемы языка / Когнитивные исследования в языковедении и зарубежной психологии: Хрестоматия. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2001. – С. 114-125.
349. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. – М.: Наука, 1985. – 335 с.
17. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
350. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
351. Степанов Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики. – М.: Эдиториал УРСС, 2003. – 312 с.
352. Степанов Ю.С. Основы общего языкознания. – М.: Просвещение, 1975. – 271 с.
353. Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 784 с.

354. Стернин И.А., Быкова Г.В. Концепты и лакуны // Языковое сознание: формирование и функционирование. – М.: Институт языкознания РАН, 2000. – С. 55-67.
355. Субботин М.И. Теория и практика нелинейного письма (взгляд сквозь призму «Грамматологии» Ж Деррида) // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 33-39.
356. Сяо Цзинъюй К. вопросу о философии языка России XX века // Вопросы гуманитарных наук. – 2006. – №6. – С. 147-148.
357. Тазетдинова Р.Р. Языковой концепт как базовый термин лингвокультурологии. – Режим доступа: http://www.bashedu.ru/evrazia/f_s/f_tazetdinova.rtf
358. Талми Л. Отношение грамматики к познанию // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1999а. – № 1. – С. 88-115.
359. Талми Л. Отношение грамматики к познанию // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1999б. – № 4. – С. 76-104.
360. Тарасова И.А. Введение в когнитивную поэтику. – Саратов: Научная книга, 2004. – 48 с.
361. Тарасова И.А. Идиостиль Георгия Иванова: когнитивный аспект. – Саратов: Издательство Саратовского ун-та, 2003. – 280 с.
362. Тарасова И.А. Идиостиль: языковое vs. Ментальное. Онтологический статус поэтического мира и определение идиостиля в зеркале исследовательских парадигм. – Режим доступа: www.ssu.samara.ru/~vestnik/gum/2004web1/yaz/200411601.html
363. Тарасова И.А. Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля. Типы художественных концептов и способы их вербализации. – Режим доступа: www.ssu.samara.ru/~vestnik/gum/2004web1/yaz/Tarasova.pdf

364. Тарасова И.А. Когнитивная поэтика футуристического текста // Материалы Второй международной конференции по когнитивной науке, 9-13 июня 2006, Санкт-Петербург. – Спб. – 2006. – С. 446-447.
365. Тарасова И.А. Словарь ключевых слов поэзии Георгия Иванова. – Саратов: Издательский центр «Наука», 2008. – 208 с.
366. Татару Л.В. Точка зрения и концептуальная структура пространства художественного текста // Текст и языковая личность: формы отражения менталитета англичан и русских в языковом тексте. – Балашов: Николаев, 2006. – С. 10-19.
367. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 288 с.
368. Теории личности в западно-европейской и американской психологии. Хрестоматия по психологии личности / Редактор-составитель Д.Я. Райгородский. – Самара: Издательский дом «БАХРАХ», 1999. – 608 с.
369. Токарев Г.В. К вопросу о культурном слое концепта // Языковая личность: проблемы когниции и коммуникации. – Волгоград: Колледж, 2001. – С. 16-21.
370. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 623 с.
371. Тоффлер О. Столкновение с будущим // Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология. Изд. 2-е. – М.: Политиздат, 1977. – 399 с.
14. Три века русской поэзии / Сост. Н.В. Банников. – М: Просвещение, 1979. – 864 с.
372. Трофимова Ю.М. Лингвистика поэтического текста: поэтический язык и поэтическое содержание // Язык. Культура. Коммуникация / Отв. ред. проф. С.А. Борисова. – Ульяновск, 2009. – С. 225-231.

373. Трубина Е.Г. Материалы к специальному курсу Нарратология: основы, проблемы, перспективы. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2002. – 104 с.
374. Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
375. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
376. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М.: КомКнига, 2007. – 184 с.
377. Тюкина С. Онтологический каркас поэзии Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: стратегии чтения. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – С. 76-90.
378. Уорф Б.Л. Наука и языкознание // Языки как образ мира. – М.: Изд-во АСТ; СПб.: Terra Fantastica, 2003. – С. 202-219.
379. Урысон Е.В. Проблемы исследования языковой картины мира: Аналогия в семантике. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 224 с.
380. Успенский Б.А. История и семиотика. Восприятие времени как семиотическая проблема // Ученые записки тартуского ун-та. – 1984. – Вып. 855. – С. 18-38.
381. Успенский Б.А. Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: восприятие церковнославянского и русского языков // Избранные труды в 3-х томах. Т. 2. Язык и культура. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 29-58.
382. Уфимцева Н.В. Роль лексики в познании человеком действительности и в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / Отв. ред. Б.А. Серебрянников. – М.: Наука, 1988. – 212 с.
383. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.

384. Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия РАН. СЛЯ. Т. 57. – 1998. – № 5. – С. 25-39.
385. Федотов Е.С. Функционирование и формирование концептов: на материале русского, английского и французского языков: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2004. – 18 с.
386. Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Метрика и ритмика. - М.: Флинта, 1997. – 336 с.
387. Филлипс Л. Дж., Йоргенсен М.В. Дискурс-анализ. Теория и метод. – Х.: Изд-во Гуманитарный Центр, 2004. – 336 с.
388. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 12. Прикладная лингвистика. – М.: Радуга, 1983. – С. 74-122.
389. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23 (когнитивные аспекты языка). – М.: Прогресс, 1988. – С. 52-92.
390. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Соч.: В 2 т., Т. 2. – М.: Издательство «Правда», 1990. – 447 с.
391. Франкл В. Воля к смыслу / пер. с англ. М.: Апрель-Пресс, ЭКСМО-Пресс, 2000. – 368 с.
392. Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика: Сб. научных статей Вып. 35. – М: Языки русской культуры, Русские словари, 1997. – С. 351-379.
393. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука. – 1978. – 605 с.
394. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Изд-во «Лабиринт». – 1997. – 448 с.
15. Фрост Р. Стихи / Сост. и общ. ред., пер. Ю. А. Здоровов. – М.: Радуга, 1986. – 143 с.

395. Фрумкина Р.М. Проблема «язык и мышление» в свете ценностных ориентаций // Язык и когнитивная деятельность. – М.: Наука, 1989. – С. 59-71.
396. Фуко М. Слова и вещи. – СПб.: Изд-во «Археология гуманитарных наук». –1994. – 405 с.
397. Фурс Л.А. Концептуальные аспекты синтаксиса // Когнитивные исследования языка. Вып. IV. Концептуализация мира в языке. – М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 278-301.
398. Фурс Л.А. Проблема представления знаний в синтаксисе // Проблемы представления (репрезентации) в языке. Типы и форматы знаний. – М.-Калуга: ИП Кошелев А.Б. (Издательство «Эйдос»), 2007а. – С. 208-214.
399. Фурс Л.А. Роль когнитивной доминанты в моделировании синтаксически репрезентируемого концепта // Концептуальный анализ языка: современные направления исследований. – М.-Калуга: ИП Кошелев А.Б. (Издательство «Эйдос»), 2007б. – С. 169-176.
400. Фурс Л.А. Синтаксически репрезентируемые концепты: Дис. ... д-ра филол. наук. – Тамбов, 2004б. – 370 с.
401. Фурс Л.А. Синтаксически репрезентируемые концепты: Монография. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Державина, 2004а. – 166 с.
402. Фурс Л.А., Ноблок Н.Л. Когнитивные основы авторских стратегий в англоязычном предвыборном дискурсе // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – №1. – С. 36-41.
403. Хайдеггер М. Время картины мира. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/heideg/time-pict-world.html>.
404. Хайдеггер М. Время картины мира. / Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 41-62.
405. Хамитова Э.Р. Концептуальная метафора «природа-человек» в русской поэтической картине мира XIX-XX веков: лингвокультуроло-

гический и лексикографический аспекты: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2008. – 24 с.

406. Цегельник И.Е. Цветовая картина мира Иосифа Бродского: когнитивно-функциональный подход: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2007. – 22 с.

407. Чернейко Л.О. Гипертекст как лингвистическая модель художественного текста // Структура и семантика художественного текста. – М.: СпортАкадемПресс, 1999. – С. 438-460.

408. Чернявская В.Е. Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 268 с.

409. Чернявская В.Е. Дискурс как объект лингвистических исследований // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса. – СПб.: Издательство С.-Петербур., 2001. – С. 11-22.

410. Чикина Е.Е. Textoобразующие функции языкового ритма в аспекте когнитивной лингвистики // Человек и язык в поликультурном мире / В 2 т. Т 1. – Владимир, 2006. – С. 51-58.

411. Чурилина Л.Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – СПб., 2003. – 39 с.

412. Чурилина Л.Н. Лексическая структура художественного текста: принципы антропоцентрического исследования. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – 167 с.

413. Шанский Н.М. Лингвистический анализ стихотворного текста. Книга для учителя. – М.: Просвещение, 2002. – 222 с.

414. Шарандин А.Л. Интегративная концептуализация в морфологии // Когнитивные исследования языка. Вып. IV. Концептуализация мира в языке. – М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. – С. 232-277.

415. Шарандин А.Л. Лексическая семантика русского глагола в морфологическом освещении. – Тамбов: ТГПИ, 1990. – 137 с.

416. Шмелев А.Д. Определенность / неопределенность в аспекте теории референции // Теория функциональной грамматики: Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность / неопределенность. – СПб.: Наука, 1992. – С. 266-278.
417. Шмелев А.Д. Русская языковая модель мира: материалы к словарю. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 224 с.
418. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. – Режим доступа: www.magister.msk.ru/library/philos/shpet01.htm
419. Штайн К.Э. Гармония поэтического текста. – Ставрополь: Издательство СГУ, 2006. – 646 с.
420. Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. – Ставрополь: Издательство СГУ, 1993. – 276 с.
421. Щерба Л.Б. Языковая система и речевая деятельность. – Л.: Наука, 1974. – 427 с.
422. Эйдинова В. «Частное» как знак стиля Иосифа Бродского: [стихи конца 1950-х – начала 1960-х годов] // Иосиф Бродский: стратегии чтения. – М.: Издательство Ипполитова, 2005. – С. 91-102.
16. Элиот Т.С. Избранная поэзия. Поэзия, лирика, драматическая поэзия / Пер. с англ., сост., вступ. ст. Л. Аринштейн. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 446 с.
17. Элиот Т.С. Камень: избранные стихотворения и поэмы / Пер. А. Сергеев; Вступ. ст. Л. Джуссани. – М.: Христианская Россия; La Casa di Matriona, 1997. – 350 с.
18. Элиот Т.С. Стихотворения. Поэмы. – М.: Логос, 1998. – 112 с.
423. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
424. Юнг К.Г. Психологические типы. – М.: Прогресс, 1985. – 456 с.
425. Якобсон Р.О. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – 456 с.
426. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика. Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1976. – С. 193-230.

427. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени, восприятия). – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.
428. Adventures in American Literature. L. Gehlmann M.R. Bowman Harcourt, brace and company New York, Chicago, 1958. – 848 p.
19. Auden W.H. Selected poems. – Режим доступа: http://thelib.ru/books/auden_w_h/selected_poems-read.html
429. Baber C., Smith P., Cross J., Hunter J., McMaster R. 2006 Crime scene investigation as distributed cognition. *Pragmatics and Cognition*, 14/2: 357-385 (29).
430. Barsalou L.W. Frames, concepts and conceptual fields II Frames, fields and contrasts. *New essays in semantics and lexical organization*. – Hillsdale, 1992. – P. 21-74.
431. Bendix E.H. Social Cognition Vs Semantic Cognition: Puerto Rican Racial Term Usages II *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol.583. *The Uses of Linguistics*. E.H.Bendix (Ed.). – New York, 1990. – P.49-74.
432. Berger C.R., Bradac J J. *Language and Social Knowledge: Uncertainty in Interpersonal Relations*. – London: Arnold, 1982. – 151 p.
433. Bernstein B. Elaborated and restricted codes: Their social origin and consequences. In: J. Gumperz and D. Hymes (eds), *The ethnography of communication*, 66, part 2., 1964. – p. 137-153.
434. Bernstein B. Linguistic Codes, Hesitation Phenomena and Intelligence // *Language and Speech*, vol.5, 1962. – P. 31- 46.
435. Boomer D. Hesitation and Grammatical Encoding II *Language and Speech*, vol.I.S, 1965. – P. 148-158.
436. Boomer D., Dittman A. Hesitation Pauses and Junction Pauses in Speech II *Language and Speech*, vol.5, 1962. – P. 215-220.
437. BrôneG., Vandael J. *Cognitive poetics: goals, gains and gaps*. – Berlin – New-York: Mouton de Gruyter, 2009 – 560 p.

438. Carnap R. Logical Foundations of the Probability. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1950. – 607 p.
439. Chafe W. Discourse, Consciousness and Time. – Chicago; L.: The U. of Chicago Press, 1994. – 311 p.
440. Chafe W. Evidentiality in English Conversation and Academic Writing II Evidentiality: the Linguistic Coding of Epistemology. – Norwood, N.Y.: Ablex Publishing Corp., 1986. – P. 261-272.
441. Chafe W. Meaning and Structure of Language. – Chicago & London: The Univ. of Chicago Press, 1971. – 360 p.
442. Clark H. Arenas of Language Use. – Chicago, IL: University of Chicago Press, 1992. – 374 p.
443. Clausner T.C., Croft W. Domains and Image Schemas // Cognitive Linguistics. – 1999. – № 10-1. – P. 1-31.
444. Cohen S. Knowledge and Context II Journal of Philosophy. – 1986. – № 10 – P. 574-583.
445. Croft W. Explaining Language Change: An Evolutionary Approach. – London: Longman, 2000. – 304 p.
446. Cruse D.A. Lexical Semantics. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986. – 310p.
447. Davidson D. Beliefs and the Basis of Meaning II Synthese, 1974, vol.27. – №. 314. – P. 309-524.
448. Delaney D., Ward C., Fiorina C. Fields of vision. – England: Pearson Education Limited-Edinburg Gate, 2003. – 832 p.
449. Derrida J. Writing Before the Letter // Of Grammatology. – Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1998. – P. 1-93.
18. Dictionary of Contemporary English. – L.: Longman, Pearson Education Limited, 2005. – 1925 p.
450. Dijk T.A. van. Some Aspects of Text Grammar. – The Hague, Paris: Mouton, 1972. – 375 p.

451. Dijk T.A. van. *Studies in the Pragmatics of Discourse*. – The Hague: Mouton, 1981. – 271 p.
452. Dik S.C. *Functional Grammar*. – North Holland Linguistic Series 37. – Amsterdam, 1979. – 230 p.
453. Eliot T.S. *Four Quarters*. – Режим доступа: www.tristan.icom43.net/quartets/ – 4k
454. Evans V., Green M., *Cognitive Linguistics. An Introduction*. – Edinburgh: University Press Ltd., Edinburgh, 2006. – 830 p.
455. Fauconnier G. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 238 p.
456. Fauconnier G., Turner M. *Blending as a Center Process of Grammar // Conceptual Structure, Discourse, and Language*. Stanford: Center for the Study of Language and Information, 1996. – P. 113-129.
457. Fauconnier G., Turner M. *Conceptual Integration Networks // Cognitive Science*. – Vol. 2 (2). – 1998. – P. 133-187.
458. Fauconnier G., Turner M. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. – N.Y.: Basic Books, 2002. – 440 p.
459. Fillmore Ch. *Frame Semantics. II Linguistics in the morning calm*. – Seoul. Korea, 1982 – P. 111-137.
460. Firth J. *Papers in Linguistics, 1934-1951*. – London: Oxford Univ. Press, 1958. – 233 p.
461. Gavins J., Steen G. *Cognitive Poetics in Practice*. – New York: Routledge, 2003. – 188 p.
20. Gehlmann J., Bowman M. R. *Adventures in American Literature*. – New York-Chicago: Harcourt, Brace and Company, 1958. – 848 p.
462. Givon T. *Functionalism and Grammar*. – Amsterdam: John Benjamins, 1995. – 290 p.

463. Goddard, C. (ed. with A. Wierzbicka) *Semantic and Lexical Universal – Theory and Empirical Findings*. – Amsterdam: John Benjamins, 1994. – 512 p.
464. Goldman A. A Causal Theory of Knowing II *Journal of Philosophy*, 1967. – №.64. – P. 357-372.
465. Goldman-Eisler F. A Comparative Study of Two Hesitation Phenomena // *Language and Speech*. – Vol. 4 – 1961. – P. 18-26.
466. Goossens L. Metaphonymy: the Interaction of Metaphor and Metonymy in Expressions for Linguistic Actions // *Cognitive Linguistics*. 1990. V. 1. – № 3. – P. 323-340.
467. Grady J. ‘Theories are building revisited’// *Cognitive linguistics*. 1997. V. 8. – №4. – P. 267-290.
468. Grice H.P. *Presupposition and Conversational Implicature II Radical Pragmatics*, N.Y.: Academic Press, 1981. – P. 183-198.
469. Halliday M. A.K. *System and Function in Language*. – London: Oxford Univ. Press, 1976. – 250 p.
470. Halliday M.A.K. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. – London: Arnold, 1978. – 256 p.
471. *Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition* / Ed. by Robinson P., Ellis N.C. – New York – London: Routledge, 2008. – 566 p.
472. Harman G. *Cognitive Science? II The Making of Cognitive Science*. – Cambridge (Mass): Cambridge Univ. Press, 1988. – P. 258-269.
473. Heine B. *Cognitive Foundations of Grammar*. – New York: Oxford University Press, 1997. – 185 p.
474. Hoek T. van. *Conceptual Locations for Reference in American Sign Language II Spaces, Worlds and Grammar*. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1996. – P. 334-350.
475. Jackendoff R. *Foundations of Language: Brain, Meaning, Grammar, Evolution*. – New York: Oxford University Press, 2002. – 477 p.

476. Jackendoff R. Grammar as Evidence for Conceptual Structure // Linguistics: Theory and Psychological Reality. – Cambridge, 1978. – P. 201-228.
477. Jackendoff R. Semantic Structures. – Cambridge (Mass): The MIT Press, 1991. – 322 p.
478. Jackendoff R. Semantics and Cognition. – Cambridge, MA: MIT Press, 1983. – 283 p.
479. Jackendoff R. What is concept? II Frames, fields and contrasts. New essays in semantics and lexical organization. – Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1992. – P. 191-209.
480. Johnson M. The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason. – Chicago: University of Chicago Press. – 1987.
481. Keller R. On Language Change: The Invisible Hand in Language. – London: Routledge, 1994.
482. Kneale W. Probability and Induction. – Oxford: Clarendon, 1949. – 264 p.
483. Kristeva J. Revolution in poetic language. – New York: Columbia University Press, 1984. – 256 p.
484. Lacoff G. Categories: an Essay in Cognitive Linguistics II Linguistics in the Morning Calm. – Seoul: Hanshin, 1983. – P. 139-194.
485. Lacoff G. Classifiers as a reflection of mind // Noun classes and categorization. – Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986. – P. 13-51.
486. Lacoff G. Cognitive semantics // Meaning and mental representations / Ed. by U. Eco, M. Santambrogio, P. Violi. – Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1988. – P. 119-154.
487. Lakoff G. The Contemporary Theory of metaphor // Metaphor and Thought. – Cambridge, 1993. – P. 202-251.

488. Lakoff G. The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-Schemes? // *Cognitive Linguistics*. – 1990. – Vol. 1. – № 1. – P. 39-74.
489. Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. – Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987. – 614 p.
490. Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. N.Y., 1999.
491. Langacker R.W. *Cognitive grammar. A basic introduction*. – New York: Oxford University Press, 2008. – 562 p.
492. Langacker R.W. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. – Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1991. – 383 p.
493. Langacker R.W. *Discourse in Cognitive Grammar // Cognitive Linguistics*. – 2001. – 12-2. – P. 143-188.
494. Langacker R.W. *Foundations of Cognitive Grammar*. – Bloomington (Indiana): Reproduced by the Indiana University Linguistic Club, 1983. – 294 p.
495. Langacker R.W. *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites*. – Stanford: Stanford University Press, 1987. – Vol. 1. – 516 p.
496. Langacker R.W. *Grammar and Conceptualization*. – Berlin, N.Y.: Mouton de Gruyter, 2000. – 427 p.
19. LDCE – Longman Dictionary of Contemporary English. – L.: Longman, 1992. – 1229 p.
20. LDCE – Longman Dictionary of Contemporary English. – L.: Longman, 2003. – 1949 p.
497. Lenhert W.G. *The Role of Scripts in Understanding II Frame Conceptions and Text Understanding*. – Berlin, N.Y.: 1980. – P. 75-95.
498. Livingston M.C. *Poem-Making: Ways to Begin Writing Poetry*. – New York: Charlotte Zolotow book, 1991. – 162 p.

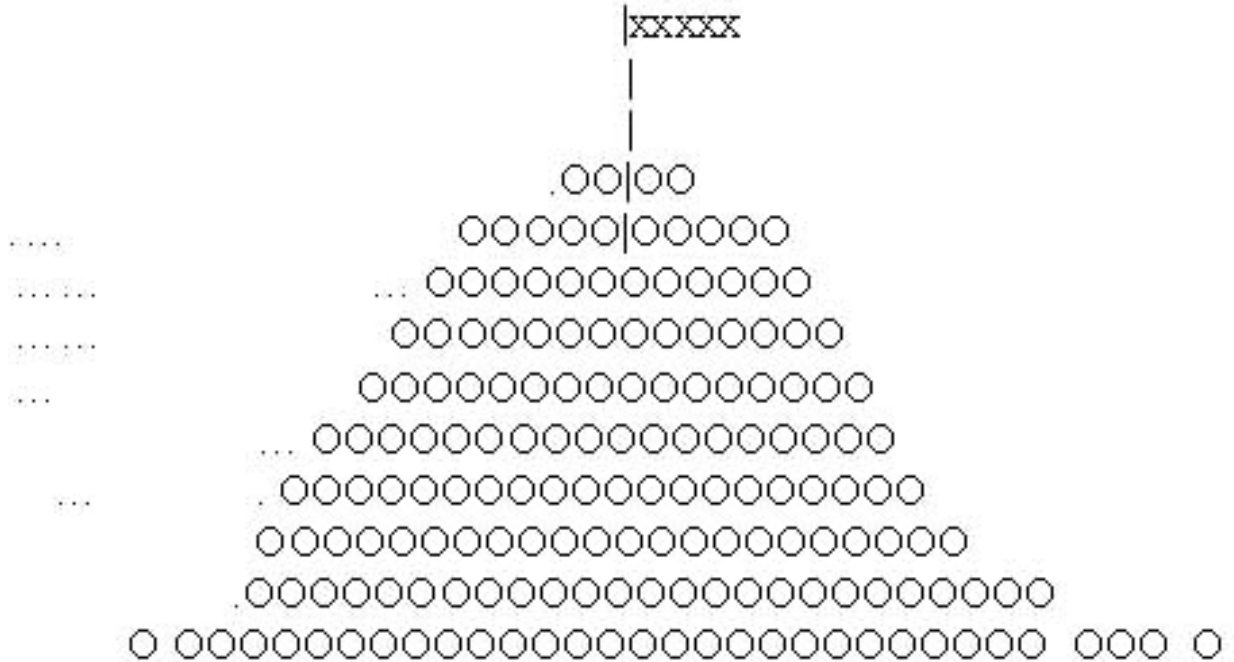
499. Maturana H.R., Varela F.J. Autopoiesis and Cognition: The realization of the Living. – Dordrecht; London: Reidel, 1980. – 141 p.
500. Maturana H.R., Varela F.J. The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding. – Boston; London: Newscience libr., 1987. – 263 p.
501. Michael J.B. The Art and Craft of Poetry. Cincinnati, Ohio Writer's digest books, 1994. – 339 p.
502. Ogden Ch., Richards I.A. The meaning of meaning: A study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism. – London: Routledge&Kegan Paul, 1956 – 363 p.
503. Paivio A. Mental Representations. A Dual Coding Approach. – Oxford, 1986. – 322 p.
504. Pearson S. The Phantom Fortune. – N.Y.: Penguin, 1957. – 254 p.
505. Rosch E. «Human categorization» // N.Warren (Ed.), Studies in Cross-linguistic Psychology. – London: Academic Press, 1977. – P. 1-49.
506. Rosch E. On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories // Moore T.E. (Ed.). Cognitive Development and Acquisition of language. – N.Y.; Academic Press, 1973. – P. 111-144.
507. Russel B. An Inquiry into Meaning and Truth. – Harmondsworth: Penguin Books, 1962. – 333 p.
508. Salinger J.D. Nine Stories. Franny and Zooey / Raise High the Roof Beam, Carpenters. – Moscow: Progress Publishers, 1982. – 440 p.
509. Sartre J.-P. The Body-for-Others // Being or Nothingness. – N.Y.: Washington Square Press, 1992. –P. 445-459.
510. Searle J.R. Speech Acts: An essay in the philosophy of language. – N.Y.; L.: Cambridge Univ. Press, 1969. – 203 p.
511. Semino E., Culpeper J. Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis. – Amsterdam: Benjamins, 2002. – 333 p.
512. Sewel E. The Field of Nonsense. – London: Chatto and Windus, 1952. – 208 p.

513. Shaw G.B. Pygmalion. – M.: Vysshaya Shkola, 1974. – 125 p.
514. Shelestuk H.V. Semantic of Symbol // *Semiotica*. Journal of the International Association for Semiotic Studies. – Vol. 144-1/4. – 2003. – pp. 233-259.
515. Sperber D., Wilson D. *Relevance: Communication and Cognition*. – Oxford: Univ. Press, 1995. – 279 p.
516. Stockwell P. *Cognitive Poetics: An Introduction*. – New York: Routledge, 2002. – 193 p.
517. Szalay L.B., Maday B.O. Verbal associations in the analysis of subjective culture. // *Current Anthropology*. – 1973. – Vol.14. – № 1-2. – P. 33-50.
518. Talmy L. The Relation of Grammar to Cognition // *Topics in Cognitive Linguistics* / Ed. by Rudzka-Ostyn B. – Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1988. – P. 165-205.
519. Talmy L. *Toward a Cognitive Semantics // Concept Structuring System*. – Vol. 1. – Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2000a. – 565 p.
520. Talmy L. *Toward a Cognitive Semantics // Typology and Process in Concept Structuring*. – Vol. 2. – Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2000b. – 495 p.
521. Taylor J.R. *Cognitive Grammar*. – N.Y.: Oxford University Press, 2002. – 612 p.
522. Taylor J.R. *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*. – Oxford: Oxford University Press, 2002. – 612 p.
523. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* / Ed. by Geeraerts D., Cuyckens H. – New York: Oxford University Press, 2007. – 1334 p.
524. Turner M. Conceptual Integration in Counterfactuals // *Discourse and Cognition: Bridging the Gap*. / Ed. By Jean-Pierre Koenig. – CSLI Publications, 1998. – P. 285-296.

525. Van Dijk T. Text and Context. Exploration in the Semantics and Pragmatics of Discourse. N.Y.: Longman, 1980.
526. Wachel M. The Cambridge Introduction to Russian Poetry. – New York: Cambridge University Press, 2004. – 166 p.
527. Wellec R. The Attack on Literature and Other Essays. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982. – P. 67.
528. Wierzbicka A. Lexicography and conceptual analysis. – Ann Arbor: Karoma Publishers, 1985. – 368 p.
529. Wierzbicka A. Lingua Mentalis: The Semantics of Natural Language. – Sydney: Academic Press, 1980. – 367 p.
530. Wierzbicka A. The Semantics of Grammar. – Amsterdam, Philadelphia, 1988. –617 p.
531. Wikipedia. – Режим доступа: <http://en.wikipedia.org/wiki/Imagist>

I

О-пофез



```

rain rain rain rain rain rain rain rain rain rain
a a a a a a a a a a
r r r r r r r r r r
a n a n a n a n a n a n a n a n
i i i i i i i i i i i i
r n r n r n r n r n r n r n r n r n
a a a a a a a a a a
i i i i i i i i i i i i
a a a a a a a a a a
r r r r r r r r r r
r in in in in in in in in in in
a a a a a a a a a a
r i r i r i r i r i r i r i r i
a n a n a n a n a n a n a n a n
i i i i i i i i i i i i
r n r n r n r n r n r n r n r n
a a a a a a a a a a
r a r a r a r a r a r a r a
i i i i i i i i i i i i
r n r n r n r n r n r n r n r n
a i a i a i a i a i a i a i a i
a a a a a a a a a a
r r r r r r r r r r
r in in in in in in in in in in
r i r i r i r i r i r i r i r i
a n a n a n a n a n a n a n a n
a i a i a i a i a i a i a i a i
draindraindraindraindraindraindraindraindraindrain

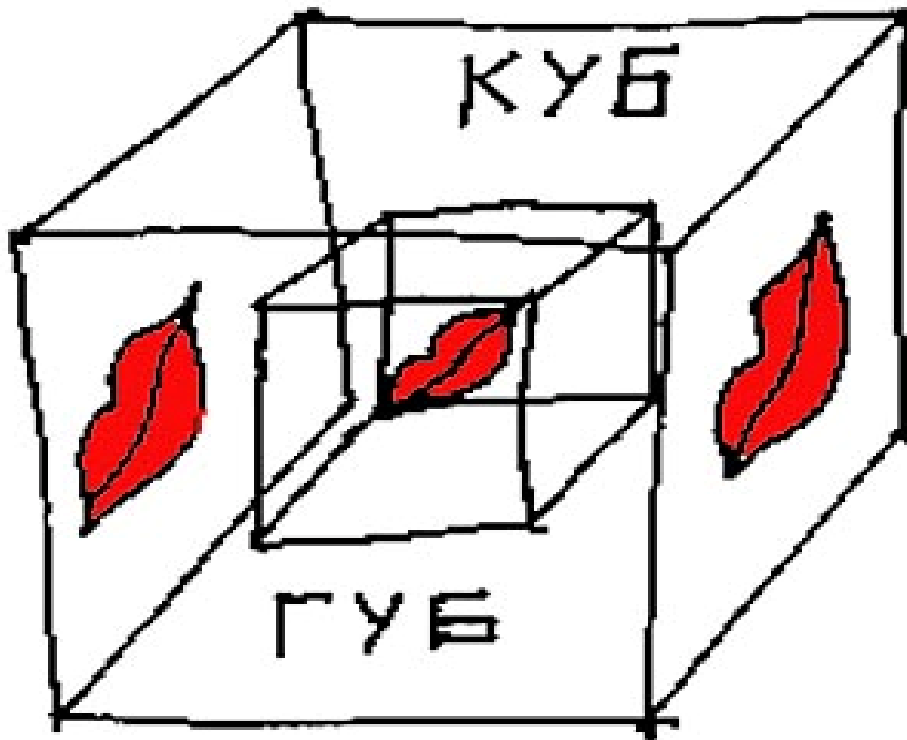
```

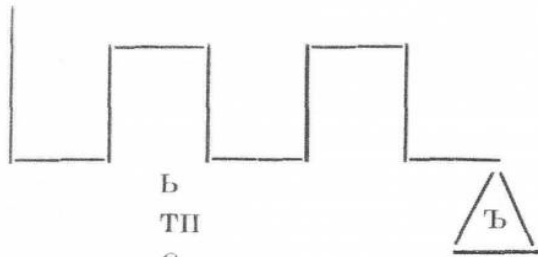


-ENSAIO POR OPONÊNCIA-, 1980. (foto: Paulo Serra)



-ENSAIO N.º 381-, 1983. (foto: Paulo Serra)





Ь
ТН
С
О
Л

Р
О
Т
С
Нестор
е н о
н е ч
т

dor e
т
л Ъ л
п

Пошлость очаровательная тебя вспѣваю

л л п а а на бя пѢ
о о о р т это любя н
о с ш о е я а
о т л в л
ь о а ь
шлю я О

Соль мира Mirro Gut
Sollo pp
о

ты рат д да

в
ва
а
в
а
к
как
к

Л Ю Б

их



.
, , , , ,

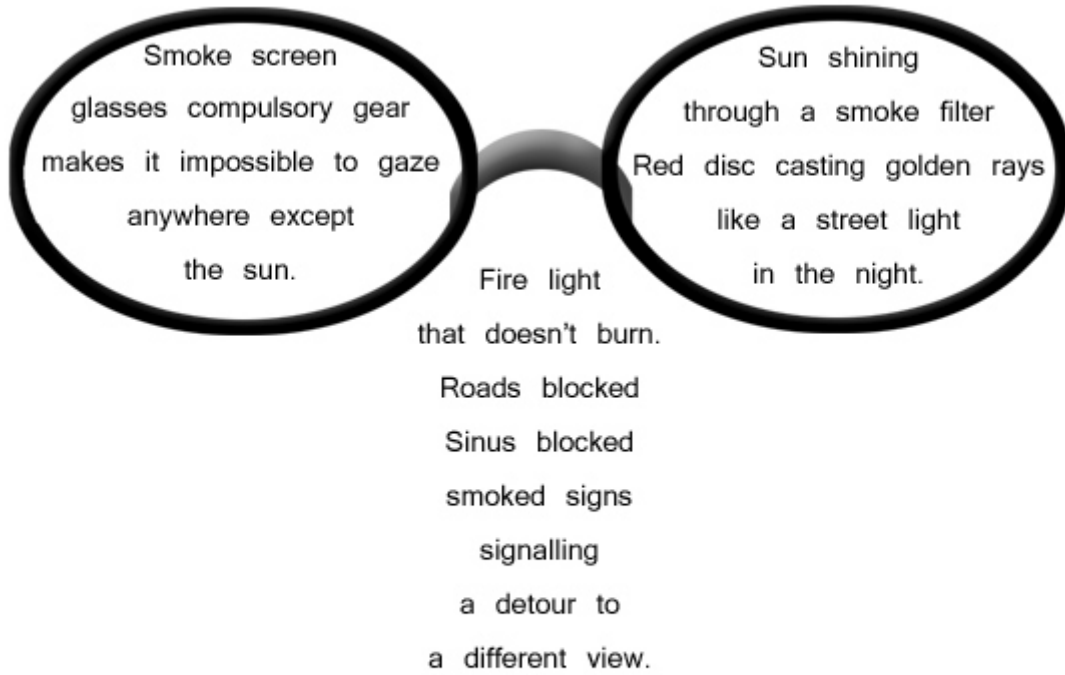
?
?
?

Кси

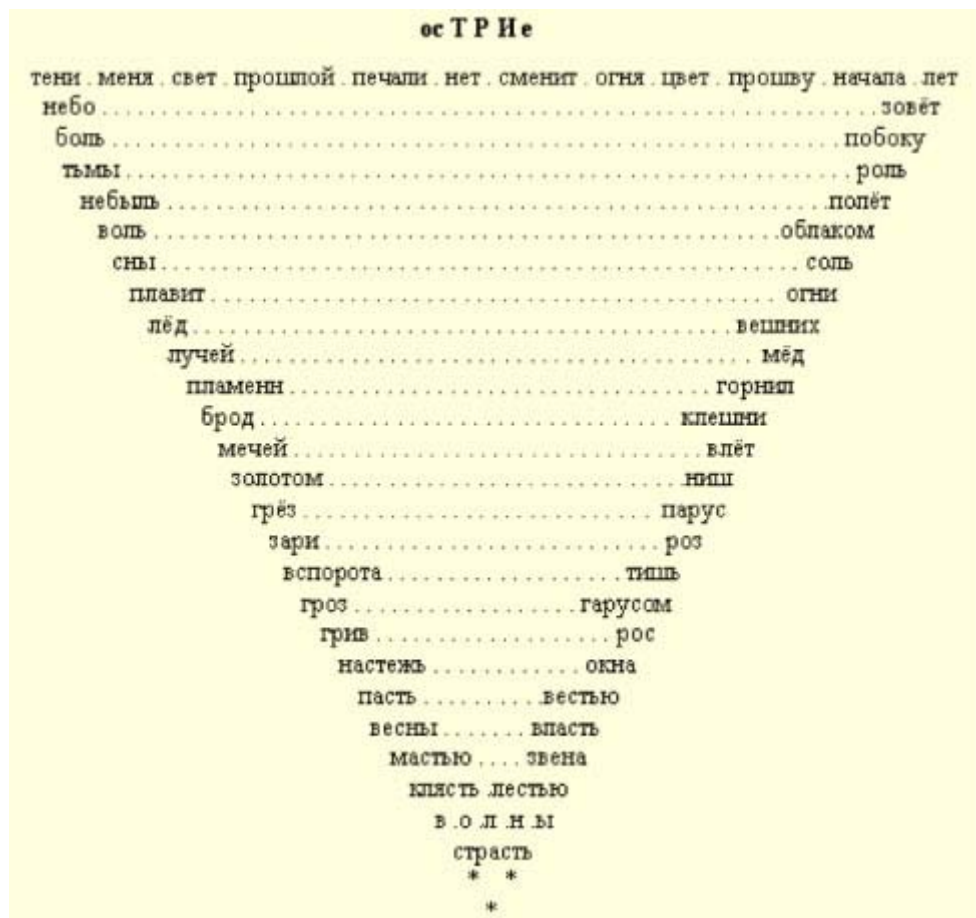
!



Christmas 2001 NSW Fires.



Opportunity in disguise.

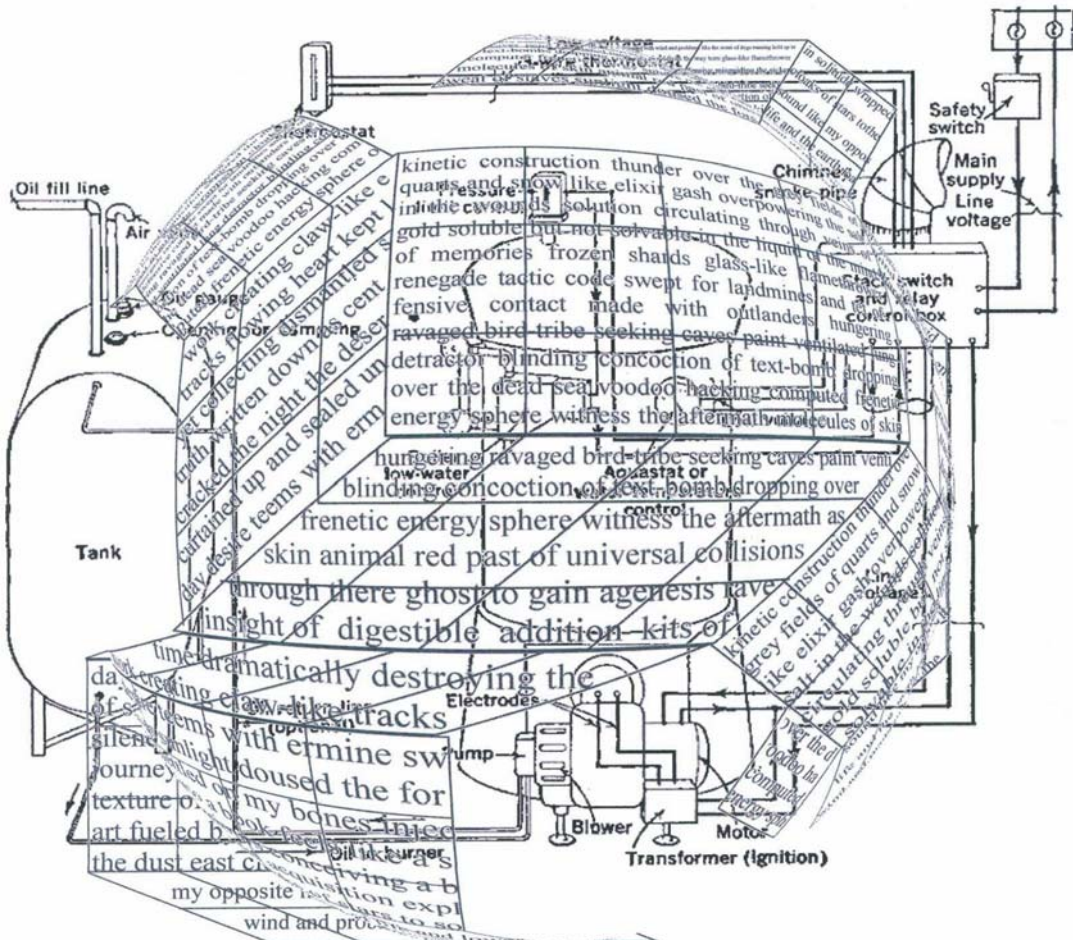


s i n ä o l e t m i n u s s a

olet
 tuli olet vesi
 olet kaislojen liike hiljaisuudessa
 olet päivä olet yö olet valo joka herää
 hiipumaan kytemään kasvamaan ruohon
 ja pikkujalkaiset ja kaiken jonka taivas
 suo meidän katsoa silmiemme
 hauraista kaivoista jotka sokeina
 heijastavat toiseuden olemuksen että
 voisimme edes hetken elää kuten kevät
 elää puut ja kukat kuten kivet pyydystävät
 sateen lepattamaan kyljilleen kuin se
 olisi liekki ihojemme lyhdyissä
 jotka alati odottavat eivät
 luovu luovuta mistään
 missä hipaisu purkaa
 meihin toisemme
 ja me olemme
 yhdet
 yhtä

huulille ilman sen puhuu, perhosen hengittää kiwi

olet
 tuli olet vesi
 olet kaislojen liike hiljaisuudessa
 olet päivä olet yö olet valo joka herää
 hiipumaan kytemään kasvamaan ruohon
 ja pikkujalkaiset ja kaiken jonka taivas
 suo meidän katsoa silmiemme
 hauraista kaivoista jotka sokeina
 heijastavat toiseuden olemuksen että
 voisimme edes hetken elää kuten kevät
 elää puut ja kukat kuten kivet pyydystävät
 sateen lepattamaan kyljilleen kuin se
 olisi liekki ihojemme lyhdyissä
 jotka alati odottavat eivät
 luovu luovuta mistään
 missä hipaisu purkaa
 meihin toisemme
 ja me olemme
 yhdet
 yhtä



Научное издание

Маслова Жанна Николаевна

**КОГНИТИВНАЯ КОНЦЕПЦИЯ
ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА**

Монография

Подписано в печать 28.08.2012.

Электронное издание для распространения через Интернет.