

4. Штайн К.Э. Художественный текст в эпистемологическом пространстве // Язык и текст в пространстве культуры: Сборник статей научно-методического семинара «TEXTUS». Вып. 9. Санкт-Петербург – Ставрополь, 2003.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
6. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста. М., 2004.
7. Амурский В. Замечательные голоса (парижские беседы с русскими писателями и поэтами). М., 1998.
8. Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л., 1956.

Л.А. Голякова

ПРОБЛЕМА ПОДТЕКСТА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ

Пермский государственный университет

Изучение подтекстовой информации художественного произведения относится к числу важнейших вопросов современной лингвистики.

Актуальность его исследования обусловлена малой степенью изученности данного явления и острейшей необходимостью более глубокого его познания, поскольку в семантической структуре художественного текста скрытый смысл играет первостепенную роль и в традиционной интерпретации того или иного произведения он мало принимался в расчет.

Феномен подтекста давно привлекает внимание исследователей разных направлений, однако его общая теория, синтезирующая различные аспекты этой сложнейшей проблемы во всей ее полноте, еще только складывается.

Новый импульс для изучения подтекстовой информации художественного произведения и выхода за рамки поверхностного, линейного его прочтения дает междисциплинарный подход к указанной проблеме, который имеет семиотическое обоснование.

Внимание к семантическим, синтаксическим и особенно к прагматическим аспектам семиотики [1, с. 42, 43] обуславливает возможность рассматривать константные признаки художественного текста не как конечные, а как отправной пункт исследования произведения, в котором репрезентирован скрытый, имплицитный смысл.

Иными словами, текст подлежит наблюдению не как застывший продукт, его анализ является не простым описанием структуры, но процесса подвижной структуризации, формирования нового смысла.

Возросший в настоящее время интерес к вопросам вторичных, множественных смыслов художественного текста, имеющим междисциплинарный характер, позволяет увидеть иные аспекты толкования языкового знака в процессе его функционирования, выявить его скрытые глубины, вторичные смыслы, сформировать конструктивное направление интерпретации художественного произведения с учетом подтекста как основополагающей доминанты в его семантической структуре, сконцентри-

ровать внимание на возможностях нового, семантического, по Э. Бенвенисту [2, с. 87–89], означивания фактов на уровне вторичной номинации.

Изучение смысловой структуры художественного текста с учетом достижений смежных с языкознанием наук – философии, психологии, семиотики, искусствоведения, логики, – которые служат дополнительным фоном для лингвистического исследования, позволяет с большей достоверностью и объяснительной силой изучить объект познания во всем сложном многообразии его связей и отношений.

Такой способ постижения исследуемого феномена дает основание рассматривать художественный текст как произведение искусства, как «вторичную моделирующую систему», формирующуюся на основе языковой системы и включающую модель мира, отраженную сквозь призму авторского восприятия. Она представляет собой более сложное образование по сравнению с системой языка и значительно превосходит ее по разнообразию отношений и связей, обеспечивающих ей более высокую информативность.

Как сложная семиотическая система, в которой языковые знаки наряду с конвенциональным планом в ходе функционального взаимодействия обретают новый статус – иконический, индексальный, символический [3], – поэтический текст предназначен не для зеркального отражения мира на формально-логическом уровне познания, а для передачи духовного света как главного его содержания на высшей ступени познания через скрытое иносказание, подтекст, декодирование которого носит индивидуальный характер. Следовательно, художественное произведение есть живая динамика открытого в бесконечность конструктивного процесса формирования символического смысла, и подтекст является его сущностной категорией.

Обусловленная факторами как лингвистического, так и экстралингвистического порядка, подтекстовая информация представляет собой полидетерминированное явление и может быть представлена

как особая дефиниция. Подтекст – это скрытый смысл произведения, не имеющий непосредственного вербального выражения, который актуализируется на разных уровнях сознания воспринимающего текст благодаря процессу воздействия определенным образом организованного автором лингвистического контекста на концептуальную систему адресата.

Механизм реализации скрытого смысла универсален. Он представляет собой переход от горизонтальной оси развертывания текста к вертикальной оси его переосмысления, обусловленный способностью нашего сознания соотносить изложенное вербально с накопленным личным опытом и демонстрирующий специфику подтекста с его противоречиями как результат актуализации скрытых неисчерпаемых потенций языка, его таинственной диалектической сущности.

Главными предпосылками реализации подтекстового смысла являются лингвистический контекст как совокупность специально организованных, заданных автором языковых условий, как вербальный стимул, формирующий определенную семантическую гипотезу (подтекст), задающий программу поведения читателя; а также концептуальная система адресата как связанная информация, отражающая его познавательный опыт в самых разных сферах познания и осмысления реальности и на различных уровнях, в том числе довербальном и невербальном [4, с. 387].

Отсюда следует, что языковую форму художественного текста необходимо рассматривать как логически производную от авторской интенции, как первичный, исходный пункт исследования закодированного адресантом, скрытого замысла произведения.

Поверхностная семиотическая структура художественного текста, постоянная и неизменная, таит в себе лишь потенциальную возможность актуализации подтекста, его статического инварианта. Сам же процесс декодирования этого инвариантного содержания, его интерпретация тем или иным субъектом с его опытом, имеющим ярко выраженный избирательный характер, ценностной ориентацией, эмоционально-оценочным и ассоциативным потенциалом, духовной осведомленностью и т.д. является динамическим, неисчерпаемым.

Эта динамика, богатая оттенками вариативность демонстрируется как беспредельное многообразие, с каким адресат проявляет себя в каждом конкретном случае. Динамическая палитра может включать в себя как случаи полной невостребованности подтекста и его искажения, так и максимально возможную степень его актуализации. Из этого следует, что подтекстовая информация по своей природе двойственна. В тексте она есть потенция, инвари-

ант ее возможных значений. В процессе же декодирования подтекст демонстрирует свою неисчерпаемую динамику.

Таким образом, скрытый смысл художественного произведения – это сложное, многогранное явление, изучение которого в рамках содружества различных наук по принципу дополнительности открывает широкие перспективы его исследования.

Многоаспектность подтекстовой информации, различные исходные позиции исследователей в процессе ее изучения, отсутствие достаточного количества наблюдений над строением и содержанием разных ее типов затрудняют решение такой проблемы, как типология подтекста. В научном мире даже существует точка зрения, которую, в частности, выражает А.А. Брудный, что общей типологии подтекстов, по-видимому, нет [5, с. 156].

В лингвистических исследованиях по подтексту исходными являются работы Т.И. Сильман [6; 7]. Она считает, что общая схема подтекста есть не что иное, как рассредоточенный повтор. Суть его заключается в дистанцированном столкновении двух исходных отрезков текста: ситуации-основы и ситуации-повтора, все звенья которых вступают в сложные взаимоотношения. Это привносит совершенно новые оттенки в восприятие текста, погружая читателя в атмосферу ассоциаций и смысловых переключек.

Исследования Т.И. Сильман, ее наблюдения и выводы являются чрезвычайно важным этапом в изучении подтекста. Они дают стимул для дальнейшего осмысления различных аспектов исследуемой проблемы, в частности, типологии подтекста. Однако думается, что в данном случае дистантный повтор представляет собой один из возможных способов реализации подтекста, а не его тип.

И.Р. Гальперин, изучающий подтекст как один из типов информации в тексте, выделяет два его вида: ситуативный (дистантный повтор в концепции Т.И. Сильман) и ассоциативный. Первый детерминирован взаимодействием сообщенного ранее с изложенным в данном отрывке. Второй возникает в силу свойственной нашему сознанию привычки связывать изложенное вербально с накопленным личным или общественным опытом (фоновыми знаниями) [8, с. 45]. Представляется, однако, что такая дифференциация в связи с отсутствием единого критерия вряд ли оправдана, поскольку не только ассоциативный, но и ситуативный подтекст предполагает взаимодействие поверхностной структуры текста с тезаурусом читателя, с его ассоциативным потенциалом.

И.В. Арнольд выделяет импликацию, трактуя ее как дополнительно подразумеваемый смысл, вытекающий из соотношения соположенных единиц текста, но ими вербально не выраженный [9, с. 84–

85]. Текстовая импликация, по ее мнению, реализуется в микроконтексте, границы которого определяются его референтом – изображенной в тексте ситуацией. Импликация учитывает историческую эпоху, культуру, творческую и личную биографию писателя и т.д. Она требует подключения экстралингвистического контекста, фоновых знаний адресата.

И.В. Арнольд подчеркивает ситуативный характер импликации, что отличает ее, по мнению исследователя, от подтекста, который реализуется в макроконтексте всего произведения, на референтном уровне не одного из его эпизодов, а всего сюжета, темы, идеи и т.д., когда элементы расположены дистантно и входят в разные ситуации. По словам И.В. Арнольд, подтекст и импликацию в некоторых случаях трудно различить, разграничить, и все-таки это необходимо делать.

Данная концепция вызывает некоторые возражения. Думается, что выделение импликации как объекта лингвистического исследования и противопоставление ее подтексту не способствует решению проблемы типологии последнего и вносит некоторый диссонанс в терминологию и в понимание общей проблематики подтекста.

Очевидно, более целесообразно рассматривать импликацию и подтекст как синонимы, как явление, которое реализуется в рамках микроконтекстов художественного текста, формируя его концепт, концептуальную информацию, находящуюся с подтекстом в отношении общее – частное и составляющую с ним подтекстовый пласт произведения.

Несомненный интерес в плане освещения некоторых аспектов подтекстовой информации представляют исследования В.А. Кухаренко, которая использует понятия и импликации, и подтекста как синонимичные, трактуя их как дополнительное смысловое или эмоциональное содержание, реализуемое за счет нелинейных связей между единицами текста [10, с. 72].

Исследователь выделяет два семантических типа импликаций: импликацию предшествования и импликацию одновременную [11, с. 98–99]. В первом случае нарушается хронологическая последовательность излагаемых событий, некоторые из них по времени предшествуют изложению и остаются за пределами текста. Мысленно же они могут быть восстановлены за счет звеньев, оставленных автором текста в месте разрыва смысловой цепочки. Устранение отдельных языковых единиц из сообщения и возможность их восполнения увеличивают емкость сообщения, организуя «начало с середины», создавая впечатление о наличии предшествующего опыта, общего для читателя и писателя.

Второй вид импликации, собственно подтекст, предполагает параллельное развитие двух содержа-

тельных планов текста (фактуального и подтекстового), что позволяет обозначить данный вид импликации как одновременную импликацию.

Однако представляется, что в данном случае нет оснований для дифференциации двух видов подтекста, поскольку подтекстовая информация реализуется тогда, когда есть языковая материя, лингвистический контекст, ее детерминирующий. И в случае «импликации предшествования», как думается, имеет место одновременный подтекст, обусловленный теми языковыми звеньями, которые оставлены автором текста в месте разрыва смысловой цепочки. К тому же лишь второй вид импликации, «импликации одновременной», обозначен самой В.А. Кухаренко как собственно подтекст.

К.А. Долинин подходит к дифференциации типов подтекста с точки зрения теории речевой деятельности [12]. Он выделяет *референциальный подтекст*, относящийся к номинативному (референциальному) содержанию высказывания и отражающий ту или иную референтную ситуацию, а также *коммуникативный подтекст*, который входит в коммуникативное содержание высказывания и соотносится с самим актом коммуникации и его участниками.

Важнейшей предпосылкой возникновения референциального подтекста, как считает К.А. Долинин, являются пресуппозиции, основанные на знаниях о мире, внешних по отношению к речи. Они позволяют, к примеру, открывая литературное произведение, вводить читателя в мир персонажей без предварительных объяснений.

В основе же коммуникативного подтекста лежат знания общих принципов и норм речевой коммуникации. Имея представление о закономерных соответствиях между параметрами коммуникативной ситуации, можно легко определить эмоциональное состояние участников коммуникативного акта, их отношения, социальный, профессиональный статус и т.д.

Данная классификация, как думается, не лишена противоречий, поскольку механизм порождения подтекста универсален. Он реализуется в результате взаимодействия контекста и пресуппозиционного потенциала адресата. Отсюда следует, что пресуппозиции, которые основаны на знаниях о мире, внешних по отношению к речи, являются важнейшим, обязательным условием актуализации подтекста как такового, скрытого личностного смысла, и поэтому не могут служить основанием, критерием его дифференциации. И открывая литературное произведение, читатель, как всегда, имеет дело с контекстом и своим личностным потенциалом, а результатом их взаимодействия и будет актуализация подтекста.

Р.А. Унайбаева выдвигает в качестве критерия дифференциации различных видов подтекста границы его реализации в тексте [13, с. 38]. В связи с этим она выделяет *локализованный, ретроспективно и проспективно направленный подтекст*.

Локализованный подтекст формируется в определенном отрезке текста и не требует обращения к его предыдущим и последующим частям.

Ретроспективно направленный подтекст реализуется в двух и более дистантно соотнесенных сверхфразовых единствах и выявляется только при соположении определенного отрезка текста с предшествующими ему частями.

Проспективно направленный подтекст возникает также в рамках двух или более дистантных сверхфразовых единств, но в отличие от ретроспективно направленного подтекста формируется на основе взаимодействия исходного отрезка текста с последующим.

Представляется, что такая дифференциация ретроспективно и проспективно направленного подтекста не совсем правомерна, так как он формируется благодаря взаимодействию последующих и предшествующих сегментов текста, и интерпретация, как справедливо отмечает В.А. Кухаренко, осуществляется только ретроспективно [11, с. 112].

Художественная конструкция, как полагает Ю.М. Лотман, создается как протяженная в пространстве. Казалось бы, выполнив свою информационную роль в тексте, она все-таки требует постоянного возврата для нового осмысления. В процессе такого сопоставления фрагмент текста раскрывается более глубоко, с выявлением скрытого прежде семантического содержания. Поэтому универсальным структурным принципом художественного произведения является принцип возвращения [14, с. 39].

Отсюда следует, что классификацию Р.А. Унайбаевой можно свести к одному противопоставлению: локализованному (локальному) и дистанционному (дистантному) подтексту. Однако необходимо заметить, что указанное противопоставление скорее свидетельствует о способах создания подтекстовой информации, чем о ее видах. В первом случае (локальный подтекст) речь идет о соположении языковых единиц, во втором (дистантный подтекст) – о дистантных связях языковых элементов, актуализирующих имплицитную информацию. Оба явления могут находиться в гибкой корреляции друг с другом, не образуя четких неподвижных границ и входя в сложную систему семантических отношений, когда, к примеру, соположение языковых единиц реализует подтекст на фоне дистантных связей других языковых элементов, образуя смысловой синтез.

Таким образом, типология подтекста представляет собой достаточно сложный дискуссионный вопрос.

Анализ специальной литературы свидетельствует о том, что данная проблема еще находится в стадии разработки, а неоднозначные, порой противоречивые суждения по этому поводу подтверждают то, что указанный вопрос ждет своего решения и соответственно требует накопления и обобщения большого теоретического и языкового материала.

Использование продуктивных идей смежных наук, в частности психологии и философии, а также некоторый опыт интерпретации художественных текстов позволяют в данном случае рассматривать подтекстовую информацию как область двойного измерения. В связи с этим вопрос о типологии подтекста включается в проблематику изучения психической деятельности субъекта (осознаваемой и неосознаваемой) и тесно связанной с ней сферой онтологических параметров текстовой реальности.

В таком случае в качестве критерия классификации подтекстовых смыслов выдвигается понятие двойственности бытия – реального (эмпирического) и ирреального (трансцендентного) и непосредственно коррелирующей с ним чрезвычайно сложной, до конца еще не познанной диалектики отношений сознательного (вербализованного, осознанного) и бессознательного (невербализованного, неосознанного). Отсюда следует, что подтекст, включенный в семантическую структуру художественного произведения, может быть рациональным и иррациональным.

Что касается рационального подтекста, он при соответствующих условиях осознается и вербализуется, соотносится с ощущаемой реальностью, с объективными фактами. В процессе декодирования рациональной подтекстовой информации важную роль играет феномен пресуппозиции как совокупности предварительных (фоновых) знаний, тех предпосылок и условий, которые, не включаясь непосредственно в языковое значение высказывания, создают почву для его употребления, позволяют ему достигнуть коммуникативной цели, адекватного понимания скрытого смысла [8, с. 44, 45; 12, с. 38; 15, с. 221, 298; 16, с. 77] и др.

Иными словами, не имея самостоятельных средств выражения, рациональный подтекст строится на пресуппозиционных отношениях, создаваемых эксплицитно выраженными единицами текста, направляющими процедуру поиска через возникающие в сознании адресата ассоциации.

Известно, что восприятие и осмысление высказываний с имплицитной семантикой происходят по определенной логической программе. Семантические отношения между вербализованными и латентными, скрытыми составляющими текста устанавливаются в соответствии с определенными логическими связями между сегментами мысли, что объединяет логический и языковой аспекты материала и

осуществляется на уровне формулы – импликации. Последняя определяется как логическая операция, или опосредованная семантизация, связывающая два высказывания в одно сложное и символически изображаемая схемой $A \rightarrow B$ (если A , то B). В данном случае имплицитивный механизм включает в себя выраженный в поверхностной структуре текста семантический базис « A » (основание, антецедент) и скрытый смысл этой логической формулы, заключение « B » (вывод, консеквент).

Считается, что человек осмысливает действительность и оформляет суждение о ней в своем языковом сознании в виде субъектно-предикатной структуры, пропозиции. Пропозиционная форма приписывается также и пресуппозициям, на основании которых в процессе восприятия текста осуществляется вербализация подтекстового смысла как составной части имплицитивной модели. Однако эта форма, эксплицированная на сигнификативном уровне как проекция ситуации в мышлении и предопределенная ассоциативно моделью указанной логической формулы, является невербализованной структурой текста как собственно языковой формой имплицитного характера.

Отсюда следует, что высказывания с имплицитной семантикой представляют собой актуализацию формально-семантической структуры, составные части которой распределены между вербализованной и невербализованной частями текста, отражающими объективную связь между реальными фактами, определяющими логические отношения между сегментами мысли.

Таким образом, неполнота языковой реализации семантической структуры художественного текста, оставленный в подтексте, на глубинном уровне консеквент (вывод, умозаключение), эксплицируется ассоциативно, с помощью вербальной информации, заключенной в поверхностной структуре произведения. Необходимо, однако, заметить, что логическая формула $A \rightarrow B$, как представляется, есть лишь обобщающая модель, и очевидно, не все сложные реальные процессы актуализации подтекстового смысла могут быть разрешены с ее помощью.

К числу средств, актуализирующих рациональный подтекст, относятся следующие языковые приемы: соположение несовместимых или избыточных лингвистических единиц, использование языкового знака в специально организованном контексте, дистантная перекличка языковых средств, взаимодействие совокупной фактуальной информации локального лингвистического контекста с ассоциативным потенциалом интерпретатора, кольцевой повтор, аллюзия и т.д.

Система способов выражения скрытого смысла, очевидно, остается открытой, поскольку бесконечны мыслимые комбинации языковых знаков, чрезвычайно высок потенциал выразительных возмож-

ностей языка, обеспечивающих беспредельную блистательную языковую игру, порождающую рациональный подтекст.

Что касается иррационального подтекста, он воспринимается на бессознательном уровне, не вербализуется, и основным его содержанием являются чувства, эмоции, аффекты и духовные ощущения (духовный подтекст). Последний свидетельствует о высшей степени проникновения интерпретатора в глубинную концептуальную информацию художественного текста, в область «сверхзначений», «вторичных смыслов», «ирреальной реальности» языка [17, с. 243].

Необходимо заметить, что характерным признаком современных семиотических исследований является как раз обращение к латентным означаемым коннотативных систем, а рамки новейшей лингвистической парадигмы направляют усилия современного исследователя на осмысление духовных аспектов языковых феноменов, скрытых сущностей, неуловимых для непосредственного восприятия.

Следовательно, целостный смысл выраженного в тексте, как верно заметил Г.Г. Гадамер, всегда остается за пределами изреченного и требует «раскрытия сокровытого» [18, с. 262, 263], в основе которого лежит «нечеткий образ, воспринимаемый органами чувств» [19, с. 222], передающий высокую «пульсацию напряжения» глубоко эмоционального плана, находящегося за порогом ясного сознания, и стихию которого кольшут не значения слов, которые легче поддаются осмыслению, а «эмоциональные разряды от смежности слов и фраз» [20, с. 282].

Как показывает анализ художественных текстов, иррациональный подтекст кодируется звуковой игрой, а также ритмическим рисунком, основой которого является синтаксический уровень языка с его базовыми параметрами – длиной и структурой предложения, а также бесконечной комбинацией отдельных синтаксических групп, тесно связанных со всеми видами повторов, специфическим расположением эпитетов, цепочками однородных членов, с аранжировкой по нарастанию и убыванию, с параллельными конструкциями, парцелляцией и т.д.

Таким образом, все изложенное дает возможность утверждать, что восприятие и декодирование подтекстовой информации художественного произведения происходит на двух стратегических уровнях – рациональном (интеллектуальном) и созерцательном (чувственном). Соответственно подтекст может актуализироваться как рациональный и иррациональный. Границы в данном случае условны, подвижны.

Итак, междисциплинарный подход к изучению скрытого смысла художественного произведения открывает новые горизонты в области исследования этого сложнейшего полидетерминированного феномена.

Литература

1. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика: Сб. статей: Переводы. М., 1983.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.
3. Пирс Ч.С. Из работы «Элементы логики» // Семиотика: Сб. статей: Переводы. М., 1983.
4. Павиленис Р.И. Понимание речи и философия языка (вместо предисловия) // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов: Сб. статей. Переводы. Вып. 17. М., 1986.
5. Брудный А.А. Подтекст и элементы внетекстовых структур // Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации): Коллект. моногр. М., 1976.
6. Сильман Т.И. Подтекст – это глубина текста // Вопр. лит. 1969. № 1.
7. Сильман Т.И. Подтекст как лингвистическое явление // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1969. № 1.
8. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
9. Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения // Вопр. языкознания. 1982. № 4.
10. Кухаренко В.А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на материале прозы Э. Хемингуэя) // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1974. № 1.
11. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Л., 1979.
12. Долинин К.А. ИмPLICITное содержание высказывания // Вопр. языкознания. 1983. № 6.
13. Унайбаева Р.А. Категория подтекста и способы его выявления: Канд. дис. М., 1980.
14. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1972.
15. Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. М., 1976.
16. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. М., 1980.
17. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
18. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
19. Серль Дж.Р. Косвенные речевые акты // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов: Сб. статей. Переводы. М., 1986. Вып. 17.
20. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.

Е.В. Сергеева

К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ КОНЦЕПТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург

Вопросы, связанные с концептуальным анализом художественного текста (ХТ) и классификацией художественных концептов (ХК), становятся все более актуальными в лингвистике начала XX в. [1–9].

Мы определяем концепт в языковой картине мира (ЯКМ) как ментальное образование, присутствующее в коллективном или индивидуальном языковом сознании, прошедшее семиозис и осознаваемое языковой личностью как инвариантное значение ассоциативно-семантического поля. Этот ментально-лингвальный комплекс может включать в свое содержание не только вербальные, но и невербальные экспликации, обладает в основном устойчивым соотношением ядра и периферии ассоциативно-семантического поля (АСП), ориентирован на прагматическую информацию и в целом сходным образом представлен в языковой картине мира любой языковой личности.

Художественный концепт (ХК), в отличие от «нехудожественного» (познавательного, концеп-

та-универсалии), – ментальное образование, также прошедшее семиозис и осознаваемое как инвариантное значение ассоциативно-семантического поля, но присутствующее в индивидуальном сознании создателя художественного текста (ХТ). Наиболее характерными признаками ХК являются:

– только вербальные экспликации содержания, даже если одноименный концепт-универсалия может быть репрезентирован невербально (содержание концепта определяется только исходя из словопотребления писателя/писателей);

– представленность в индивидуальной художественной картине мира (ХКМ) творческой языковой личности и восприятие адресатом как элемента структурированной картины мира писателя (например, художественные концепты, составляющие основу концептосферы Вячеслава Иванова – «Божественное», «Огонь-свет», «Прозрачность», «Любовь» и «Природа»);