ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

УДК 81'42

DOI: 10.23951/1609-624X-2017-10-88-95

КОГНИТИВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ КРЕАТИВНОГО ТЕКСТА

Н. В. Дрожащих

Тюменский государственный университет, Тюмень

Рассматривается креативность художественного текста и когнитивная база лингвокреативных процессов, лежащих в основе создания и функционирования художественного текста как многогранного целого. При выявлении когнитивных параметров, лежащих в основе процессов «креативизации» текста как структурно-концептуального единства, обосновывается гипотеза о креативном тексте как творческом отклонении от автоматизированных конвенциональных структур текста на структурном, коммуникативном, концептуальном, семиотическом уровнях. Результаты исследования демонстрируют многоуровневую организацию креативного текста, в основе которой лежат когнитивные процессы ассоциативного соположения элементов опыта, их аналогового трансфера, амбивалентности, концептуальной интеграции и выдвижения. Данные процессы являются ключевыми процессами в художественной модели креативного текста и порождают структурные, семантические и символические трансформации, отсылающие к существующим архетипам. Креативность текста состоит в преднамеренной актуализации семиотического уровня текста, что влечет за собой трансформации на других уровнях.

Ключевые слова: лингвокреативность, аналогия, ассоциирование, амбивалентность, концептуальная интеграция, выдвижение.

Настоящая статья посвящена вопросу специфики когнитивных процессов, лежащих в основе феномена креативности текста. Работа выполнена в русле когнитивистики (Дж. Лакофф, М. Джонсон, М. Тернер, Л. Талми) и лингвистики креатива (Т. А. Гридина, Н. А. Купина). Актуальность темы обусловлена пристальным вниманием лингвистов к изучению когнитивных оснований креативного текста в рамках когнитивного поворота в гуманитарных науках. Объектом исследования является креативный текст. В качестве предмета исследования выступают когнитивные процессы, задействованные при создании и функционировании текста. Цель статьи – выявить когнитивные параметры креативного текста, обеспечивающие его творческое отклонение от автоматизированных конвенциональных структур. Материалом исследования служит текст английской сказки Teeny-Tiny [1], представленный 383 словоформами.

Лингвокреативность – способность творческой личности создавать новые текстовые реальности – давно привлекает внимание лингвистов и служит объектом изучения в ряде работ отечественных и зарубежных ученых (Т. А. Гридина, Л. Н. Голованова, Н. А. Купина, Я. Мукаржовский, Е. Н. Панкратова, R. Carter, G. Cook, R. Jakobson, Y. Kolomyts, J. Maybin, J. Swann, T. B. Ward). Анализируя теоретическую литературу, авторы выделили онтологи-

ческий, речедетальностный, прогностивно моделирующий подходы к изучению языковой креативности. Авторы единодушны в том, что любая творческая деятельность креативна. Любое художественное произведение креативно по своей природе, поскольку оно является продуктом творческого воображения автора, отсылает к системе вымышленных героев, возможных миров, событий. Текст в этом случае рассматривается как результат творческой энергии автора (Н. А. Николина) (онтологический подход). В тексте, автор которого осознанно нарушает языковые и речевые каноны (Т. А. Гридина), наблюдаются проявления языковой игры (речедетальностный, или игровой, подход), основанные на понятии поэтической функции языка, самодостаточности слова, рефлексивной фиксации сообщения на себе самом (Р. Якобсон). Некоторые тексты креативны априори, в частности научно-фантастический дискурс, дискурс вымысла (Е. Ю. Ильинова). В текстах такого типа автор создает языковые знаки условной реальности или гиперреальности (лингвокреатемы), где осуществляется гиперкоммуникация (А. В. Олянич) (прогностивно моделирующий подход). Многочисленные обобщающие и специальные работы, посвященные изучению уровней креативной языковой личности (Г. Р. Доброва), дискурсивных жанров креативного характера, в частности научно-фантастического

дискурса (А. В. Олянич), фэнтези (Е. Ю. Ильинова), разговорного дискурса (В. К. Харченко), процессов вторичной номинации, лингвокреативных средств – языковой игры, блендинга, неологизмов, метафоры (В. П. Григорьев, Т. П. Карпухина, В. И. Шаховский), свидетельствуют о солидной теоретической базе, накопленной в теории креативного текста. Когнитивные основания текстовой деятельности являются предметом изучения в общей теории креативности (R. A. Finke, D. Gentner, T. B. Ward), концептологии и теории текста (Л. Г. Бабенко, А. Г. Баранов, Н. С. Болотнова, Л. О. Бутакова, Н. С. Валгина, Г. И. Немец, М. Проскуряков, А. А. Серебряков, А. А. Чувакин), когнитивной поэтике (Н. Арлаускайте, И. А. Тарасова, А. Л. Шарандин, P. Stockwell, R. Tsur), теории вторичной номинации (О. К. Ирисханова, Л. В. Калашникова, Ю. В. Калугина, А. П. Чудинов, Е. В. Шустрова). Когнитивные основания креативного текста, хотя и опираются на вышеуказанные исследования, изучены в меньшей степени. Между тем их изучение позволяет вскрыть процессы текстовой деятельности, системы «действий на основе знаний, навыков и умений, позволяющих создавать тексты и воспринимать, интерпретировать их» [2, с. 301], и системы творческой девиантности в текстовой реальности.

Креативный текст представляет собой девиантный текст, что выделяет его из многообразия текстов. При этом нарушается не столько языковая, сколько художественная норма: «нарушение общеобязательных языковых правил превращает лингвистический текст в бессмысленный и, следовательно, приводит к его разрушению. В художественном тексте нарушение правил – один из наиболее распространенных случаев образования новых значений и увеличения смысловой насыщенности текста» [3, с. 19]. Любая эстетическая теория требует текстов, соответствующих этой теории: «романтизм требовал „неправильных“ текстов, и, с его точки зрения, только неправильные тексты были „правильными“» [3, с. 19]. В этом смысле выделяются неправильный текст и текст «правильный, но абсолютно мертвый», т. е. автоматизированный, фамилиаризованный, узнаваемый. Восприятие и интерпретация «неправильного» текста приводят к требуемому эстетическому эффекту, осознанно или неосознанно планируемому автором.

Креативный художественный текст нарушает или преднамеренно оживляет систему типизированных единиц структурного, коммуникативно-дискурсивного, концептуального и семиотического уровней текста. На структурном уровне осуществляется типизация взаимной соотнесенности единиц текста, способствующая его формальной и содержательной завершенности и выливающаяся в целостность текста. На коммуникативно-дискурсив-

ном уровне формируется концептуальный стандарт жанра как «инвариантный концепт», к которому «должен восходить любой конкретный текст данного жанра» [4]. На концептуальном уровне закладывается концептосфера произведения с ее базовыми концептами, сценариями и т. п. На семиотическом уровне осуществляется актуализация знаковой природы текста.

Среди текстов, принадлежащих разным функциональным стилям, наиболее близок к канонам креативного текста художественный текст, который помимо номинативной и коммуникативной функций, выполняет эстетическую функцию. Последняя «определяет принципы и закономерности речевой организации художественных произведений, создавая их специфику, отличную от других функциональных стилей» [5, с. 140], обуславливает конструирование художественной модели действительности, которая строится на принципах диалогичности, гетероглоссии, гибридизации речевых жанров (М. Бахтин), возможных семантических миров, нелинейного ассоциативно-образного мышления, акцентированности плана выражения, аффективности и импликации.

Креативный текст трансформирует традиционные языковые стандарты, представляет «некое экспериментальное пространство, обнаруживающее писательские эвристики (особое чутье слова) и преднамеренное „обновление“ формы и содержания вербальных знаков, создающее эстетически значимый эффект их интерпретации (собственно авторское миромоделирование)» [6, с. 272]. План выражения текста, будучи в обыденном языке конвенциональным, застывает, автоматизируется и не подлежит изменению. В живом художественном тексте, напротив, план выражения семантически насыщается, «предстает как акт индивидуального и сознательного выбора и... делается средством передачи информации» [3, с. 24]. Преднамеренно использованные языковые единицы, преобразования, инновации как отклонения от автоматизма и стереотипности [7] формируют креативность текста. Важно «обнаружить механизмы, за счет которых ликвидируется автоматизм соотношения между содержанием и выражением» [3, с. 24]. Общими механизмами, обуславливающими креативность человеческого мышления, являются генеративные и экспланаторные процессы, порождающие новые идеи и расширяющие их потенциал. К генеративным процессам относятся процессы извлечения общей и специальной информации, абстрагирование, ассоциации, аналогии, ментальная образность, комбинирование концептов и образов. Данная информация образует преинвентивные формы (preinventive forms) как возможные кандидатуры для генерации новых идей с эстетическим посылом. В ходе экспланаторных процессов развивается потенциал

отобранных идей – их трансформируют: уточняют, развивают, анализируют импликации и ограничения [8, с. 94].

В креативном тексте находят отражение когнитивные процессы аналогии, ассоциирования, амбивалентности, концептуальной интеграции и выдвигания. При этом аналогия понимается как сходство элементов различных концептуальных доменов [9, с. 17]; ассоциирование объединяет по сходству, смежности, родовидовому, причинно-следственному признакам, контрасту психических и ментальных образований; амбивалентность выступает как процесс ассоциирования в слове разных, в частности противоположных, значений; концептуальная интеграция является процессом формирования смешанного пространства, индуцирующего эмерджентные структуры [10, с. 32]; выдвигание (*foregrounding*) определяется как выделение наиболее релевантного элемента [10, с. 79].

Рассмотрим действие данных процессов на материале английской сказки *Teeny-Tiny*. Составитель сборника [1] относит сказку *Teeny-Tiny* в раздел историй у камина (*fireside stories*) и предполагает, что сказка восходит к устной фольклорной традиции и никогда не была записана, что свидетельствует о ее реликтовом характере. Композиция кумулятивной сказки состоит из экспозиции, кульминации и финала. В сказке *Teeny-Tiny* женщина отправляется на церковный двор, отворяет калитку, входит в него и на забытой могиле обнаруживает кость (*Once upon a time there was a teeny-tiny woman lived in a teeny-tiny house in a teeny-tiny village. Now, one day this teeny-tiny woman put on her teeny-tiny bonnet, and went out of her teeny-tiny house...*). Решив сварить из кости суп, она кладет ее в шкаф и ложится спать. Она просыпается, услышав голос из шкафа, который требует вернуть кость. Напуганная женщина кричит «Возьми ее!» после третьего напоминания из пустого шкафа. Дж. О. Халливел поясняет, что последние два слова «Take it!» нужно было выкрикивать, чтобы создать драматический и комический эффект и тем самым напугать слушателя [1, с. 25]. В развязке сказки, отсутствующей в сборнике Дж. О. Холливела, из дома выбегает привидение с костью в руке: *...a teeny-tiny ghost ran out of the teeny-tiny house, down the teeny-tiny street, through the teeny-tiny gate into the teeny-tiny graveyard – with the teeny-tiny bone clutched very tightly in its teeny-tiny hand! And the teeny-tiny woman never took even a teeny-tiny walk there ever again!* [11]. Скорее всего, данная развязка была добавлена позднее, поскольку она нарушала жанр сказки с подвохом.

Важно рассмотреть жанровую принадлежность сказки. С. Томпсон в указателе фольклорных мотивов [12] относит подобного рода сказки к категории *miscellaneous groups of motifs*, включая в них

формульные мотивы (*formulas*). *Teeny-Tiny* содержит элементы кумуляции и подвоха, в частности «пугания», что позволяет отнести ее к формульным кумулятивным сказкам и такой их разновидности, как вопросно-ответные сказки с подвохом (*Z 0-Z 99 Formulas; Z 20-Z 59 Cumulative Tales; Z 13 Catchtales, Z 13.1 Tale-teller frightens listener: yells «Boo» at exciting point*). В конце такой сказки рассказчик пугает слушателей. Содержательно мотив сказки *Teeny-Tiny* – *кто-то берет кость с могилы* – также прослеживается в указателе С. Томпсона, где упоминается воскресение костей в овечьей шкуре (*E 174*), воскресение из мертвых и наказание за воровство кости с могилы (*E 235.4.3*), а также мотивы говорящих костей, трансформирующихся в человека, и омоложения (*E 632.1; D 437.1; D 1886.1*). Наиболее близок к содержанию анализируемой сказки мотив наказания за воровство кости с могилы. При этом сам элемент наказания отсутствует.

Кумуляция – формульный повтор элемента проявляется в структурном нанизывании атрибута *teeny-tiny* к каждому объекту (*a teeny-tiny bonnet, gate, churchyard, bone, grave, self, soup...*); действию (*to take a teeny-tiny walk, had gone a teeny-tiny way*); состоянию (*she was a teeny-tiny bit tired, frightened...*); признаку действия (*a teeny-tiny further, louder*). Лексический и семантический повтор структурирует текст, создает эмоциональное состояние напряжения и страха, подводит к кульминации – женщина отдает кость. При этом герой «уменьшается», съеживается от страха, сильнее прячет голову под одежду, а антагонист увеличивается, его голос становится сильнее и сильнее: *This made the teeny-tiny woman a teeny-tiny more frightened, so she hid her teeny-tiny head a teeny-tiny further under the teeny-tiny clothes... the teeny-tiny voice from the teeny-tiny cupboard said again a teeny-tiny louder, «Give me my bone!»* В экспозиции кумуляция составляет цепь из трех-четырёх элементов, затем она наращивается – решение маленькой женщины сварить суп из кости содержит цепь из девяти элементов, в последующих частях количество элементов цепи колеблется от четырех до семи. Развязка сказки состоит из восьми кумулятивно нанизанных элементов.

Ритмическая организация текста связана с продвижением сюжета и смысловой организацией текста. Его структурной доминантой оказывается аллитерирующая структура *teeny-tiny*, символизирующая беспомощность человека перед необъяснимыми силами природы и мистическим. Тривиальность действия и последующее нагромождение событий, лежащих в основе сюжета, отличает данную сказку от других типов сказок, формирует отклонение от прототипа, с одной стороны, и маркирует зарождение элементов нового прототипа исто-

рий о сверхъестественном, с другой стороны. «В разнообразном в своих формах нагромождении и состоит весь интерес и все содержание этих сказок. Они не содержат никаких интересных или содержательных событий сюжетного порядка. Наоборот, самые события ничтожны... и ничтожность этих событий иногда стоит в комическом контрасте с чудовищным нарастанием вытекающих из них последствий и с конечной катастрофой...» [13, с. 243].

Содержательно сказка интертекстуальна: она содержит отсылки к персонажам других read-aloud историй, баллад, детских стишков (nursery rhymes) как элементов британского фольклора, хранящих архетипические мотивы. Сказка перекликается с детским стишком Old Mother Hubbard, где фигурируют кость, шкаф, пес как дух умершего человека, привидение, странные превращения и нагромождения действий [14]; а также с «маленьким человечком» – эльфом или вихтом из шотландской баллады XIV в. The Wee Wee Man [15, с. 329], маленький рост которого (span) намекает на скоротечность человеческой жизни.

Цель кумулятивной сказки как хранителя архетипических структур – объяснить мир, тайны рождения и смерти, успокоить тревожное сознание и страхи, интерпретировать запреты предков в архаической форме, построенной на стилистических приемах повтора, кумуляции, аллитерации. Воссоздание и поддержание гармонии, космического и социального порядка, столь значимые в сказке, претерпевают изменения в литературе более поздних эпох, выводящей на первый план психологические, личностные мотивы человека, столкнувшегося с непознанным и неразгаданным. Запугивание слушателя, отраженное в жанре сказки, равно как и последовательное приращение символов в тексте, связано с системой символических запретов в отношениях «предки – потомки». Уничтожая или наращивая объекты в кумулятивном ряду заговора или обряда, человек оберегал себя от влияния потусторонних сил, в частности от умерших (Л. Н. Виноградова).

Присутствие элементов сверхъестественного, катастрофический финал и элементы реликтовой обрядности сказок-историй легли в основу прототипа жанра рассказа о привидениях (ghost story). Истории такого рода рассказывались зимними вечерами, когда семья собиралась у камина [14, с. 143]. Истории о приведениях связывали жизненный опыт индивида с историей, коллективным сознанием, поэтому данные мотивы получили широкое распространение не только в сказках и балладах, но впоследствии и в рождественских историях, готических рассказах [16]. Акцент на необычных персонажах, неожиданном конце истории после нагромождения событий формировал особый психологический эффект, в основе которого лежал один мотив, «вынутый» из реликтовых сказок-исто-

рий и баллад – чувство страха в его абсолютном состоянии. Творцы произведений о мистическом и сверхъестественном, особенно британские писатели XIX–XXI вв., пишущие в рамках жанра ghost stories (C. Crowe, W. Scott, J. S. Le Fanu, M. R. James, H. James, W. de la Mare, A. Blackwood, E. F. Benson, H. Russell Wakefield, R. Campbell, S. Hill и др.), руководствовались этим мотивом как императивом, изображая «пустоту за гранью порядка» ('the void behind the face of order') [17, с. 404–405]. Трансформация концептуальной канвы истории о привидениях от пророческой информации, которую несли привидения у Дж. Чосера и У. Шекспира, к формированию атмосферы страха как основному коммуникативному намерению автора отличает ранние формы историй, в которых наличествуют привидения, от более поздних [17, с. 404]. Каноны жанра рассказа о привидениях сформированы в произведениях писателей викторианской эпохи, которые перенесли истории со сверхъестественными персонажами в реальную обывденную обстановку с реально действующими персонажами.

Коммуникативно-дискурсивный уровень анализируемой сказки выявляет ее дискурсивное своеобразие. Сказка представляет открытую, динамическую форму фольклорной текстуальности (Н. В. Мамонова, Н. А. Акименко, А. Taylor) как пространство для ее креативной интерпретации. Данное пространство пронизано элементами языческого, христианского, мифопоэтического дискурса. Элементы языческого дискурса включают представления германцев о человеческом теле как вместилище души, продолжающей жить после смерти человека в его костях. Христианский дискурс опирается на ветхозаветные эсхатологические элементы. Элементы мифопоэтического дискурса включают кумулятивную композицию и прием нанизывания как реликт мифологического мышления, не знающего отвлеченных категорий пространства и времени, а оперирующего конкретными отрезками пути, расстояния, событий. Для сказки, с одной стороны, характерны вневременность, универсальность, размытый хронотоп, эстетичность, с другой стороны, она не лишена исторического контекста, реальности, бытовых деталей. Хронотоп кумулятивной сказки включает жилые объекты (house, gate), общественные места (churchyard, village, street), хотя время обозначено более абстрактно (once upon a time, one day, supper). Сказочность создается ритмом, структурным повтором, аллитерацией. Цель повествования – сформировать эмоциональное напряжение эксплицитно – посредством обращения к реальному миру и имплицитно – к системе языческих ценностей.

На концептуальном уровне сказки доминируют оппозиции natural/supernatural, life/death, представленные базовыми концептами, нарративной

программой take – give – take, схемами динамики силы (force dynamics), системой аффективной образности. Ключевым концептом сказки как репрезентантом концептосферы life/death выступает концепт bone и ключевая лексема bone. Семантика и символизм кости, маркированные в разных культурах, формируют обширную систему амбивалентных ассоциативно связанных символических образов, построенных на когнитивном процессе концептуальной интеграции, где в качестве блендинга выступает сверхъестественная сущность – привидение. В обыденный мир человека с его упорядоченностью и благополучием вторгается мир пугающих существ, представляющих неотвратимую сверхъестественную угрозу для людей.

Кость выступает как архетипический символ жизни, смерти и воскресения, неразрушимой части человека; вместилища человеческой жизни, сознания, души после смерти. Именно поэтому могилы не должны разрушаться; клятвы на черепе очень серьезны; пить из черепа врага – значит получить его силу, из черепа святого – исцелиться. Библейские мотивы связывают кость с сотворением женщины (Ева – bone of my bones), с видением пророком Иезекиилем долины сухих костей как символа потерянной надежды и отсутствия храбрости, а также смерти [18, с. 58]. В русских сказках костяная нога Бабы-яги символизирует потусторонний мир, а ее избушка – переход в него. Ассоциирование по смежности, свойственное мифопоэтическому мышлению, отражено в метонимических переносах bone → death, костяная нога → мир мертвых. Когнитивные ассоциативные переносы фиксируют систему индоевропейской похоронной обрядности, где избушка выступает как могила, а Баба-яга – как «руководительница похоронного ритуала» и «обновительница жизни, возрождающая героя» [19, с. 232–234]. Соответственно, шкаф, где маленькая женщина спрятала кость, может символически интерпретироваться как закрытое пространство – атрибут скрытого начала и необъяснимых действий (ср. английскую идиому a skeleton in the cupboard, где фигурируют скелет и шкаф).

Переплетение амбивалентных представлений и образов создает соединение «невозможных» пересечений в контексте сказки, пробуждает аффективную систему образности, характерную для мифопоэтического соединения оппозиций и несовместимостей. Кость (bone) как часть физического тела, которое рождается и умирает (grave) (input space₁) сопоставляется с характеристикой астрального тела, наличие которого постулируется во многих эзотерических доктринах. В сказке – это голос, voice в шкафу (cupboard) (input space₂). Проекция двух пространств одного на другое формирует общее пространство (generic space) corporeal/astral,

наложение двух пространств продуцирует пространство ghost (или, по версии баллады The wee wee man, wight) как производное пространство-бленд (blending space). Одна из многих концептуальных интеграций bone ↔ ghost демонстрирует систему ассоциативных амбивалентных образов, которыми пронизана сказка. К ним также относятся концепты give/take, репрезентированные лексемами give/take, восходящие к феномену реципрокального обмена в древних сообществах (концептуальная интеграция give ↔ take). Действие «дать», исходящее от одного из собеседников, могло трактоваться как действие «брать» в трактовке второго партнера. Такое состояние зафиксировано в ряде индоевропейских глаголов со значением «давать», например гот. giban 'give', связанных с глаголами, восходящими к тому же корню, но обозначающими противоположное понятие «брать», например ирл. gaibim 'take' [20, с. 750]. Вся оппозиция могла трактоваться как амбивалентное действие дара, где дар предполагал ответный дар. Нарушение системы правил было связано с трансформацией «духа обмена» и последующим наказанием. Архаичность семантики глаголов отражает архаичность когнитивной оппозиции give ↔ take и ее реликтовый характер. Отголоски данного мифа прослеживаются в вариантах поговорки To give a thing and take a thing, is to wear the devil's gold ring. Give a thing and take again, and you shall ride in hell's wain [21, с. 230].

Когнитивные процессы ассоциативного соположения элементов опыта и их концептуальной интеграции базируются на аналоговом сближении физической, эмоциональной, ментальной сфер на базе физической сферы с телом как ориентиром в пространстве.

Аналогия физическое/психическое и ассоциирование соответствующих феноменов хорошо прослеживаются во взаимодействии когнитивных структур динамики силы Л. Талми (antagonist, agonist, stronger/weaker entities, compulsion, restraint removal, negative emotion). Данные структуры реализуются на концептуальном уровне сказки в трансформациях человеческого опыта, связанных с физическим и психологическим воздействием. Маленький таинственный антагонист, могущественный по причине обладания сверхъестественными способностями (bone, a teeny-tiny voice from the cupboard), заставляет маленького слабого агониста (a teeny-tiny woman) совершить определенное действие – вернуть взятую кость (Give me my bone!). При этом физические и эмоциональные феномены переплетаются в когнитивных метонимических ассоциациях-переносах: *маленький* (a teeny-tiny woman) и *слабый* (she was a teeny-tiny bit tired; this teeny-tiny woman had been to sleep) → *испуганный* (she was a teeny-tiny frightened), *беспо-мощный перед лицом необъяснимых явлений* (she

hid her teeny-tiny head a teeny-tiny further). Таинственное существо, репрезентированное в тексте лексемами a teeny-tiny bone, a teeny-tiny voice, имеет малый размер, но большую силу, что реализуется в словосочетаниях voice again cried out a teeny-tiny louder; said again a teeny-tiny louder.

Кость как часть некогда целостного физического объекта осмысливается как целостное сверхъестественное существо (аналогия «физическое – психическое», ассоциация «часть – целое»). Равным образом малый размер и форма как характеристика физической природы осмысливается как эмоциональный феномен беспомощности, слабости (аналогия «физическое – психическое», ассоциация «негативная эмоция – уменьшение размера»). На языковом уровне данные аналогии и ассоциации представлены соответствующими иконическими средствами. Содержание и композиция сказки формируются за счет выдвигания атрибута teeny-tiny, которое ново и экспрессивно уже потому, что представляет собой аллитерирующую доминантную структуру текста, актуализируемую лексемой иконического характера. Фонема /t/, будучи глухим взрывным смычным согласным, психологически характеризуется резкостью формы и агрессивностью, что позволяет использовать ее в соответствующих контекстах с унылой и гнетущей атмосферой. Долгие и краткие гласные /i/, а также графемы /ee/ и /i/, которые содержит анализируемое прилагательное, по звукосимволическим характеристикам соответствуют малому размеру и форме и схожим качествам – незначительности, трусости, беспомощности, безысходности, физической и эмоциональной слабости. В данном случае мы наблюдаем действие когнитивных процессов выдвигания и аналогии и соответствующее иконическое кодирование информации. Процесс выдвигания акцентирует внимание на плане содержания текста, вызывая эффекты «любопытства, удивления и саспенса» (curiosity, surprise, suspense) [22], связанные с процессами «вознаграждения и удовольствия», и оставляет на заднем плане автоматизированные языковые структуры, тем самым придавая тексту эстетическую ценность.

Текстовые аллитерирующие структуры иконически, т. е. зримо, передают малую «форму» объектов, процессов, действий, признаков, совокупно передавая описанные выше значения. Уменьшение в размерах и эмоциональной силе одного персонажа сопровождается ростом и увеличением значимости и важности второго персонажа, который таким образом наделяется властью и способностью управлять ситуацией и контролировать ее. Размер как пространственная характеристика объектов окружающего мира становится доминирующей в тексте. Весь текст как бы соотносится с данным измерением, пропускается через него. В итоге физи-

ческий мир, эмоциональные состояния, сама жизнь оказываются просеянными через сито тела в пространстве как ориентира для концептуализации представлений и образов. Здесь кроются корни когнитивной укорененности абстрактных представлений в физических, телесных образах. Обращение к человеческому телу как источнику визуальной образности и визуальных стратегий кодирования информации в тексте сказки свидетельствует об архаическом характере соответствующего типа мышления, где нерасчлененные недискретные образы передавались целостными единицами – своего рода картинками ситуации. Сам текст превращается в иконический текст-картинку. Таким образом, семиотический уровень текста представляет собой многоуровневое семиотическое пространство, сформированное вербальными конвенциональными/неконвенциональными (иконическими) языковыми знаками для передачи эстетически релевантной информации. Текст кумулятивных сказок отличает высокая степень экспрессивности: они «тяготеют к рифме, стихам, консонансам и ассонансам, и в этом стремлении исполнители не останавливаются перед смелыми новообразованиями» [13, с. 247]. Сказки с подвохом демонстрируют, как иконическое нагромождение языковых структур создает атмосферу саспенса, для снятия которой задействованы предиктивные инферентные знания, которые снижают неопределенность рассказа и редуцируют эмоциональное напряжение.

В целом результаты исследования демонстрируют многоуровневую организацию креативного текста, сформированного на основе когнитивных процессов структурирования человеческого опыта. Модель креативного текста – это модель мифопоэтического, дологического художественного знания, воспроизводимого в тексте. Реликтовый характер сказки, основанный на интеракции автор – читатель, воссоздает символическую систему отношений «предки – потомки», что проявляется на структурно-композиционном и коммуникативном уровнях текста. В основе этой системы лежит знание о древней обрядности, связанной с культом умерших предков, принятой в индоевропейской языковой общности. Оно определяет структуру текста как кумуляцию языковых и ментальных структур, связанных с древними формами ассоциативно-аналогового мышления, в которых повтор занимал важное место как зримое воспроизведение событий действительности. Иконическое нанизывание языковых структур воспроизводит итерацию ментальных кумулятивных структур, определяющих сюжет, структуру, композицию и коммуникативную цель текста как интеракции «автор (антагонист), пугающий читателя (агониста)». Креативность текста состоит в преднамеренной актуализации семиотического уровня текста – игре с формой и иконическими

знаками, что влечет за собой трансформации на других уровнях. Использование структурных повторов, иконических знаков-картинок, употребление высокочастотных лексем обеспечивают структурную и сюжетную целостность текста (структурный уровень); полидискурсивность и интертекстуальность текста, пространственное, временное и аффективное погружение с эффектами любопытства, удивления, саспенса (коммуникативный уровень); повышенную экспрессивность и амбивалентность образов, референциально отклоняющихся от нормативного изображения мира, их высокий эмоциональный потенциал,

кумуляцию символов и архетипов в аллитерирующих структурах (концептуальный уровень), намекают на символическую реальность, стоящую за текстом, реинтерпретируются читателями, «играющими текст» (Р. Барт), и формируют новаторские процессы будущей эстетики саспенса. Если креативный текст резко меняет привычные рамки представления о стиле, ритме, духе текста, маркируя новую эпоху или литературное направление, можно говорить о прототипе нового литературного жанра с уже формирующимися, но еще не сложившимися, а потому размытыми нормами и границами.

Список литературы

1. Halliwell J. O. Popular Rhymes and Nursery Tales: A Sequel to the Nursery Rhymes of England. L.: John Russel Smith, 1849. 276 p.
2. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. 4-е изд. М.: Флинта: Наука, 2009. 520 с.
3. Лотман Ю. М. Ян Мукаржовский – теоретик искусства // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства: пер. с чешск. М.: Искусство, 1994. С. 8–32.
4. Плотникова С. Н. Концептуальный стандарт жанра фэнтези // Жанры речи: сборник научных статей. Саратов: Колледж, 2005. Вып. 4: Жанр и концепт. С. 262–272.
5. Кожина М. Н. Стилистика русского языка: учебник. М.: Флинта: Наука, 2008. 464 с.
6. Гридина Т. А. «Делать из мухи слона»: ассоциативная проекция игрового слова в художественном тексте // Лингвистика креатива: коллективная монография / под общ. ред. проф. Т. А. Гридиной. 2-е изд. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2012. С. 272–288.
7. Купина Н. А., Матвеева Т. В. Стилистика современного русского языка: учебник для бакалавров. М.: Юрайт, 2013. 415 с.
8. Ward T. B., Kolomyts Y. Cognition and Creativity // The Cambridge Handbook of Creativity / J. C. Kaufman, R. J. Sternberg (Eds.). N.Y.: Cambridge University Press, 2010. P. 93–112.
9. The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences / R. A. Wilson, F. C. Keil (Eds.). Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999. 1096 p.
10. Evans V. A Glossary of Cognitive Linguistics. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2007. 239 p.
11. Children's Classic Stories: Fairytales, Fables and Folktales / B. Gallagher (Ed.). Miles Kelly Publishing, 2010. 262 p.
12. Thompson S. Motif-Index of Folk-Literature. 6 Vols. Revised and enlarged edition. Bloomington: Indiana University Press, 1955–1958.
13. Пропп В. Я. Фольклор и действительность: избранные статьи. М.: Наука, 1976. 326 с.
14. Simpson J., Roud S. A Dictionary of English Folklore. Oxford: Oxford University Press. 2000. 411 p.
15. The English and Scottish Popular Ballads / Child F. J. (Ed.). N.Y.: Dover Publications, 2003. Vol. 1. 544 p.
16. Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook / Garry J., El-Shamy H. (Eds.). N.Y.: M.E. Sharpe, Inc., 2005. 515 p.
17. The Oxford Companion to English Literature. 6th edition. M. Drabble (Ed.). N.Y.: Oxford University Press, 2000. 1172 p.
18. Fries Ad de. The Dictionary of Symbols and Imagery. North-Holland Pub. Co., 1974. 523 p.
19. Топоров В. Исследования по этимологии и семантике. Т. 2: Индоевропейские языки и индоевропеистика, кн. 2. М.: Языки славянских культур, 2006. 728 с.
20. Buck C. D. A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages. A Contribution to the History of Ideas. Chicago: The University of Chicago Press, 1949. 1515 p.
21. Apperson G. L., Manser M. H. Dictionary of Proverbs. Wordsworth Editions Ltd., 2006. 656 p.
22. Jacobs A. M. Neurocognitive Poetics: Methods and Models for Investigating the Neuronal and Cognitive-affective Bases of Literature Reception // Frontiers in Human Neuroscience. 2015. Vol. 9. Article 186. URL: <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2015.00186/full> (дата обращения: 23.05.2017).

Дрожащих Наталия Владимировна, доктор филологических наук, доцент, Тюменский государственный университет (ул. Володарского, 6, Тюмень, Россия, 625003). E-mail: ndro2012@gmail.com; ndro2004@rambler.ru

Материал поступил в редакцию 24.05.2017.

DOI: 10.23951/1609-624X-2017-10-88-95

COGNITIVE PARAMETERS OF LITERARY MODEL OF CREATIVE TEXTS

N. V. Drozhashchikh

Tyumen State University, Tyumen, Russian Federation

The author deals with the cognitive basis of the creative processes which underlie the text formation. The subject matter of the study is the creativity of the literary text. While defining the cognitive parameters which contribute to the formation of the creative nature of the literary text, the author grounds the hypothesis about the creative text as the artful deviation from the automatized conventionality on the structural, communicative, conceptual, and semiotic levels of the literary text. The results of the study demonstrate the multilayered organization of the creative text which is formed by the cognitive processes. Among the processes are the associative connections of the chunks of knowledge, their analogical mapping, ambiguity of meaning, conceptual integration and foregrounding. These processes are viewed as the key processes in the cognitive model of the literary text which form structural, semantic and symbolic transformations that refer to the existing literary archetypes. The text is considered to be creative if the author purposefully foregrounds the semiotic level of the text and transforms it. The semiotic transformation entails the transformation of the elements of the other levels of the text. The usage of the highly frequent lexemes and structural repetitions contribute to the formation of the novel processes of the aesthetics of suspense.

Key words: *language creativity, analogy, association, ambiguity, conceptual integration, foregrounding.*

References

1. Halliwell J. O. *Popular Rhymes and Nursery Tales: A Sequel to the Nursery Rhymes of England*. L., John Russel Smith, 1849. 276 p.
2. Bolotnova N. S. *Filologicheskii analiz teksta: ucheb. posobiye* [The philological analysis of the text: textbook]. 4-e izd. Moscow, Flinta: Nauka Publ., 2009. 520 p. (in Russian).
3. Lotman Yu. M. Yan Mukarzhovskiy – teoretik iskusstva [Jan Mukařovský as the scholar of art]. *Mukarzhovskiy Ya. Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva: per. s cheshtsk* [Research in aesthetics and the theory of art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. Pp. 8–32 (in Russian).
4. Plotnikova S. N. Kontseptual'ny standart zhanra fentezi [The conceptual standard of the genre of fantasy]. *Zhanry rechi: sbornik nauchnykh statey* [The genres of speech: the collection of scholarly articles]. Saratov, Kolledzh Publ., 2005. Vol. 4. Genre and concept. Pp. 262–272 (in Russian).
5. Kozhina M. N. *Stilistika russkogo yazyka: uchebnyk* [The stylistics of the Russian language: textbook]. Moscow, Flinta: Nauka Publ., 2008. 464 p. (in Russian).
6. Gridina T. A. "Delať iz mukhi slona": assotsiativnaya proektsiya igrovogo slova v khudozhestvennom tekste ["To make an elephant from the fly": the associative projection of the artful word in the literary text]. *Lingvistika kreativa* [The linguistics of the creative text]. Under the general editorship of prof. T. A. Gridina. 2nd edition. Ekaterinburg, Ural State Pedagogical University Publ., 2012. Pp. 272–288 (in Russian).
7. Kupina N. A., Matveeva T. V. *Stilistika sovremennogo russkogo yazyka: uchebnyk dlya bakalavrov* [The stylistics of the modern Russian language: textbook for BA]. Moscow, Yurayt Publ., 2013. 415 p. (in Russian).
8. Ward T. B., Kolomyts Y. Cognition and Creativity. *The Cambridge Handbook of Creativity*. J. C. Kaufman, R. J. Sternberg (Eds.). N.Y., Cambridge University Press, 2010. P. 93–112.
9. *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. R. A. Wilson, F. C. Keil (Eds.). Cambridge, Mass., The MIT Press, 1999. 1096 p.
10. Evans V. *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007. 239 p.
11. *Children's Classic Stories: Fairytales, Fables and Folktales*. B. Gallagher (Ed.). Miles Kelly Publishing, 2010. 262 p.
12. Thompson S. *Motif-Index of Folk-Literature*. 6 Vols. Revised and enlarged edition. Bloomington, Indiana University Press, 1955–1958.
13. Propp V. Ya. *Fol'klor i dejstvitel'nost': izbrannye stat'i* [Folklore and reality: selected articles]. Moscow, Nauka Publ., Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury, 1976. 326 p. (in Russian).
14. Simpson J., Roud S. *A Dictionary of English Folklore*. Oxford, Oxford University Press, 2000. 411 p.
15. *The English and Scottish Popular Ballads*. Child F. J. (Ed.). Vol. 1. N.Y., Dover Publications, 2003. 544 p.
16. *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*. Garry J., El-Shamy H. (Eds.). N.Y., M. E. Sharpe, Inc., 2005. 515 p.
17. *The Oxford Companion to English Literature*. 6th edition. M. Drabble (Ed.). N.Y., Oxford University Press, 2000. 1172 p.
18. Fries Ad de. *The Dictionary of Symbols and Imagery*. North-Holland. Co, 1974. 523 p.
19. Toporov V. *Issledovaniya po etimologii i semantike. T. 2: Indoevropeyskiye yazyki i indoevropеistika, kn. 2* [Investigations in etymology and semantics. Vol. 2: Indo-European languages and Indo-European studies, book 2]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2006. 728 p. (in Russian).
20. Buck C. D. *A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages. A Contribution to the History of Ideas*. Chicago, The University of Chicago Press, 1949. 1515 p.
21. Apperson G. L., Manser M. H. *Dictionary of Proverbs*. Wordsworth Editions Ltd., 2006. 656 p.
22. Jacobs A. M. Neurocognitive Poetics: Methods and Models for Investigating the Neuronal and Cognitive-affective Bases of Literature Reception. *Frontiers in Human Neuroscience*. 2015. Vol. 9. Article 186. DOI: org/10.3389/fnhum.2015.00186. URL: <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2015.00186/full> (accessed 23 May 2017).

Drozhashchikh N. V., Tyumen State University (ul. Volodarskogo, 6, Tyumen, Russian Federation, 625003). E-mail: ndro2012@gmail.com