

УДК 81-119

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ И КОГНИТИВНОЕ ВАРЬИРОВАНИЕ

Ж.Н. Маслова (Балашов, Россия)

Ж.Н. Маслова. Художественная концептуализация и когнитивное варьирование. В статье представлен когнитивный подход к анализу поэтического текста, в рамках которого рассматриваются особенности концептуализации знания в художественном творчестве. Уточнено понятие «художественный концепт», рассмотрены его отличия от художественного образа. Художественный концепт как ментальная единица знания характеризуется наличием ряда компонентов. На основе анализа данных компонентов создана уровневая классификация художественных концептов, которая позволяет показать связь сознания и языка. Классификация включает концепты, образованные на разных уровнях текста. Это: звукоритмический концепт; предметный концепт; процессуально-относительный концепт; событийный концепт; концепт-впечатление; иконический концепт. Художественные концепты образуют систему, которая определяет границы когнитивного варьирования. Когнитивное варьирование делает возможной успешную интерпретацию художественного смысла при разнообразии художественных языковых форм. В концептуализации художественно-эстетического опыта метафорические модели, в большей степени, организуют концептуальный уровень, метонимические – языковой уровень.

Ключевые слова: когнитивное варьирование, концептуализация, образ, уровень, художественный концепт, язык.

Ж.Н. Маслова. Художня концептуалізація і когнітивні варіювання. У статті представлений когнітивний підхід до аналізу поетичного тексту, в рамках якого розглядаються особливості концептуалізації знання в художній творчості. Уточнено поняття «художній концепт», розглянуті його відмінності від художнього образу. Художній концепт як ментальна одиниця знання характеризується наявністю ряду компонентів. На основі аналізу даних компонентів створена рівнева класифікація художніх концептів, яка дозволяє показати зв'язок свідомості і мови. Класифікація включає концепти, утворені на різних рівнях тексту. Це: звукоритмічний концепт; предметний концепт; процесуально-відносний концепт; подієвий концепт; концепт враження; іконічний концепт. Художні концепти утворюють систему, яка визначає межі когнітивного варіювання. Когнітивне варіювання уможливило успішну інтерпретацію художнього сенсу при різноманітності художніх мовних форм. У концептуалізації художньо-естетичного досвіду метафоричні моделі більшою мірою організовують концептуальний рівень, метонімічні – мовний рівень.

Ключові слова: когнітивне варіювання, концептуалізація, мова, образ, рівень, художній концепт.

Zh.N. Maslova. Artistic conceptualization and cognitive variation. It is presented cognitive approach for poetic text analysis in the article, in terms of which features of knowledge conceptualizing in artistic creation are considered. The term "artistic concept" is specified and its difference from artistic image is examined. Artistic concept as a mental unit of knowledge is characterized with the set of components. Level classification of artistic concepts is created which is based on analysis of components. It allows displaying contact between consciousness and language. Classification includes concepts which were formed at different levels of the text. There are: Sound-rhythmic concepts; Subject concepts, Process-Relative concept; Event Concept, Impression Concept, Iconic concepts. Artistic concepts form the system which determines the limit of cognitive variation. Cognitive variation makes effective artistic interpretation possible in diversity of artistic linguistic forms. In the process of conceptualizing of artistic and aesthetic experience metaphoric models, in a greater degree, organize the conceptual level, metonymical – linguistic level.

Key words: artistic concept, cognitive variation, conceptualization, image, language, level.

1. Введение

Интерес к антропоцентрической природе языка привел к переосмыслению ряда научных проблем. Это касается, в частности, анализа художественного текста. Методологический аппарат когнитивной лингвистики позволяет рассмотреть художественное творчество как процесс концептуализации и категоризации художественно-эстетического опыта. Основная сложность при этом возникает в преодолении литературоведческой и стилистической традиции, выработке собственных инструментов когнитивного анализа художественного и поэтического текстов. В соответствии с этим **актуальность** работы состоит в постановке вопроса об особенностях концептуализации художественного опыта, уточнении понятия художественный концепт, включении в исследование художественной концептуализации различных уровней текста. **Объектом** исследования являются особенности художественной концептуализации, **предметом** – уровни концептуализации знания в художественном (поэтическом) тексте. **Цель работы** состоит в описании особенностей художественной концептуализации и представлении уровневой классификации художественных концептов. **Материалом** послужили тексты современной русскоязычной и англоязычной поэзии.

2. Художественный концепт и художественный образ

Концептуализация опыта происходит в художественном творчестве с участием уже упомянутых особых компонентов знания – в этом специфика «художественной» концептуализации. В процессе концептуализации единицей знания является концепт, в нашей области исследования – это художественный концепт. *Художественный концепт* является видовым по отношению к понятию концепт. По одной из трактовок, это «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве интенциональной составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества... как универсальный художественный опыт, зафиксированный в культурной памяти и способный выступать в качестве фермента и строительного материала при формировании новых художественных смыслов» [Миллер 2000: 41–42]. Художественный концепт не равен художественному образу. Это ментальная единица, включающая многие смыслы, даже те, которые не подразумеваются в художественном произведении.

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 **художественный 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 образ конструируется в силу когнитивной способности человека с помощью когнитивных механизмов. Это одна из возможных языковых репрезентаций художественного концепта и элемент художественного (поэтического) текста. 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.

Традиционные для художественного творчества концепты репрезентированы через наибольшее количество образов.

То, какими средствами создается образ – имеет историческую и национальную зависимость [Павлович 1991], которая фиксируется в границах вариативности. Формы языковой репрезентации концептов и межконцептуальные связи также трансформируются. Узнаваемость и, в то же время, новизна художественных (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. Например, концепт ЛЮБОВЬ репрезентирован у Б. Пастернака в конкретном образе проводов:

«Сними ладонь с моей груди, / Мы провода под током. / Друг к другу вновь, того гляди, / Нас бросит ненароком». В другом случае это «прыжок в бассейн, / в котором нет воды» (Г. Глинка).

3. Уровневая классификация художественных концептов

Художественный концепт как ментальная единица знания характеризуется наличием **предметного компонента, понятийного компонента, ценностно-оценочного, символического, ассоциативного, мифологического, образного** компонентов, причем 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.

Так как исследование художественных концептов возможно по их языковым репрезентациям, то 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. Изучение 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 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 *синестэзии*. Это психофизиологический механизм, который позволяет установить взаимодействие между ощущениями разных модальностей и между ощущениями и эмоциями [Воронин 1982]. Механизм синестэзии 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. 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 звукосимволических), 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*. 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.

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

На *образно-лексическом уровне* кодируются предметные и признаковые смыслы:

«*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 – *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, его 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 ментальности, социально-культурной истории данного народа. Этим обеспечивается безграничное приращение смысла.

Концептуальные структуры эксплицируются на разных языковых уровнях текста:

1. Ритмический и звуковой рисунок является самостоятельным художественным концептом, поэтому ритм следует считать самостоятельным смысловым компонентом, участвующим 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, влюбленностью 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 составляющей художественного концепта содержится также ряд трансформационных моделей для репрезентации 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 художественного образа, формируется авторской субъективностью и параметрами, определяющими границы художественного восприятия, заложенными в творческом языковом сознании. 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 / Ненадежное жилье, / 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, закреплённые в поэзии стереотипные ситуации и их авторские интерпретации. Близость к поэтическому канону и закреплённость события в рамках художественного восприятия выявляются 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 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 обиходного 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 в передаче 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 организующей 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 геитальт, 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. Таким образом, на сверхтекстовом уровне получают репрезентацию художественные концепты, связанные с графическим оформлением текста. Например, «лестница» В. Маяковского или иконическая поэзия (Рис. 1– 2).

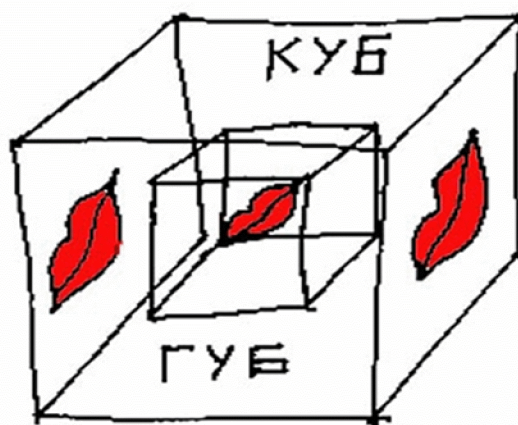


Рис. 1

Bird # 3

**Poe's
 raven told
 him nothing nevermore
 and Vincent's circling
 crows were a threat to destroy
 sunlight. Now I saw a bird, black with a yellow
 beak, orange rubber legs
 pecking to kill the
 lawn, storm bird
 hates with claw,
 evil beak,
 s
 u
 n
 and eye**

© 1998 Don J Carlson

Рис. 2

Художественный концепт репрезентируется на разных языковых уровнях: фонологическом, лексическом, фразеологическом, словообразовательном, морфологическом, синтаксическом, текстовом, сверткестовом. 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 [Тарасова 2012]. 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.

4. Феномен когнитивного варьирования в художественной концептуализации

Подвергая эмоционально-эстетическому осмыслению личный и косвенный опыт реальной жизни, человек использует для репрезентации повседневных переживаний художественные модели, художественный опыт, который, в свою очередь, осмысливается как часть реальности.

Своеобразие художественного языка обусловлено как существованием особых ментальных структур, позволяющих человеку продуцировать, интерпретировать и репрезентировать эмоционально-эстетический опыт в художественной форме, так и особого концептуального содержания, межконцептуальных связей и механизмов формирования художественного смысла. И здесь в полной мере реализуется принцип варьирования на уровне языковых и ментальных структур, так как с одной стороны автор имеет свободу творчества, с другой стороны, его мысль направляется рядом существующих механизмов, моделей и единиц знания.

Художественный концепт – это вторичное образование. Мы относим сюда, главным образом, единицы, возникшие в результате *метафорического, метонимического или символического переосмысления*. Границы варьирования закрепляются в вариативных метонимических, метафорических и символических связях. 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), «Не проси облегченья / от любви его нет. / Поздней ночью – свеченье, / Днем – сиянье и свет» (А. Кушнер), «Fire is love and love is fire; / And the fire is within me» (J. Laset).

Границы варьирования формируют понятие о художественной или поэтической *норме*, благодаря которому возникает иное осознание тех репрезентаций, которые находятся за границами нормы.

Художественный (поэтический) образ является частным случаем реализации художественного (поэтического) концепта. Вариативность художественных образов позволяет сохранять новизну и уникальность авторского видения в репрезентации художественных концептов. Рассмотрим, в частности, репрезентации концепта СТЕНА.

В отечественной поэзии стена представлена как материальная часть внешнего мира и часто употребляется в буквальном значении:

«Я зайчик Солнечный, снующий / По занавескам в тишине, / Живой, по-заячьи жующий / Цветы обоев на стене» (Н. Матвеева), «и судьба нарушителем пятится прочь / в настоящую старость с плевком на стене» (И. Бродский).

Слово нередко сохраняет буквальное значение, хотя рядом стоящие слова могут употребляться в метафорическом значении и смежные объекты могут подвергаться метафорическому переосмыслению:

«То ли серые когти / Рассвета коснулись стены» (Р. Мандельштам), «В зале гул. / Духота... Здесь родильный приют, / И в некрашеном сводчатом чреве / Бьется о стены комнат / Комком неприкрашенным / Век» (Б. Пастернак).

Возможны также формирование и репрезентация метафорических, метонимических и символических концептов с данным словом:

«Стена теней, / ночей тюрьма / под солнц двустволкой пала» (Вл. Маяковский) (метафорический перенос), «И туча против солнца смоляная, / Над роцями воздвигалась как стена, / И радуга горит над ней цветная, / как вход в Эдем роскошна и страшна» (И. Бунин) (сравнение на основе метафорического переноса), «Ветер несет нас на Запад, как желтые семена / из лопнувшего стручка, – туда, где стоит Стена» (И. Бродский) (символическое замещение), «Белеет мел стены неясно. / Но там, где свет, его атлас / Горит» (И. Бунин) (метонимический перенос).

Анализ показал, что в отечественной поэтической традиции стена связана, прежде всего, с неподвижностью, препятствием, разграничением. Этот объект в рамках художественно-эстетического мира обладает большой степенью конкретности, реалистичности.

Другие интерпретации данного концепта формируются в текстах иной национальной литературы и другого языка. Например, в стихотворении «Ливан» («Lebanon») ливанского поэта Х. Хави (Kh. Hawi) репрезентирована метафора люди – стены:

«We were walls facing walls / It was painful to talk / It was painful to feel the distance / Choked by the tragedy / It was painful to talk» (перевод А. al-Udhari). «Мы были стенами, встретившими стены. / Было мучительно начать разговор, / Чувствовать дистанцию. / Шокированным трагедией, / Нам было мучительно разговаривать».

Хотя в русском языке данный метафорический перенос закреплен на уровне обыденного опыта (идти «стенка на стенку»; за ним, «как за каменной стеной»), он практически не представлен в области художественно-эстетического опыта. Метафора ЛЮДИ – СТЕНЫ не развита в отечественной поэзии, что свидетельствует о существовании нюансов в репрезентации эмоционально-эстетического опыта представителями разных языков и национальных литератур. На наш взгляд, развитию данной метафоры препятствует тот факт, что в отечественной поэтической традиции СТЕНА интерпретируется, главным образом, как объект, ограничивающий и разграничивающий пространство.

В другом тексте представлена метафора СТЕНЫ как источника благодати:

«Suddenly the dark ceiling / becomes blue crystal hung with / chandeliers. And the decaying putrid / walls have spigots of pure wine. / And the mud of the street is gold».

Подобные репрезентации концепта СТЕНА также нехарактерны для отечественной поэзии. Вместе с тем, данные интерпретации не исключают представления о стене как о препятствии:

«How can we remain beneath a single roof? / When there are seas between us, and walls, deserts of cold ash, / And ice?».

В американской поэтической традиции данный концепт также репрезентируется с другими нюансами. Например, в тексте В. Carman «The Old Gray Wall» используется авторская маска и речь ведется от имени стены, здесь представлена метафора СТЕНА – ЧЕЛОВЕК:

«Time out of mind I have stood / Fronting the frost and the sun, / That the dream of the world might endure, / And the goodly will be done. / Did the hand of the builder guess, / As he laid me stone by stone, / A heart in the granite lurked, / Patient and fond as his own?».

В другом тексте «Walls» С.Р. Cavafy представлено метафизическое идеализированное понимание стены как препятствия между миром и человеком. Это развернутая метафора одиночества, отчуждения:

«Without consideration, without pity, without shame / they have built great and high walls around me. / And now I sit here and despair. / I think of nothing else: this fate gnaws at my mind; / for I had many things to do outside. / Ah why did I not pay attention when they were building the walls. / But I never heard any noise or sound of builders».

Буквальный вариант репрезентации концепта в американской поэзии также присутствует. Например, текст «On the Garden Wall» V. Lindsay.

В репрезентации художественных концептов реализуется способность к интерпретации, однако повторяемость выделяет границы варьирования, при исследовании которых возможно установить константы и различия в отдельных художественных традициях или исторических периодах.

Исследование когнитивного варьирования на поэтическом материале свидетельствует об упорядоченности. Поэзии свойственно стремление к разнообразию образных репрезентаций. Однако вариативность репрезентаций художественного концепта, как правило, осуществляется в пределах нескольких метафорических моделей. Так, художественный концепт ВРЕМЯ в отечественной поэзии представлен целым рядом метафорических моделей, благодаря которым направляется и развивается авторская мысль: *время-существо, время-пространство, время-вода, время-орудие, время-стихия, время-вместилище* и т.д. [Павлович 1999].

Реализация модели происходит через ряд конкретных репрезентаций, которые являются примером когнитивного варьирования в заданных пределах. Время-вода:

«Вперед! Коммуну из времени вод / не выловишь золото-рыбкою» (В. Маяковский).

Данные метафорические модели могут иметь категориальное устройство и объединять, в свою очередь, видовые метафорические модели. Так вариативность модели время-существо представлена следующими моделями: *время-человек*, *время-животное*, *время-птица*, *время-божество* или *мифологическое существо*, *время-насекомое*, *время-змеобразное существо*, *время-маленькое бесформенное существо*, *время-ракообразное существо*. Эти метафорические связки, в свою очередь, могут служить основанием для образования категории. Например, в метафорической модели *время-человек* на языковом уровне вариативность репрезентаций представлена в использовании метонимических обозначений вместо человека (подпасок, заимодавец, полировщик, богомаз, доктор, диспетчер и т.д.). См.:

«Время – царственный подпасок – / Ловит слово-колобок» (О. Мандельштам),
«Заимодавец-время жадно / Бежит с расчетом по пятам!» (Вяземский), *«И каких достоин премий / Наши диспетчер – Время?»* (П. Антокольский).

В реализации модели *время-человек* присутствует еще более мелкое внутреннее разделение: *время-работник*, *время-старец*, *время-ребенок*, *время-скопление людей*, *время-воин*, *время-истребитель*, *время-царь*, *время-женщина* и т.д. Очевидно, что конкретность метафорических моделей меняется относительно уровня выделения, также модели имеют разную продуктивность. Если связка *время-работник* частотна и представлена разными метонимическими обозначениями, то репрезентации модели *время-скряга* единичны:

«У Времени-скряги искали в часах» (Н. Клюев).

Как проявление варьирования на языковом уровне выделяется активное использование метонимических обозначений при репрезентации так называемого домена-цели (в когнитивной терминологии), то есть того, с чем сравнивается в структуре метафоры. Вариативность языковых репрезентаций наблюдается также в обозначении времени (домена-источника), что предсказуемо выражается в обозначении временного периода: годы, века, эпоха, мгновения и т.д.:

«Ушли года, как люди в черном стиске» (В. Высоцкий).

В рамках связки человек-существо кроме человека время в отечественной поэзии может быть уподоблено животным, насекомым, змеям. В модели *время-животное* примеры вариативности показывают частотность использования родового обозначения, которое может быть названием категории:

«Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / и свою кровью склеит / Двух столетий позвонки?» (О. Мандельштам).

В выборе конкретных животных в качестве объекта уподобления тоже прослеживается определенная закономерность. Так время в поэзии не единично уподоблено коню:

«Быстрое время – мой конь неизменный» (Ю. Лермонтов), *«Безумным табуном неслись года»* (А. Радлова), *в то время как модели время-крот или время-вальдишнел являются единичными: «копалось время-крот!»* (В. Маяковский), *«где время убито, как вальдишнел»* (Н. Асеев).

То есть, с одной стороны, существуют «прототипические» метафорические модели, которые частотно представлены в поэзии и репрезентируются различными метонимическими обозначениями. С другой стороны, в поэзии возникают новые метафорические связки, которые, как правило, являются развитием более общей метафорической модели. Данные трансформации, на наш взгляд, являются как результатом творческих экспериментов, так и возникают в силу определенных социокультурных и исторических обстоятельств.

В подобном изучении результатов работы когнитивных механизмов формирования смысла четко прослеживается взаимообусловленность онтологических систем [Маслова, Минахин 2014]. Объекты мира влияют на процесс интерпретации и создание метафорических моделей. Так в модели *время-насекомое* пример использования родового названия категории является единичным:

«Жужжащее, как насекомое, / время нашло наконец искомое / лакомство в твердом моем затылке» (И. Бродский).

Хотя в развитии этой модели время вариативно уподоблено бабочке, стрекозе, мошке, шашелю, шелкопряду, таракану, муравьям. Видимо, это обусловлено тем, что члены категории обладают различными свойствами и вызывают разные ассоциации, к тому же, некоторые члены категории имеют характер прототипичности. Здесь же прослеживается связь с особенностями концептуализации и репрезентации движения времени, как одного из его свойств. Время идет, летит, бежит, катится, плывет и т.д. При этом наблюдается связность на уровне метонимических отношений, если в поэзии время уподоблено коню, то и характер движения уподобляется на уровне метонимии отдельным признакам животного:

«военный год взвизвал за жокеями / И лошадьми, и стизами качалок» (Б. Пастернак) (ср.: взвиться на дыбы).

Для сознания человека характерно уподобление абстрактных сущностей более конкретным. Время является достаточно абстрактным понятием, однако, в поэзии присутствует уподобление времени абстрактным сущностям (гений, ангел, демон).

«И, как хитти / над потоком ироническим циклопом / блещет время» (А. Вознесенский).

В этом случае, обозначение времени часто представлено более конкретными вариантами – годом, днями, веком.

«Я верю: девятьсот двадцатый год / Избавит мир от всех невзгод, / Ведь он идет, как некий светлый гений» (И. Северянин), «Но над теплою крышей / Проплывает, как демон, наш век» (Д. Андреев).

За счет использования метонимических обозначений времени возрастает конкретность образа.

Анализ материала показывает, что когнитивное варьирование делает возможным выбор в заданных пределах и отражает специфику объектов. Так, являясь основными параметрами восприятия физической реальности, пространство и время качественно различаются. Время часто репрезентируется через пространственные обозначения, обратный процесс гораздо менее выражен.

На наш взгляд, варьирование не ограничивается уровнем отдельных художественных концептов и их совокупность образует определенный уровень *интерпретативно-смысловых связей*. Часть данных связей репрезентируется в конкретном тексте и подвергается авторскому переосмыслению/интерпретации. *Инвариантный компонент* художественного концепта служит основой для появления и развития возможных вариантов. Интерпретативно-смысловые связи, в некотором смысле, определяют развитие художественной мысли при репрезентации художественно-эстетического опыта. По нашему мнению, установление и анализ таких связей позволит не только обнаружить признаки системности в художественной интерпретации, а также выявить и обосновать наличие «слепых» зон – объектов реального мира или языковых объектов, которые в силу разных обстоятельств не получают языковой репрезентации в художественном (поэтическом) тексте. Это значит, что такие объекты остаются вне эмоциональной оценки и художественно-эстетического восприятия (вне интерпретации) автора, работающего в рамках конкретного языка и художественной традиции.

Анализ фрагментов текстов отечественной поэзии как массива данных (см. «Словарь поэтических образов») подтверждает, что ряд интерпретативно-смысловых связей оказывается более частотным и воспроизводимым в текстах отдельной национальной поэзии. При этом обнаруживается сложный характер данных связей и их обусловленность общей конфигурацией эмоционально-эстетического восприятия мира, принятого в рамках конкретной традиции.

Рассмотрим, например, особенности репрезентации пространства. В процессе поиска уникальных характеристик отечественной поэзии было выявлено следующее. Во-первых,

пространственная среда в русскоязычном творческом сознании чаще воспринимается как континуум, нахождение в однородной субстанции:

«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), «во мгле ночной» (А. Блок).

Во-вторых, четко прослеживается наличие четкой пространственной границы, закрепленной грамматически и воспроизводимой в творчестве многих поэтов [Маслова 2010]:

«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).

С одной стороны, наличие границы в поэтическом мире отражает древние представления, сформировавшиеся в мифологическом сознании человека – для древнего человека мир делился на небольшое безопасное пространство, освещаемое огнем очага, и опасное темное пространство за границей света, враждебное и огромное. С другой стороны, для русского поэтического сознания граница часто связана с качественным изменением мира, находящегося за гранью. Дуальное пространство концептуализируется как дружественное/светлое и враждебное/темное. Эта свойственная мифологическому мышлению черта в редуцированной форме сохраняется и обнаруживается в отечественной поэзии: «лучше сгинуть в стуже лютой» (А. Блок). При этом именно запредельное пространство в отечественной поэзии маркируется отрицательно. Выявленная граница имеет как буквальное, так и метафизическое значение.

В англоязычной поэзии также встречаются аналогичные примеры континуальности пространства:

«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 положение объектов относительно континуума, само же качество континуальности пространства формируется лексическими элементами (дымка, сумрак, haze, smoke). Границы пространства в англоязычной поэзии также структурированы, но 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 традиции 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), «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).

Сходство в концептуализации пространства в разных национальных литературах основывается, в первую очередь, на опыте физического пребывания человека в мире.

Национально-культурный компонент закрепляется на уровне репрезентации отдельных художественных концептов в ходе исторического процесса. В отличие от всеобщих художественных концептов и индивидуальных такие концепты ярко проявляются при

взгляде на отдельную национальную литературу. Например, советская поэзия 20-30-х годов XX в. во многом ориентирована на идеологические ценности, вследствие чего в текстах велика роль специфических концептов

НАРОД–КОЛЛЕКТИВ: «Высытал народ на подоконники, – / И помчался каждый, бодр и бос, / Под трезвонами гармоник / по студеному раздолю 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),

НАРОД–ВОИН: «Народ героев нанизал на реи, / Поднес фитиль к давно оглохшим пушкам» (О. Мандельштам).

Наблюдения показывают также, что в данном ряду отсутствует концепт НАРОД–ТВОРЕЦ.

В качестве обобщения следует сказать, что в феномене когнитивного варьирования реализуется важная для этих отношений способность человека к интерпретации. В концептуализации и репрезентации художественно-эстетического опыта задействованы, главным образом, метафорический и метонимический механизмы формирования смысла. Метафорические модели, в большей степени, организуют концептуальный уровень, метонимические – языковой уровень.

6. Заключение

Применение когнитивного подхода к изучению особенностей концептуализации и категоризации художественного опыта позволяет включить в исследование художественной концептуализации различные уровни текста. В этом случае особую важность приобретает различие между художественным концептом и художественным образом. Художественный концепт – это дискретная единица с рядом абстрактных сложных, эстетически осмысленных представлений, закрепленных за конкретно-предметной сущностью на основе метонимических или метафорических отношений. Это единица художественной интерпретации опыта и результат вторичного осмысления (вторичной концептуализации). Художественный концепт как ментальная единица знания характеризуется наличием предметного компонента, понятийного компонента, ценностно-оценочного, символического, ассоциативного, мифологического, образного компонентов. Художественный концепт репрезентируется на разных языковых уровнях, на данном факте основана уровневая классификация концептов: Звукоритмический концепт; Предметный концепт; Процессуально-относительный концепт; Событийный концепт; Концепт-впечатление; Иконический концепт. Художественные концепты образуют систему, представляющую собой результат когнитивного, эмоционального и эстетически осмысленного опыта человека.

Человек использует для репрезентации повседневных переживаний художественные модели, своеобразие художественного языка обусловлено существованием особых ментальных структур, позволяющих человеку репрезентировать эмоционально-эстетический опыт в художественной форме. В данном случае реализуется принцип варьирования на уровне языковых и ментальных структур, так как, с одной стороны, автор имеет свободу творчества, с другой стороны, его мысль направляется рядом условий.

Повторяемость языковых репрезентаций позволяет выделить границы варьирования, при исследовании которых возможно установить сходство и различие в отдельных

художественных традициях или исторических периодах. В поэзии существуют не только «прототипические» метафорические модели, но постоянно возникают новые метафорические связи. Данные трансформации возникают в силу определенных социокультурных и исторических обстоятельств.

Варьирование не ограничивается уровнем отдельных художественных концептов, их совокупность образует уровень интерпретативно-смысловых связей, часть которых репрезентируется в конкретном тексте и подвергается авторскому переосмыслению. Инвариантный компонент художественного концепта служит основой для появления и развития возможных вариантов. Национально-культурный компонент закрепляется на уровне репрезентации отдельных художественных концептов в ходе исторического и культурного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседина Н.А. Морфологически передаваемые концепты : автореф. дисс. на соискание учен. степ. докт. филол. Наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Н.А. Беседина. – Тамбов, 2006. – 38 с.
2. Болдырев Н.Н. Концептуальная основа языка / Н.Н. Болдырев // 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.
3. Воронин С.В. Основы фоносемантики / С.В. Воронин. – Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1982. – 244 с.
4. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии / Л.В. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 447 с.
5. Маслова Ж.Н. Поэтическая картина мира и ее репрезентация в языке / Ж.Н. Маслова. – Тамбов : Издат. дом ТГУ им. Г.Р. Державина, – 2010. – 280 с.
6. Маслова Ж.Н. Эволюционные этапы развития когнитивных механизмов формирования смысла / Ж.Н. Маслова, Д.В. Минахин // Экология языка : сб. ст. VII Междунар. науч. конф. – Пенза : Изд-во ПГУ, 2014. – С. 66–71.
7. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л.В. Миллер // Мир русского слова. – № 4. – 2000. – С. 39–45.
8. Павиленис Р.И. Проблема смысла. Современный логико-философский анализ языка / Р.И. Павиленис. – М. : Мысль, 1983. – 286 с.
9. Павлович Н.В. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н.В. Павлович // Вопросы языкознания. – 1991. – № 3. – С. 104–117.
10. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов / Н.В. Павлович. В 2 т. – М. : Эдиториал УРСС, 1999. – 256 с.
11. Павловская И.Ю. Фоносемантический анализ речи / И.Ю. Павловская. – СПб. : Изд-во СПб. ун-та, 2004. – 292 с.
12. Тарасова И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте / И.А. Тарасова. – М. : ФЛИНТА, 2012. – 196 с.
13. Чикина Е.Е. Текстобразующие функции языкового ритма в аспекте когнитивной лингвистики / Е.Е. Чикина // Человек и язык в поликультурном мире / В 2 т. – Т 1. – Владимир : ВГПУ, 2006. – С. 51–58.
14. Gehlmann L. Adventures in American Literature / L. Gehlmann, M.R. Bowman. – Harcourt, Brace and company New York, Chicago, 1958. – 848 p.

REFERENCES

Besedina, N.A. (2006). *Morfologicheski peredavaemye kontsepty. Avtoref. diss. dokt. filol. nauk [Morphologically transferred concepts. Dr. philol. sci. diss.synopsis]*. Tambov (in Russian).

- Boldyrev, N.N. (2009). Kontseptual'naya osnova yazyka [Conceptual base of the language]. In: *Kognitivnye issledovaniya yazyka: T. IV. Kontseptualizatsiya mira v yazyke [Cognitive linguistic research: Vol. IV. Conceptualisation of the world in language]* (pp. 25–77). Tambov: Izdatelstvo TGU imeni G.R. Derzhavina Publ.
- Chikina, E.E. (2006). Tekstoobrazuyushchie funktsii yazykovogo ritma v aspekte kongitivnoy lingvistiki [Text-forming function of language rhythm in the aspect of cognitive linguistics]. *Chelovek i yazyk v polikul'turnom mire: Doklady i teziy dokladov na mezhd. nauch. konf., 2006, Vladimir. [Man and language in the polycultural world: reports and abstracts of the int. sci. conf., 2006, Vladimir]*. Vladimir, 51–58 (in Russian).
- Gehlmann, L., & Bowman, M.R. (1958). *Adventures in American Literature*. New York, Chicago: Harcourt, Brace and company.
- Losev, L.V. (2006). *Iosif Brodskiy: Opyt literaturnoy biografii [Joseph Brodsky: Experience of literary biography]*. M.: Molodaya gvardiya Publ.
- Maslova, Zh.N. (2010). *Poeticheskaya kartina mira i ee reprezentatsiya v yazyke [Poetic picture of the world and its representation in the language]*. Tambov: TGU im. G.R. Derzhavina Publ.
- Maslova, Zh.N., & Minakhin, D.V. (2014). Evolyutsionnye etapy razvitiya kognitivnykh mekhanizmov formirovaniya smysla [Evolutionary stages of development of the cognitive mechanisms of sense]. *Ekologiya yazyka: sbornik statej VII Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 2014 Penza. [Language ecology: Proc. 7th Int. Conf. 2014, Penza]*. Penza, 66–71 (in Russian).
- Miller, L.V. (2000). Khudozhestvennyy kontsept kak smyslovaya i esteticheskaya kategoriya [Artistic concept as conceptual and aesthetic category]. *Mir russkogo slova. – The World of Russian Word*, 4, 39–45 (in Russian).
- Pavilenis, R.I. (1983). *Problema smysla. Sovremennyy logiko-filosofskiy analiz yazyka [The problem of meaning. Modern logical and philosophical analysis of language]*. M.: Mysl' Publ.
- Pavlovich, N.V. (1991). Paradigmy obrazov v russkom poeticheskom yazyke [Paradigms of images in the Russian poetic language]. *Voprosy yazykoznaniiya. – Issues in Linguistics*, 3, 104–117.
- Pavlovich, N.V. (1999) *Slovar' poeticheskikh obrazov [Poetic Images Dictionary]*. M.: Editorial URSS Publ.
- Pavlovskaya, I.Yu. (2004). *Fonosemanticheskiy analiz rechi [Phonosemantic analysis of speech]*. SPb.: izd-vo SPb. un-ta Publ.
- Tarasova, I.A. (2012). *Poeticheskii idiostil' v kognitivnom aspekte [Poetic idiostyle in the cognitive aspect]*. M.: FLINTA Publ.
- Voronin, S.V. (1982). *Osnovy fonosemantiki [Principles of sound symbolism]*. L.: Izd-vo Leningradskogo un-ta Publ.

Маслова Жанна Николаевна – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой иностранных языков Балашовского института (филиала) Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (ул. Карла Маркса, 29, г. Балашов, Саратовская обл., 412300, Россия); e-mail: maslovajeanna@mail.ru.

Maslova Zhanna Nikolayevna – Doctor of Philology, Head of Foreign Languages Department Balashov Institute (Branch) of Saratov State University after N.G. Chernyshevsky (412300, Russia, Saratov Region, town Balashov, Karl Marx Street, House 29); e-mail: maslovajeanna@mail.ru