

10. Карпенко С.М. Ассоциативные связи слов в узусе и поэтическом тексте (на материале творчества Н.С. Гумилева). Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Томск, 2000.
11. Пушкарева И.А. Ассоциативно-смысловые поля «время» и «пространство» в художественном тексте (И.А. Бунин «Сто рупий») // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. Сер.: гуманитарные науки (филология). 2002. № 1.
12. Яцуга Т.Е. Особенности лексической репрезентации концептов «молчание» и «слово» в лирике З.Гиппиус // Художественный текст и языковая личность: Мат-лы III Всерос. научн. конф., посвящ. 10-летию кафедры современного русского языка и стилистики Томского гос. пед. ун-та (29–30 октября 2003 г.) / Под ред. проф. Н.С. Болотновой. Томск, 2003.
13. Караулов Ю.Н., Сидоров Ю.А. и др. Русский ассоциативный словарь. Кн. 3. М., 1996.
14. Введенская Л.А. Словарь антонимов русского языка. М., 2003.
15. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1984.

И.В. Быдина

КОММУНИКАТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К СТРУКТУРИРОВАНИЮ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Волгоградский государственный педагогический университет

Художественный текст принято рассматривать как системно-структурное образование. Это положение для современной лингвистики является уже аксиомой. Долгое время к уровневой организации художественного текста подходили с позиций языковой стратификации. Однако системно-структурный подход в этом случае не может быть достаточно эффективным, так как он изначально ориентирован на моделирование *языковых* структур. Художественный же текст, как убедительно показывают исследования последних лет (см. работы Л.Г. Бабенко, Н.С. Болотновой, Е.В. Веселовской, В.А. Масловой и др.), является коммуникативно-прагматическим образованием. В связи с этим очевидно, что не может быть полного совпадения между уровнями языковой системы и уровнями художественного текста.

С развитием коммуникативно-прагматического подхода к художественному тексту утвердился выход за рамки традиционного структурно-языкового подхода к уровневой организации данного объекта. Так, А.М. Шахнарович предложил психолингвистическую трактовку данной проблемы. В художественном тексте, по мнению исследователя, по меньшей мере имеются два плана: коммуникативный и когнитивный. «Первый составляет прагматический компонент текста, второй – его семантический компонент» [1, с. 30]. При этом А.М. Шахнарович ввел понятия *смысла* и *значения* текста. Заметим, что в современном языкознании эта идея нашла развитие именно в коммуникативной лингвистике. Так, решая проблему разграничения *значения* и *смысла*, Н.Ф. Алефиренко подчеркивает особую роль контекста для процессов порождения и преобразования значений. Если «языковое значение – это вербализованный продукт отражения действительности в сознании человека», то «речевой смысл – личностно

ориентированное преломление системного значения в языковом сознании общающихся» [2, с. 91].

Роль каждого из компонентов в смыслообразовании и смысловосприятии художественного текста наиболее полно учитывается в теории Н.С. Болотновой. Исследователь выделяет два универсальных уровня – информативно-смысловой и прагматический, рассматривая их в лингвистическом и экстралингвистическом аспектах. Информативно-смысловой уровень в лингвистическом аспекте состоит из фонетического, морфологического, лексического, синтаксического подуровней; в экстралингвистическом аспекте – из предметно-логического, тематического, сюжетно-композиционного подуровней. Прагматический уровень в лингвистическом аспекте составляют экспрессивно-стилистический и функционально-стилистический подуровни; в экстралингвистическом – эмоциональный, образный и идейный подуровни текста [3, с. 28–29]. Универсальность выделенных уровней обусловлена коммуникативной спецификой данного объекта исследования: автор художественного текста не может ограничиться только передачей определенной информации, в его намерения входит и воздействие на адресата. Не вызывает возражения и рассмотрение выделяемых уровней в разных аспектах. Лингвистический аспект означает речевую манифестацию и материализацию информативно-смыслового и прагматического уровней. Экстралингвистический аспект означает рассмотрение этих уровней с точки зрения стоящей за текстом действительности и языковых личностей автора и читателя, их первичной и вторичной коммуникативной деятельности [4, с. 52].

Принимая данную точку зрения, мы, тем не менее, считаем необходимым адаптировать основные положения теории, разработанной томскими уче-

ными, к исследованию поэтического текста. В-первых, в прагматическом уровне в лингвистическом аспекте следует выделить дополнительно ритмический подуровень. Б.В. Томашевский, стоящий у истоков исследования поэтической речи, видел главное ее отличие от прозы в том, что поэзия – «речь ритмическая», т.е. стихотворная [5, с. 293]. Несмотря на то, что ритм, метр, размер стиха являются объектами литературоведческого анализа, при лингвистическом исследовании также нельзя обойти стороной эти свойства поэтического текста.

Правомерность выделения ритмического подуровня именно в лингвистическом аспекте обусловлена тем, что в поэтическом тексте ритмически организованным оказывается сам языковой материал, т.е. языковые единицы. Ритм, как известно, определенная звуковая организация речи. Однако ритм организован не только звуками. Большое значение в организации стихотворного ритма играют суперсегментные единицы – интонация, ударение. С другой стороны, ритмическая организация поэтического текста соотносится с его синтаксическим уровнем, так как ритм – это членение поэтической речи на определенные отрезки, которые и называются стихами. Каждый стих имеет определенную законченность – смысловую и синтаксическую. Рассмотрим, например, фрагмент из стихотворения Марины Цветаевой:

*Мимо ночных башен
Площади нас мчат.
Ох, как в ночи страшен
Рев молодых солдат!* [6, с. 76]

Представленный фрагмент состоит из двух предложений: *мимо ночных башен* – определение и обстоятельство; *площади нас мчат* – подлежащее, дополнение, сказуемое и т.д. Перед нами определенные замкнутые, автономные части. Каждое предложение выражает относительно законченную мысль. Так как стих имеет определенную синтаксическую законченность, он обладает своеобразной законченной интонацией, т.е. имеет свою интонационную линию, которая проходит через все произведение. Сравним, например, следующее четверостишие из стихотворения Марины Цветаевой с приведенной выше строфой:

*Греми, громкое сердце!
Жарко целуй, любовь!
Ох, этот рев зверский!
Дерзкая – ох – кровь!* [6, с. 76]

Заданная равномерность членения поэтического текста и является той первичной клеткой, из которой разрастаются другие компоненты его структуры. Именно ритм является основой организации поэтического текста и воспринимается в первую

очередь среди других его особенностей. Это, с нашей точки зрения, весомый аргумент в пользу выделения в организации поэтического текста особого ритмического подуровня.

Если выделять данный подуровень в прагматическом уровне, то возникает еще один вопрос – о соотношении *ритма* и *смысла* в поэтическом тексте. Большинство исследователей считает, что стихотворный ритм имеет смысловую нагрузку. М.М. Бахтин, например, полагал, что «ритм предполагает имманентизацию смысла самому переживанию» [7, с. 103]. Н.С. Валгина в своем учебнике «Теория текста» приводит примеры из поэтических произведений, доказывающие, что даже размер способен передавать семантику стихотворной строки: двухсложная стопа – быстрое движение, а трехсложная – медленное [8, с. 183]. Сравним: «Мчатся тучи, вьются тучи, неведимкою луна...» (А.С. Пушкин) – быстрое движение; «Жизнь медленная шла, как старая гадалка, таинственно шепча забытые слова» (А. Блок) – медленное движение. Интересно, что сами поэты подчеркивали связь ритма и смысла. Известно, например, утверждение В. Маяковского о том, что длинная строка производит впечатление более важной речи, а короткая – более фамильярной, комической.

Следует заметить, что проблема соотношения *ритма* и *смысла* в поэтическом тексте остается пока открытой. Так, немецкий исследователь К.Д. Зеeman выделяет две крайние точки зрения в решении вопроса о соотношении ритма стиха и семантики: 1) «ритм стиха как таковой имеет определенное семантическое предрасположение» (данное положение можно проиллюстрировать приведенными выше примерами из А.С. Пушкина и А. Блока); 2) «вся семантика размера стиха зависит только от лексического наполнения» [9, с. 210]. Для подтверждения второго положения приведем строчки из стихотворения И. Бродского:

*Когда-то здесь kloкотал вулкан.
Потом – грудь клевал себе пеликан.
Неподалеку Вергилий жил,
И У. Х. Оден вино глушил* [10, с. 675].

Можно, конечно, утверждать, что эти стихи имеют силу художественного воздействия только для тех читателей, для которых имена Вергилия и У. Х. Одена вызывают какие-либо ассоциации. Однако нельзя отрицать, что приведенные строки обладают всеми свойствами осмысленной речи, пусть даже и не вполне понятной. В пользу второй точки зрения высказался в свое время Б.В. Томашевский: «...поэзии нужны звуки, слагающиеся в слова» [5, с. 27]. «Этот ритмизируемый материал слагается не просто из звуков, производимых органами человеческой речи, а из самой речи» [5, с. 27], т.е. из слов. Этим,

по мнению исследователя, отличается поэзия от музыки, поэтому «нельзя изучать ритм стиха, отвлекаясь от материала стиха» [5, с. 29]. Таким образом, на наш взгляд, правомерно выделять особый ритмический подуровень в прагматическом уровне поэтического текста.

Второе наше уточнение уровневой организации поэтического текста касается выделения в прагматическом уровне в качестве самостоятельного эмотивного подуровня (в связи с особой его значимостью) как при текстообразовании, так и при текстоприятии.

Рассмотрим соотношение в поэтическом тексте информативно-смыслового и прагматического уровней. Экстралингвистический аспект информативно-смыслового уровня включает когнитивную информацию, воплощенную в тексте как продукте речемыслительной деятельности автора и объекте читательской познавательной деятельности с помощью средств языка. Под когнитивной информацией нами понимается «лингвистически эксплицированный фрагмент концептуальной картины автора» [3, с. 30]. Нас будет интересовать прежде всего фрагмент концептуальной картины мира автора, эксплицированный в поэтическом тексте лексическими средствами, т.е. лексический подуровень информативно-смыслового уровня в лингвистическом аспекте.

В стихотворении А. Вознесенского «Смерть» [11, с. 86] вербализуется концепт «Смерть». Номинат концепта представлен эксплицитно в ключевом слове стихотворения, вынесенном в название. Экстралингвистический аспект информативно-смыслового уровня этого поэтического текста можно эксплицировать следующим образом: «Я скоро умру» или «Мне кажется, что я скоро умру». Это рациональная информация, содержащаяся в данном произведении. Но у А. Вознесенского чисто рациональный смысл обрастает эмотивными смыслами:

Кончину чую. Но не знаю часа.

.....

*Мир заблудился в непролазной чаще
среди ядовитых гадюк и ужей.*

Как черви, лезут сплетни из ушей.

И Истина сегодня – гость редчайший.

Контекстуальная семантика слов *ядовитые, гады, ужи, черви* передает эмоцию страха и даже ужаса. Олицетворение в сочетании со сравнительным оборотом *как черви, лезут сплетни из ушей* усиливает эти эмоции. Кроме того, эти строчки передают и эмоции беспокойства и тревоги: *Мир заблудился в непролазной чаще*. Эта строка вызывает у читателя тревожную ассоциацию с тупиком или лабиринтом, из которого невозможно выйти. *Заблудиться* – «сбиться с пути, потерять дорогу» [12, с. 170]. Причем заблудился в данном случае не один

человек, а целый мир – такой контекст усиливает эмоцию тревоги. *Непролазней* – «такой, из которого трудно выбраться или сквозь который трудно пробраться» [12, с. 351]; *чаща* – «густой частый лес; заросль» [12, с. 763]. Словосочетание *непролазная чаща* также передает и вызывает эмоции беспокойства, тревоги, страха.

Примечательно начало стихотворения: *Кончину чую*. Сам выбор глагола *чують* вместо более ожидаемого для данного микроконтекста *чувствовать* указывает на погруженность лирического героя стихотворения в эмоциональную сферу. *Чують* – «распознавать, понимать чутьем» [12, с. 772]. Лирический герой стихотворения не столько осознает, понимает скорое наступление смерти, сколько ощущает, «чует» ее, как зверь. Глагол *чують* ассоциативно связан со словами *животное, зверь*. *Чують* – *чутье* – «у животных: способность замечать, обнаруживать органами чувств, преимущественно обонянием» [12, с. 772].

Для передачи мрачности, безысходности общего эмоционального тона данного поэтического текста уместным оказывается и выбор автором слова *кончина* вместо стилистически нейтрального *конец* или *смерть*. Лексема *кончина* дается в словаре с пометой «высокое» [12, с. 252]. В данном случае стилистическая маркированность слова связана с его эмотивным потенциалом, «наводимым» на лексическую семантику контекстом всего стихотворения. Кроме того, слово *кончина* семантически ближе к лексеме *смерть*, чем многозначное *конец*. Примечательно, что одно из четырех значений слова *конец* – переносное «то же, что смерть» [12, с. 249] – дается в словаре с пометой «разговорное» (ср. со словарной дефиницией *кончина* – (высок.) «то же, что смерть» [12, с. 252]). Выбор автором высокого, а не разговорного варианта означает в данном случае только одно: речь в стихотворении идет не о смерти в физическом смысле слова, а о смерти духовной (для поэта это может быть непониманием, непризнанием его творчества), что, бесспорно, страшнее для человека.

Таким образом, в проанализированном стихотворении не столько эмоциональная информация сопровождается рациональную, сколько рациональная оказывается вплетенной в эмоциональную и потому эксплицируется, прежде всего, средствами эмотивного подуровня прагматического уровня. Это подтверждает наше положение о том, что специфика поэтического текста – в особой значимости эмотивной функции и, соответственно, эмотивных языковых средств.

Стихотворение А. Вознесенского «Беловежская баллада» [11, с. 19–20] сюжетно, и поэтому рациональная информация передается в нем с большей последовательностью, чем в проанализированном выше поэтическом тексте. Тем не менее, и здесь

эмотивный уровень более эксплицитно выражен, чем информативно-смысловой. Рассмотрим одну строфу этого стихотворения:

*А в квартире, забытой тобою,
к прежней жизни твоей подключен,
белым черепом со змеєю
будет тщетно шуршать телефон...*

Первое, что привлекает внимание в этих строках, – это метафора *белый череп со змеєю* (о телефоне); отсюда: телефон *шуршит*, а не звонит (по аналогии: шуршит ползущая змея). В поэзии метафора – всегда сигнал эмоционального отношения к предмету речи или эмоционального состояния лирического героя. Важным признаком метафоры является образный элемент [13, с. 12; 14, с. 71]. А образ в художественном тексте, особенно в поэтическом, наполнен конкретными живыми представлениями, эмоционально насыщен.

Рассмотрим, какое эмоциональное наполнение получает метафора в данном стихотворении А. Вознесенского. Как известно, в основе метафоры лежит сравнение. В приведенном выше примере телефон сравнивается с черепом, телефонный шнур – со змеєю. Здесь важно не только внешнее сходство, на основании которого проводится сравнение. Это внешнее сходство можно считать логическим: вполне логично, например, сравнить шнур со змеєю. Но почему телефон – череп? Вряд ли решающим фактором в этом сравнении является цвет и форма: белый телефон – белый череп. Для поэта важны, скорее, те ассоциации и связанные с ними эмоции, которые вызывают слова *череп* и *змея*. По данным «Русского ассоциативного словаря», в числе слов-реакций на слово-стимул *череп* названы следующие: *белый, война, жуткий, змея, зубы, кладбище, могила, фильм ужасов* [15, с. 721–722]. В числе слов-реакций на слово-стимул *змея* встречаются следующие: *ядовитая, укус, гадость, жалит, жуть, злая, кусать, опасность, отвращение, противно, разлука, смерть, страх, яд* и т.п. [15, с. 221–222]. Как видим, подавляющее большинство ассоциаций, которые вызывают слова *змея, череп*, передают отрицательно окрашенные эмоции. Таким образом, метафора возникает здесь на основе эмоционального сопряжения несходных, на первый взгляд, объектов. Через определенное сравнение поэт выражает свою оценку отражаемой в тексте реальности и свои эмоции.

Метафоризация всегда субъективна, всегда связана с конкретной языковой личностью. В данном случае автору важнее передать не рациональную, а определенную эмоциональную информацию. Ему необходимо выразить негативные эмоции, чтобы вызвать подобные чувства у читателей. Негативная эмотивная окраска данной метафоры поддержива-

ется у А. Вознесенского контекстом всего стихотворения: телефон становится здесь символом *прежней жизни* – жизни в разлуке с любимой.

Если достигается соответствие между эмоциональными намерениями отправителя речи, в данном случае автора поэтического текста, и эмоциональной реакцией получателя речи, т.е. читателя, коммуникативную задачу можно считать выполненной, так как такое соответствие влечет за собой адекватное восприятие и когнитивной информации, содержащейся в тексте. Суть метафоры, ее предметно-логическое содержание, как мы видели, постигается через выражаемый ею *эмотивный личностный смысл*.

Далее обратим внимание на первую строку приведенной выше цитаты: *А в квартире, забытой тобою...* *Забыть* – значит «перестать помнить, утратить воспоминание о ком-, чем-нибудь. *Забыть старое. Забудь думать об этом*» [12, с. 170]. Забыть можно о ком- или о чем-то, т.е. забыть в значении «упустить из памяти, не вспомнить». *Забыть номер дома. Забыть о поручении* [12, с. 170]. Еще одно значение глагола *забыть* – «оставить где-нибудь, не захватить с собой по рассеянности. *Забыть очки дома*» [12, с. 170]. В каком значении употреблено это слово в данном поэтическом тексте? Логично предположить, что оно ближе к первому значению. Но для этого значения необычно в данном случае сочетание с конкретным по своей семантике существительным *квартира*. Понять строку из стихотворения А. Вознесенского можно только при рассмотрении контекста всего произведения и, что особенно важно, при учете эмоциональной тональности этого поэтического текста: к поэту возвратилась любимая, горькое прошлое сгорело, разлука позади, сейчас существуют только он и она, вот поэтому напрасно будет звонить телефон в квартире, оставленной (*забытой*) любимой, его никто не услышит, ведь этот телефон подключен к *прежней жизни*. Можно построить своеобразную цепочку из фрагментов текста, наиболее эксплицитно выражающих эмоциональную информацию. Эти фрагменты эмоционально связывают разные участки данного поэтического текста и помогают читателю декодировать когнитивную информацию, заключенную в произведении: *Затопите печаль в моем доме! Поэт прошлое в кирпичках* → *Сколько прошлых дров накололи – хорошо им в печали гореть!* → *А в квартире, забытой тобою, к прежней жизни твоей подключен, белым черепом со змеєю будет тщетно шуршать телефон....*

Как видим, автор выражает полярные эмоции в своем стихотворении – радость и печаль. Интересно, что радость эксплицируется при помощи полярного имени эмоции *печаль*: печаль затоплена, она горит вместе с прошлым (*прошлые дрова*). Смена

знака эмоции с «+» на «-» понятна: для лирического героя стихотворения все, что связано с прошлым, т.е. с разлукой двух любящих людей, окрашено эмоциями грусти, печали.

Анализируя фрагмент из поэтического текста А. Вознесенского, мы попытались показать, что *рациональный смысл* поэтического текста, его когнитивную информацию, выражаемую средствами информативно-смыслового уровня, невозможно понять без реконструкции *эмотивного смысла*, выражаемого средствами эмотивного подуровня прагматического уровня. Это, с одной стороны, доказывает взаимообусловленность информативно-смыслового и прагматического уровней и, кроме того, взаимосвязь подуровней в поэтическом тексте: *эмотивный смысл*, например, выражается, как мы видели, не только средствами эмотивного подуровня, но и стилистического. С другой стороны, проведенный анализ позволяет сделать вывод о специфическом для поэтического текста соотношении информативно-смыслового и прагматического уровней. Их соотношение таково, что на первое место при восприятии поэтического текста выдвигается прагматический уровень. Срабатывает эмотивная прагматика этого вида художественного текста, в результате – *рациональный смысл* прочитывается, как правило, через *эмотивный смысл*.

Следует отметить, что эстетически воздействующая, прагматическая, функция поэтического текста осуществляется на основе всего арсенала языковых средств художественной выразительности. Причем разные авторы отдают предпочтение различным средствам эстетического воздействия на адресата. Кроме того, выбор языковых средств эстетического воздействия на адресата зависит и от таких экстралингвистических факторов, как литературный жанр, а в рамках одного жанра – от литературного направления и т.п. Показательно в этом отношении сравнение поэтических текстов модернистов и постмодернистов. Приведем для сравнения два текста – В. Нарбута [16, с. 49] и Д. Пригова [17, с. 21]:

*Высоким тенором вы пели
О чем-то грустном и далеком...
И белый мальчик в колыбели
Глядел на мать пугливым оком.*

*А звонкий голос веял степью –
Но с древней скифскою могилой!..
И к неземному благолепию
Душа томительно сходила...*

*И глаз огромной черной вишней
С багряно-поздней позолотой
Смотрел недвижно, будто Кто-то
Уже шептал о жизни лишней...*

(В. Нарбут)

*Не все так плохо было в прошлом
На праздник, помню, Первомай
Заставили меня калоши
Надевать
Я плакал горько: Ну, снимай! –
Сказал отец, пряча в усах лукавую улыбку
И словно солнце засветило
Нет, нет, не все так плохо было в прошлом.*

(Д. Пригов)

Владимир Нарбут, как поэт серебряного века, прекрасно использует в своем произведении богатейший арсенал средств художественной выразительности, свойственный модернистской поэзии. Прежде всего обращает на себя внимание обилие оценочной и эмотивной лексики: *высокий, грустный, далекий, пугливый, звонкий, могила, неземной, благолепье, душа, томительно, лишней*. Подобные лексические средства помогают автору создать яркие образы: *звонкий голос веял степью...; и белый мальчик в колыбели глядел на мать пугливым оком; и глаз огромной черной вишней с багряно-поздней позолотой смотрел недвижно*. Как видим, перечисленная лексика позволила поэту создать и зрительные, и слуховые образы. Задействованы здесь и стилистические ресурсы, о чем говорит, например, последняя приведенная цитата – метафора *черная вишня* (о глазах).

Современный поэт Дмитрий Пригов принадлежит к такому направлению постмодернистской поэзии, как концептуализм. Эстетически воздействующая функция его поэтического текста зиждется на использовании принципиально иных средств. Прагматическая сила его стихотворения основана, прежде всего, на нарочитом использовании «непоэтической» лексики, что является характерным приемом для концептуалистов. Например, лексема *калоша* обозначает предмет бытовой сферы, причем уже вышедший из употребления. Оценочной и эмотивной лексики здесь несравнимо меньше, чем в проанализированном выше стихотворении: *плохо, праздник, плакать, горько, лукавый, улыбка, солнце*. Слова употреблены в своих прямых значениях, тропов, столь характерных для традиционной поэзии, нет. В связи с этим в такого рода поэтических текстах, как правило, повышается роль других средств эстетического воздействия на читателя, базирующихся не на лексическом уровне, а например, на синтаксическом. Использование авторской пунктуации, точнее ее отсутствие, в поэтическом тексте Дмитрия Пригова может быть расценено как особый стилистический прием.

Итак, с учетом сделанных нами уточнений, уровневую организацию художественного текста, разработанную Н.С. Болотновой [3, с. 28–29], применительно к поэтическому тексту можно представить следующим образом:

Уровни поэтического текста	Подуровни поэтического текста	
	В лингвистическом аспекте	В экстралингвистическом аспекте
Информативно-смысловой уровень	Фонетический Лексический Морфологический Синтаксический	Предметно-логический Тематический Сюжетно-композиционный
Прагматический уровень	Ритмический Экспрессивный Эмотивный Стилистический	Образный Эмоциональный Идейный

Подчеркнем, что экстралингвистический и лингвистический аспекты неразрывны, это две стороны одного явления. Их условное выделение возможно только в исследовательских интересах [3, с. 29]. В. А. Маслова, выделяя различные планы художественного текста, также отмечает условность их разграничения, подчеркивая при этом, что «различные планы – это различные свойства одного и

того же набора языковых средств» [18, с. 39–40]. Для нас здесь значимо, прежде всего, разграничение эмотивного и эмоционального. Столь же условна дифференциация уровней и подуровней. В художественном тексте вообще, и в поэтическом в частности, взаимодействуют различные функции, соответственно, взаимообусловлены уровни и подуровни. Прагматический уровень, например, не существует в отрыве от информативно-смыслового, которым он и обусловлен. Само поэтическое слово, как правило, является одновременно и экспрессивным, и эмотивным, и образным. Что касается терминов *уровень* и *план*, то, с нашей точки зрения, они синонимичны¹. Поскольку мы опираемся в целом на вариант уровневой организации художественного текста, предложенный Н.С. Болотновой, постольку мы считаем нужным сохранить использованные ею термины *уровень* и *подуровень*.

Предложенная модель уровневой организации поэтического текста поможет, на наш взгляд, комплексно исследовать данный объект с максимальным учетом его специфики.

Литература

1. Шахнарович А.М. Концепция анализа текста Г. В. Степанова: психолингвистическая интерпретация // Res Philologica. М., 1990.
2. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики. Волгоград, 1999.
3. Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. Томск, 1992.
4. Болотнова Н.С. Основы теории текста: Пос. для учителей и студентов-филологов. Томск, 1999.
5. Томашевский Б.В. Стих и язык. М.–Л., 1959.
6. Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. Екатеринбург, 2003.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
8. Валгина Н.С. Теория текста: Учеб. пос. М., 2003.
9. Зеeman К.Д. Несколько соображений по теории семантического ореола на материале пятистопного хорей // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Мат-лы междунар. конф. 23–27 июня 1998 г. М., 2001.
10. Бродский И. Сочинения: Стихотворения. Эссе. Екатеринбург, 2003.
11. Вознесенский А. Витражных дел мастер. М., 1980.
12. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1984.
13. Гак В.Г. Метафора: универсальное и специфическое // Метафора в языке и тексте. М., 1988.
14. Телия В.Н. О специфике отображения мира психики и знания в языке // Сущность, развитие и функции языка. М., 1987.
15. Русский ассоциативный словарь. В 2 т. Т. 1. От стимула к реакции. М., 2002.
16. Нарбут В. Стихотворения. М., 1990.
17. Пригов Д. Стихотворения разных лет // Поэты-концептуалисты: избранное. М., 2002.
18. Маслова В.А. Онтологические и психолингвистические аспекты экспрессивности текста: Дис. ... д-ра филол. наук. Минск, 1992.

¹ Ср. выделение у В.А. Масловой планов художественного текста и у Н.С. Болотновой уровней и подуровней [см. ук. соч.]