

Следует подчеркнуть, что агнонимы в лексиконе личности, лакуны в тезаурусе, несоотнесенность коллективной и индивидуальной персонификации, свидетельствующие о разрастании области непознанного, являются причиной коммуникативных неудач в процессе общения и имеют самые глубокие негативные последствия для ориентации личности в культурном пространстве. В то же время адекватное понимание единиц науки о литературе и активное оперирование ими способствуют свободе речевого поведения языковой личности.

Таким образом, исследование лексикона усредненной языковой личности свидетельствует о реальном существовании в словарном запасе носителя языка участка ассоциативно-вербальной сети,

эксплицирующего преломленные сквозь призму речевого опыта знания о единицах литературоведения. Выявленная область «наивного литературоведения» свидетельствует, что в языковом сознании с терминами литературоведения сопряжена зона персонификации: в ассоциативно-вербальной сети, отражающей обыденные представления о терминах литературоведения, всегда представлены имена известных литературных деятелей, названия и герои произведений искусства. Богатство фрагмента лексикона, связанного со знанием литературы и со знаниями о литературе, – яркое свидетельство высокого уровня речевой компетенции личности, ее интеллектуального багажа и коммуникативных возможностей.

Литература

1. Сулима И. Принципы организации образовательного процесса (герменевтический опыт) // Альма матер. 1999. № 1.
2. Шведова Н.Ю. Теоретические результаты, полученные в работе над «Русским семантическим словарем» // Вопросы языкознания. 1999. №1.
3. Морковкин В.В., Курочкина И.М. О страноведческом потенциале лексического ядра современного русского языка // Словари и лингвострановедение. М., 1982.
4. Хазагеров Г. Персонификация русской культуры // Новый мир. 2002. № 1.
5. Берсенева Н.И., Дубровская Л.А., Овчинникова И.Г. Ассоциации детей от шести до десяти лет. Пермь, 1995.
6. Морковкин В.В., Морковкина В.А. Русские агнонимы (слова, которые мы не знаем). М., 1997.

Л.Г. Золотых

КОГНИТИВНО-КОММУНИКАТИВНЫЕ ПРИЗНАКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ИДИОСТИЛЯ

Астраханский государственный университет

Выделение художественного концепта в русле когнитивной текстологии – нового и перспективного подхода к исследованию текста – обусловлено спецификой художественного текста как лингвистического объекта. В художественном тексте воплощается восприятие автором картины мира, осуществляется ее творческая интерпретация языковыми средствами языка (подробнее см. исследования М.В. Антроповой, Т.А. Голиковой, М.Л. Левченко, А.В. Маняхина, Д.М. Поцепни, О.Н. Чарыковой). Однако мастерство художника слова проявляется не только в умении создать текст как стройную, гармонично организованную систему. Для исследователя художественного текста и читателя как адресата является очевидным факт реального существования художественного текста только в процессе его восприятия. Мысль читающего, как было отмечено еще В. Гумбольдтом и Л.С. Выготским, движется от отдельных слов к общему текстовому смыслу, поэтому автору в процессе создания художественного текста необходимо обеспечить возможности его эф-

фективного функционирования как особой формы коммуникации. «Интуитивная ориентация на адресата, – пишет Н.С. Болотнова, – пронизывает всю структуру художественного произведения, прямо или косвенно проявляясь в отборе речевых средств, характере их организации, в принципах текстообразования, различных нормах, правилах, регулирующих общение с читателем [1, с. 17].

Следовательно, коммуникативная функция текста (способность текста сообщать определенную информацию) и процесс понимания читателем концептуально структурированной информации обеспечивает приток информации в авторскую систему смысла, существование которой в культурной и языковой среде определяется способностью концептуальных структур как ее элементов к самоорганизации. Концептуальная структура художественного текста – это совокупность художественных концептов разных типов, «закодированных вербально в тексте» и фокусирующих «системно-структурные связи различных элементов текстовой системы» [2, с. 309, 311].

Процесс самоорганизации смысла обеспечивается, с одной стороны, возникновением смысловой множественности, неоднородности, что провоцирует изменение существующих концептуальных структур и инициирует процесс познания и мышления. С другой стороны, происходит диссоциация актуальных связей в структуре концепта и его дальнейшее становление в области сознания.

Языковое сознание как закрепленный за языковыми формами и категориями способ вторичного отражения социально-исторического опыта объективирует не только языковое знание, но и знание внутренних механизмов, которые связывают концепты и речевые жанры и, вербализуясь в художественном тексте, отличительной чертой которого является, прежде всего, функциональный характер, обуславливают проявление индивидуально-авторского художественного сознания.

В основе восприятия любого художественного текста вне зависимости от формы выражения лежит образное мышление. Образ как «категория сознания» является ключевым понятием для всех когнитивных процессов, связанных с ассоциативными отношениями, реорганизующими картину мира. Ассоциативная связь номинативных единиц, в частности фразеологических, наиболее ярко прослеживается, на наш взгляд, в поэтическом тексте.

Обратимся к иллюстративному материалу: *Но вот приходят дни цветенья, / И липы в поясе оград / Разбрасывают вместе с тенью / Неотразимый аромат. / Гуляющие в летних шляпах / Вдыхают, кто бы ни прошел, / Непостижимый этот запах, / Доступный пониманью пчел. / Он составляет в эти миги, / Когда он за сердце берет, / Предмет и содержание книги, / А парк и клумбы – переплет* (Б. Пастернак, «Липовая аллея»). Широкая семантическая палитра фразеологической единицы *брать (хватать) за душу (сердце)* ‘сильно, глубоко волновать, трогать, тревожить; вызывать щемящую тоску, боль или радость, умиление и т.п.’ в реализации семантического варианта *за сердце берет* кумулирует обилие информации коннотативного, ассоциативного типа, связанной с константами всего творчества Б. Пастернака – «Мир (Вселенная)», «Творчество», «Природа», «Душа», «Вечность». Путем конкретизации обыденных понятий и спецификации познаваемого объекта формируется обобщенный образ, вербализованный лексическим рядом: «дни цветенья», «неотразимый аромат», «непостижимый запах». Слова опираются на самые разные ассоциативные структуры, хранящиеся в образной памяти человека: «аромат» – душистый цветок; «вдыхать» – дышать глубоко; «запах» – дыхание весны. Все ассоциации связаны с образом души как средоточием чувств человека. Состояние природы отражает состояние души – души твор-

ческой личности со своими ассоциациями, на которые поэт, как бы помня, что представления у разных людей могут и не совпадать, указывает сам: буйное цветение, одурманивающий аромат есть «предмет и содержание книги», «а парк и клумбы – переплет». Поэтический текст как эмотивный тип текста концентрирует человеческое чувство и человеческую мысль, в процессе его восприятия и понимания актуализируется эмоциональная сфера интеллекта. Символом переживаний, чувств, настроений человека является сердце. Фразеологическая единица *за сердце берет* позволяет преодолеть смысловые и прагматические ограничения прямой номинации и является оптимальной, то есть лучшей из возможных способов оязыковления новых результатов познания действительности. Стремление выразить мысль максимально точно определяет выбор поэта, и из уже существующих языковых средств он использует знак косвенно-производной номинации для вербализации новых концептуальных структур.

Сотворчество коммуникантов – автора и читателя – в поэтической речи «происходит на ассоциативной основе, ассоциации стимулируются вербально», в связи с чем «особую значимость приобретает анализ лексической структуры текста» [3, с. 130], а также, как представляется нам в аспекте данного исследования, знаков косвенно-производной номинации, обладающих особой поэтической энергией. Разработанная А.А. Потемной теория ассоциаций приобретает особую значимость для когнитивно-коммуникативного подхода, т.к. «ассоциация состоит в том, что разнородные восприятия, данные одновременно или одно за другим, не уничтожают взаимно своей самостоятельности <...>, а, оставаясь сами собой, сливаются в одно целое» [4, с. 136].

Вслед за И.В. Быдиной, под поэтическим текстом нами понимается «такое речевое произведение, которое, во-первых, объективирует определенный концепт, т.е. идею, отражающую авторский замысел и формирующую целостность текста, во-вторых, обладает прагматическим эффектом, т.е. эстетически воздействует на адресата» [5, с. 46].

Совокупность ментальных и языковых структур художественного мира писателя рассматривается нами как поэтический идиостиль, исследование которого в аспекте когнитивной текстологии предопределяется в направлении от ментальных феноменов к способам их вербализации, от единиц концептуальной системы автора – к их языковому воплощению [6].

Описанные выше тенденции обусловили выбор соответствующих терминов. К таковым мы относим понятия «языковая личность» (обуславливает семантическое пространство индивидуально-автор-

ского дискурса) и «художественный концепт». Основным когнитивно-коммуникативным признаком идиостиля является понятие «языковая личность», под которой понимаются: (а) носитель языка, взятый со стороны его способности к речетворческой деятельности [7, с. 11], (б) комплекс психофизических свойств индивида (речевой личности), позволяющий ему производить и воспринимать речевые произведения, (в) совокупность особенностей вербального поведения человека, использующего язык как средство общения (И.А. Стернин, С.А. Сухих, В.В. Зеленская по этому признаку выделяют личность коммуникативную) [8, с. 64] и (г) система художественных концептов в индивидуально-авторской интерпретации поэта.

Наше понимание художественного концепта базируется на определении Н.Ф. Алефиренко. «Концепт, – пишет автор, – сложное и многоярусное ментальное образование, в дискретный состав которого входит, помимо некоего смыслового содержания, еще оценочная и релятивно-оценочная семантика, содержащая информацию об отношении человека к отражаемому объекту» [9, с. 59–60]. Структура концепта в интерпретации Н.Ф. Алефиренко включает содержательную и оценочную составляющие как единое синергетическое целое. Дискретная многосложность концепта обуславливается несколькими взаимно обусловленными признаками: 1) универсальным, представляющим общечеловеческие ценности и представления, 2) идиоэтническим, 3) социальным, репрезентирующим социальный статус этноязыковой личности, 4) групповым – гендерным, возрастным, профессиональным, 5) индивидуально-личностным, отражающим личный опыт поэта, его речевой стиль и эстетические предпочтения. Если представить структуру концепта в виде полевой модели, то ее ядром следует считать первые два признака. Остальные представляют ее ближнюю и дальнюю периферии.

Всеми этими признаками обладает и художественный концепт с той лишь разницей, что выделенные признаки характеризуются в нем обратным вектором своей смысловой значимости. Это объясняется тем, что в художественном концепте усиливается влияние языковой личности. Поэтому, по нашему мнению, недостаточно, определяя художественный концепт, говорить, что в отличие от концепта вообще, он представляет собой диалектическое единство узуального и индивидуального. Так, по определению Л.В. Миллер, художественный концепт – «сложное ментальное образование, принадлежащее не только индивидуальному сознанию, но и (в качестве интенциональной составляющей эстетического опыта) психоментальной сфере определенного этнокультурного сообщества» [10, с. 41]. Однако диалектическое единство узуального и индивиду-

ального определяет природу любого концепта. Поэтому отличительные признаки художественного концепта следует искать в его органической связи с языковой личностью. В понимании характера этой детерминации мы исходим из положения Н.Ф. Алефиренко о том, что «природа художественного в речевых жанрах – артефактах словесного искусства. Соотношение в них индивидуального и надиндивидуального может быть раскрыто в ходе исследований закономерностей взаимоотношения концепта и дискурса, если, разумеется, под концептом понимать речемыслительный архетип, древнейшую модель когниции, метанарратив (ведущий, глобальный дискурс)» [9, с. 50].

Учитывая имеющийся опыт классификации концептов (А.П. Бабушкиным, Н.С. Болотновой, Л.В. Миллер), в поэтическом творчестве Б. Пастернака мы различаем следующие типы художественных концептов: (а) по идиостилистической значимости – **ключевые концепты**, определяющие идиолект писателя; (б) по средствам вербализации – номинативные (лексико-фразеологические), сверхноминативные и дискурсивные; (в) по идиостилистической маркированности – этнокультурные и индивидуально-авторские; (г) по структуре – несвязанные («самодостаточные» художественные концепты) и связанные (концепты в составе фрейма); (д) по деривационному потенциалу – художественные концепты, образующие дискурс, и художественные концепты, образованные дискурсом.

Вовлеченный в ареал художественного текста культурологический опыт языковой личности – автора и читателя – расширяет границы поэтического текста, который становится пространством, где синтактика как отношение одного знака к другому выступает в качестве механизма, теоретически генерирующего бесконечное количество «прочтений» (ограничителем является философская категория «логика здравого смысла»). Диапазон расширения и сужения смыслов задается диалогом адресанта и адресата (автора и читателя), точнее, качеством диалога, т.к. рамка определяется лингвокультурным потенциалом его участников.

В современных исследованиях, посвященных взаимодействию в системе «писатель – текст – читатель», все чаще используется понятие дискурса, охватывающее всю приведенную цепочку. Художественный дискурс можно определить как сложное иерархически организованное единство всей совокупности художественных текстов, которые находятся в тесном, динамическом взаимодействии с различными вариантами их вербального или невербального выражения, включая экстралингвистические, социокультурные, психологические и другие факторы, которые необходимы для успешной реализации этих текстов в данном культурно-

историческом контексте (см. определения дискурса у Т.А. ван Дейка, Н.Д. Арутюновой, Ю.Н. Караулова, В.В. Красных и др.).

В процессе восприятия адресатом поэтического текста порождается художественный дискурс как последовательный предсказуемо-непредсказуемый процесс взаимодействия текста и реального читателя, учитывающего или нарушающего «указания» автора, привносящего в текст информацию, которая была известна (и/или не известна) поэту.

Косвенно-производная номинация, т.е. фразеологическая единица как объект настоящего исследования, обладая внутренней синергетикой [подробнее: 11], – весьма эффективный способ вербализации мысли поэта с учетом всех нюансов, вновь выявленных в процессе познания номинируемого фрагмента действительности, а также один из лучших способов выражения эмоций, оценки, отношения говорящего к объекту наименования.

Творчество Б. Пастернака очень сложно для понимания. Судя по многим его высказываниям, поэт уже с конца 20-х годов остро ощущал нелегкий стиль и сложную фактуру своих стихов. Фразеологические единицы (ФЕ) в его текстах, на наш взгляд, выполняют частично функцию демократизации речи поэта. Интерпретация ФЕ, в самой природе которых лежит не высказывание, не текст, а целое коммуникативно-прагматическое событие социокультурного характера (дискурс), осуществляется на всем семантическом пространстве поэтического языка Пастернака; ФЕ максимально сконцентрированы в ареале художественного дискурса. Нам представляется, что исследование лингвоментальных структур смысла может осуществляться не только в области собственно концептов. В пространстве дискурса существует невербализованная область как особый его срез, отсылающий участников диалога не к понятиям, а к идеям, к эмоциональным осмыслениям мира и его проявлений.

В данной работе мы попытаемся выявить особенности репрезентации художественных концептов, образующих художественный дискурс, и художественных концептов, образованных дискурсом, в поэтическом тексте Пастернака, рассмотреть соотношение динамики художественного концепта и поэтического идиостиля.

Одним из ключевых концептов в его поэтическом творчестве является «Природа». В «Охранной грамоте» поэт заявляет: «В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспекает за успехами природы». Мир природы вторгается в поэтический текст, где доминируют монументальные и динамические объекты: ливень, лавина, лава, обвал, извержение, огнедышащая гора, гроза, атака, град, гром... И все это действует «залпом», «взахлеб», «навзрыд», разбивается «вдребез-

ги», бьет «наповал». Художественный дискурс провоцирует расщепление концепта «Природа», в результате чего появляется художественный концепт «Движение», порождающий новые смыслы.

Движение настолько характерно для поэзии Пастернака, что отдельные стихотворения как бы не имеют конца, движутся не останавливаясь. Ср.: *И вот я вникаю на ощупь / В доподлинной повести тьму. / Зимой мы расширим жилплощадь, / Я комнате брата займу. / В ней шум уплотнителей глуше, / И слушаться будет жадней, / Как битыми днями баклуши / Бьют зимние тучи над ней* («Кругом семящейся ватой...»). ФЕ *битыми днями* – структурная трансформация ФЕ *битый час* ‘очень долго’, возникновение которой связано с появлением первых часов, с боем: *битый час* – ‘букв. время от одного удара часов до другого’, т.к. слово *час* первоначально имело значение ‘время’. Соседство двух ФЕ с однокоренными компонентами (*битыми, бьют*) актуализирует процессуальный характер значения – действие как признак субъекта или предмета, о чем свидетельствует также полная парадигма грамматических свойств и функций процессуальных компонентов.

Смысловая реализация ФЕ *бить баклуши* ‘бездельничать, праздничать, проводить время, заниматься пустяковым делом; шататься без дела’ зависит от особой коммуникативной функции данного поэтического текста. Предшествующее безличное сказуемое *слушаться будет* реанимирует внутреннюю форму ФЕ *бить баклуши*, структурно-семантическая модель которой показывает связь с игровой ситуацией. По одной из версий, первоначально *бить баклуши* значило ‘сбивать битой баклуши, т.е. небольшие гороховые чурки’, что подтверждается аналогичными славянскими ФЕ: бел. *бібікі біць*, укр. *байдики (байди) бити, баглаї бити*, пол. *zbijać baki* и др., которые также вначале обозначали игру в городки, бабки или близкие по мотивировке развлечения. Бабки и городки именно били, т.е. «выбивали» из «города», «кона» другими бабками, чурками или чижками [12, с. 41]. Дискурсивные истоки фразеологического значения провоцируют репрезентацию художественного концепта «Движение» путем буквализации ФЕ *баклуши бьют*, что ведет к ощущению двуплановости не только идиомы, но и поэтического текста.

В стихотворении «Как у них...» также проявляется процесс буквализации, ср.: *У окуня ли екнул плавники, – / Бездонный день – огромен и пуңцов. / Поднос Шелони – черен и свинцов. / Не свесть концов и не поднять руки...* ФЕ *<еле> сводить концы с концами* является калькой с французского языка ‘букв. сводить два конца’.

Вся природа у Пастернака в движении, в действии. В стихотворении «Март» *Солнце греет до*

седьмого пота, / *И бушует, одурев, овраг*. Компонент *семь*, этимологически связанный с культом числа «семь», подчеркивает степень действия, интенсивность его проявления, сообщая тем самым дополнительную экспрессию поэтическому тексту. Эллипсис ФЕ *работать до седьмого пота* ‘работать очень напряженно, до крайнего утомления, полного изнеможения’ заставляет чувствовать действия, движения, происходящие в природе, в мире действительности, окружающей поэта в данный момент.

Ментальный мир отражен, на первый взгляд, и в стихотворении «Июльская гроза», например: *Стоит на мертвой точке час <...> / Не отсыхает ли язык / У лип, не липнут листья к небу ль / В часы, как в лагере грозы / Полнеба топчется по-одаль*. Однако ФЕ *мертвая точка* ‘неподвижное, бездействующее состояние’ и структурно-семантические модификации ФЕ *не отсыхает ли язык и не липнут листья к небу* (ср. *отсохни <у меня> язык и язык прилип к гортани*), репрезентирующие концепт «Природа», способствуют преобразованию наличествующих в базисном ментальном мире объективных картин и моделей в ситуации художественного дискурса в субъективно выраженные представления сообразно целям и задачам коммуникации.

Художественный дискурс у Пастернака характеризуется прямым нарушением того, что фиксировано сознанием как вероятностная норма действительного мира. Ср.: *В посадке, куда ни одна нога / Не ступала, лишь ворожеи да вьюги / Ступала нога, в бесноватой округе, / Где и то, как убитые, спят снега, – / Постой, в посадке, куда ни одна / Нога не ступала, лишь ворожеи / Да вьюги ступала нога, до окна / Дохлестнулся обрывок шальной шлеи* («Метель»).

Реальность подтекстов, настроений, впечатлений и ощущений, реальность разночтений и многомерности объема художественного дискурса обуславливает переплетение художественных концептов, наложение в дискурсе друг на друга интерпретационных полей концептов, ср.: *А немного спустя / И свята, точно блудному сыну, / Чтобы шею себе / Этот день не сломал на шоссе. / Выйдут с лампами в ночь...* («Отцы»).

Способность объективации таких многомерных концептов проявляется в первую очередь у фразеологических единиц, семантика которых в процессе функционирования в поэтическом тексте способна реализовывать интерпретационное поле концепта и особую энергетически заряженную зону, где конденсируются смыслы и эмоциональный опыт. Это свидетельствует о том, что не все переживания, аксиологические осмысления и оценки могут быть объективированы в языке словом. Например, в сти-

хотворении «Москва в декабре» образ снегопада, метели создает ФЕ *заварить кашу* ‘затевать, начинать сложное, хлопотливое или неприятное дело’, дискурсивные истоки которой в славянском свадебном обычае: у украинцев и чехов существовал обряд обсыпания молодых зерном, а кашей назывался и специальный свадебный танец, ср.: *Густо бредят костры, Ну и кашу мороз заварил*.

Реальностью для Пастернака является не только мир природы, бытовой, обыденной жизни, но и сама поэзия, на которую воздействует и вся культура прошлого. Влияние христианской традиции на поэтический язык Пастернака интересно представлено, на наш взгляд, в стихотворении «Бальзак». В самом начале стихотворения реализуется фразеологическое значение ФЕ *золотой (златой) телец* ‘олицетворение денег, богатства; власть денег, золота’: *Париж в златых тельцах, в дельцах, / В дождях, как миценья, долгожданных*. Художественный дискурс позволяет расширить смысловые грани ФЕ *золотой телец*, объективирующей концепт «Деньги». Дискурсивные истоки ФЕ *златой телец* – библейский рассказ о тельце, сделанном из золота, которому евреи, странствуя в пустыне, поклонялись как богу, – инициируют процесс познания и мышления. Возникновение смысловой множественности провоцирует расщепление культурного концепта «Деньги» и появление художественного концепта «Власть денег», вербализация которого в художественном дискурсе переплетается с художественными концептами «Город» и «Человек»: *Беспечно мчатся тильбюри. / Своя довлеет злоба дневи. / До завтрашней ли им зари? / Разгневанно цветут деревья. / А их задолжник и должник, / Куда он скрылся?*

Реминисценция из Нового Завета: слова из 6-й главы Евангелия от Матфея («Довлеет дневи злоба его» – довольно каждому дню его заботы) – представляет внутреннюю речь поэта и определяет лингвопрагматическую направленность всего поэтического текста. Приток информации в систему авторского смысла обеспечивается в процессе понимания читателем концептуально структурированной информации и, соответственно, коммуникативной функцией текста, способностью поэтического текста эту информацию сообщать.

Пастернак намеренно нарушает логику причинно-следственных зависимостей и традиционную связанность повествования, подчиняя художественный дискурс каузальной (причинной) интерпретации событий в соответствии со своим замыслом. Пересечение концептов «Власть денег», «Город», «Человек» заставляет читателя в очередной раз задуматься над смыслом жизни. Последняя строка – прямое обращение к Новому Завету: *Когда, когда ж, утериши пот / И сушишь кофейную*

ответив, / Он оградится от забот / Шестой главою от Матфея? Вспомним строки шестой главы от Матфея, которые приходят на помощь, когда мы озабочены суетой, беспокойством, что-то тревожит нас: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; Но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляет и где воры не подкапывают и не крадут; <...> Ищите же прежде Царства Божия и правды Его, и это все приложится вам. Итак не заботьтесь о завтрашнем дне, ибо завтрашний сам будет заботиться о своем: довольно для каждого дня своей заботы» [Матф. 6: 19, 20, 33, 34].

Анализ соотношения художественного концепта и художественного дискурса позволяет проникнуть в эмоциональную сферу языковой личности Пастернака. Проникновение фразеологических единиц в его поэтический текст не только способствует демократизации, сообщает тексту определенное эмоциональное звучание, но и позволяет выявить особенности репрезентации художественных концептов, образующих художественный дискурс, и художественных концептов, образованных дискурсом. Непроизвольность ассоциаций, образов, вербализованных ФЕ, передает дух живого общения, интонацию непринужденности и таким образом влияет на развитие художественного дискурса.

Литература

1. Болотнова Н.С. Гармонизация общения и лексическая структура художественного текста. Лекция. СПб., 1992.
2. Болотнова Н.С. Методика анализа концептуальной структуры художественного текста // Слово – сознание – культура: сб. науч. трудов. М., 2006.
3. Болотнова Н.С. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Н.С. Болотнова, И.И. Бабенко, А.А. Васильева и др.; под ред. Н.С. Болотновой. Томск, 2001.
4. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
5. Быдина И.В. Исследование поэтического текста в когнитивно-коммуникативном аспекте // Известия ВГПУ. Сер.: Филологические науки. Волгоград, 2005. № 3 (12).
6. Баранов А.Н. Постулаты когнитивной семантики // Известия АН. Сер. лит. и яз. М., 1997. Т. 56 (1).
7. Бабушкин А.П. Перевод реалий в свете проблем когнитивной семантики // Проблемы культурной адаптации текста. Воронеж, 1999.
8. Сухих С.А. Репрезентативная сущность личности в коммуникативном аспекте реализаций. Краснодар, 1997.
9. Алефиренко Н.Ф. Концепт и значение в жанровой организации речи: когнитивно-семасиологические корреляции // Жанры речи: сб. науч. трудов. Вып. 4. Жанр и концепт. Саратов, 2005.
10. Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. СПб., 2000. № 4.
11. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. М., 2002.
12. Бирих А.К. Русская фразеология. Историко-этимологический словарь / А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова; под ред. В.М. Мокиенко; СПбГУ; Межкаф. словарный каб. им. Б.А. Ларина. 3-е изд., испр. и доп. М., 2005.

И.И. Чумак-Жунь

МЕЖСУБЪЕКТНЫЕ СВЯЗИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Белгородский государственный университет

Дискурс – это когнитивно-коммуникативное образование, содержанием которого является текст, погруженный в жизнь, или речевая деятельность в ее событийном освещении (ср. [1, с. 10]). Для корректного исследования межсубъектных связей в поэтическом дискурсе важно помнить, по крайней мере, о двух его категориальных свойствах. Во-первых, кроме текста, поэтический дискурс содержит еще и различную экстралингвистическую информацию (знание мира, события, мнения, ценностные установки), играющие особенно важную роль в понимании и восприятии поэтической речи. Во-вторых, совокупность сформированных в определенном со-

циокультурном контексте мнений, ценностных установок, служащих для характеристики дискурса, образует метадискурс. По аналогии с метаязыком – языком «второго порядка», по отношению к которому язык выступает как объект [2, с. 297], метадискурс можно назвать дискурсом «второго порядка», по отношению к которому дискурс выступает объектом. Пространство метадискурса – это лингвокультурное пространство, в котором определенный вид дискурса подвергается обсуждению и оценке.

Сказанное выше позволяет определить поэтический дискурс в единстве его лингвистических и экстралингвистических составляющих. *Поэтический*